ФГБОУ ВО Московская Государственная
Художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова

На правах рукописи

Попов Алексей Валентинович

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Б.С. УГАРОВА В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ 1950–1980-х гг.

Специальность: 17.00.04 изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор К.Н. Гаврилин

Москва 2017

Оглавление

Введение.....3
Глава 1. Художественная жизнь Ленинграда 1950–1980-х годов и творческое наследие Б.С. Угарова.....17
1.1. Творчество Б.С. Угарова в контексте художественной жизни Ленинграда 1950–1980-х годов.....17
1.2. Роль института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в формировании творческой личности художника.....39
1.3. Жанровое своеобразие творчества Б.С. Угарова.....65
Глава 2. Художественные особенности исторической и портретной живописи Б. С. Угарова.....86
2.1. Особенности формирования и эволюция авторской манеры художника в исторической живописи.....86
2.2. Творчество Б. С. Угарова и советская историческая живопись.....104
2.3. Особенности становления авторской манеры художника в портретной живописи.....124
Глава 3. Пейзажное наследие Б. С. Угарова.....132
3.1. Пейзажное творчество Б. С. Угарова и наследие русской живописи конца XIX – начала XX века.....132
3.2. Новые тенденции в советской живописи: суровый стиль.....177
3.3. Творчество Б. С. Угарова и его место в истории ленинградской пейзажной живописи 1930–1980-х гг.....197
Заключение.....248
Библиография.....253

Введение

Актуальность темы исследования. Специфика художественной жизни современного российского общества состоит в том, что в последние годы отчетливо проявился запрос на новую, объективную оценку живописи советского периода. Такой интерес можно объяснить реакцией на события 1990-х годов, когда практически вся советская живопись, без исключений, была незаслуженно обвинена в низком уровне художественного качества, а ведущие советские живописцы в том, что получали звания заслуженных и народных художников не столько благодаря таланту и умению, сколько в первую очередь вследствие поддержки идейных основ коммунистического строя.

Действительно, повышенное внимание широкой общественности к персональным выставкам таких мощных представителей российской живописи, как А.П.Ткачев и С.П.Ткачев (ГТГ, 2011), В.М. Сидоров (ГРМ, 2014), Г.М. Коржев (ГТГ, 2016), Е.Е. Моисеенко (НИИ РАХ, 2016–2017) подтверждает происходящее на наших глазах возрождение интереса не просто к советской живописи, а к творчеству признанных классиков отечественного искусства.

Так сложилось, что, будучи одним из наиболее известных советских живописцев 1960–1980-х годов и интенсивно работая вплоть до последних дней жизни, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР и ее президент (1983–1991) Б.С. Угаров (1922-1991) оказался почти неизвестен современным зрителям, критикам и историкам искусства XXI века.

Такие ведущие критики и исследователи советской живописи, как М.М. Алленов, М.Ю. Герман, Е.Ю. Деготь, А.Ф. Дмитренко, А.В. Корнилова, В.А. Леняшин, В.С. Манин, А.И. Морозов, Л.В. Мочалов, В.С. Турчин, А.К.Флорковская, Н.А. Яковлева, или ничего не писали о Б.С. Угарове, или же касались творчества этого художник не так глубоко, как оно того заслуживает.

Проведенные в Санкт-Петербурге персональные выставки работ Б.С. Угарова (экспозиции в музейно-выставочном центре «Петербургский художник», 2006; в галерее «Русский портрет», 2010; в «Голубой гостиной» Союза художников СПб, 2016) не носили комплексного и систематического характера, так как формировались в основном из произведений, оставшихся в собственности семьи художника, и произведения мастера из фондов отечественных музеев на этих камерных выставках не экспонировались.

Отдельные произведения Б.С. Угарова, периодически демонстрирующиеся на всероссийских выставках, например, на выставке «Наследие Союза. Запасники» (ГТГ, 2016), не могли исправить ситуацию и дать полноценное, объективное представление о творчестве этого художника.

Актуальность исследования творческого наследия Б.С. Угарова объясняется не только формальным отсутствием комплексного исследования творческого наследия одного из самых крупных советских художников, не только желанием обогатить представления о российском искусстве второй половины XX века, но и следующей причиной.

При посещении современных художественных выставок складывается устойчивое впечатление о наличии определенного кризиса в отечественной реалистической живописи. Засилие натуралистических и приторно-слащавых элементов ведет к упадку художественной формы и в некоторой степени сближает современную живопись с поздним русским академизмом и с салонной живописью, отсутствие стилистического развития не способствует поддержанию интереса к реалистической живописи как у зрителей, так и у критиков и историков искусства. В связи с этим поиск направлений стилистического развития реалистической живописи, с которым связано данное исследование, исключительно актуально для сложившейся ситуации. Одним из способов решения обозначенной проблемы является исследование творческого наследия

ведущих отечественных живописцев, работавших во второй половине XX века, для того, чтобы в творческих поисках этих художников попытаться найти нечто новое и перспективное с точки зрения стилистического совершенствования реалистической живописи.

Высока вероятность отыскания перспективных путей развития стилистики в пейзажном творчестве художников 1950–1980-х годов, так как в жанровой системе советской живописи пейзаж не занимал ведущих позиций. Творчество советских живописцев во времена социализма было в основном ориентировано на «сюжетно-тематические» картины, к которым и было привлечено внимание как историков искусства, профессиональных критиков, так и зрителей.

Таким образом, подробное и тщательное исследование художественного наследия народного художника СССР Б.С. Угарова, выполненное в данной научной работе, способно значительно обогатить представления о российском искусстве второй половины XX века и представит интерес не только для критиков и историков искусства, но и для современных художников, желающих в большей степени понять достижения предыдущих поколений и стремящихся работать над стилистическим обновлением и внесением значительно большего разнообразия в пути развития отечественной реалистической живописи.

Степень разработанности темы. Анализ искусствоведческой литературы показал, что творческое наследие Б.С. Угарова не исследовано с научной точки зрения. Такие известные отечественные искусствоведы, как Б.Д. Сурис [247], Н.С. Кутейникова [113], В.А. Леняшин [121], В.С. Манин [135], В.А. Филиппов [263], Н.А. Яковлева [282], А.Ф. Дмитренко [62, 63] касались отдельных произведений, созданных ленинградским живописцем, однако никто не проводил научно обоснованный формально-стилевой, историко-культурный, иконографический и сравнительный анализ корпуса произведений Б.С. Угарова за весь период сорокалетней творческой жизни (1951–1991).

Б.Д. Сурис охарактеризовал собственную книгу, написанную в 1965 году и посвященную Б.С. Угарову, следующим образом: «Эта книга писалась не как монография. Вообще я считаю, что о художниках поколения, к которому принадлежит Угаров, монографии издавать рано. Большая часть творческой жизни у них еще впереди, ни о каком подведении итогов говорить пока не приходится» [247, с. 59]. Действительно, после 1965 года Б.С. Угаров продолжал заниматься творчеством на протяжении более чем двадцати пяти лет, поэтому Б.Д. Сурис никак не мог в своем исследовании выявить особенности формирования и эволюции авторской манеры художника в исторической, портретной и пейзажной живописи за весь период творческой жизни художника, подвести итог его творчества.

Н.А. Яковлева поставила Б.С. Угарова в один ряд с такими известными мастерами советской исторической картины, как Д.Д. Жилинский, Г.М. Коржев, Е.Е. Моисеенко, Т.Г. Назаренко, Б.М. Неменский, М.А. Савицкий, А.П. и С.П. Ткачевы, Т.Н. Яблонская, однако упомянула только несколько произведений ленинградского живописца, что явно недостаточно для оценки вклада Б.С. Угарова в отечественную историческую живопись [282, с. 559, 568].

Проведенный анализ литературы показал отсутствие и в других имеющихся публикациях информации о художественной эволюции авторской манеры Б.С. Угарова в его произведениях на историческую тематику и в немногочисленных жанровых картинах [28, 63, 113, 120, 121, 123, 135, 139, 191, 197, 263, 296, 305]. Возможно, именно поэтому В.А. Леняшин характеризовал творческий путь Б.С. Угарова следующим образом: «... во всех его работах прослеживается эволюция неспешная, естественная, вдумчивая...» [121, с. 29]. Однако с мнением известного петербургского искусствоведа не представляется возможным согласиться – при анализе корпуса исторических и жанровых произведений Б.С. Угарова обращают на себя внимание существенные стилистические отличия между

картинами, написанными в разные временные промежутки. Так наблюдаются принципиальные различия между стилевыми особенностями картин «Колхозная весна» (1951), «В колхоз. Год 1929-й» (1954), «Портрет скульптора С.Т. Коненкова» (1954), «Строители Волховской ГРЭС» (1960) – с одной стороны, и таких картин, как «На рудниках. 1912 год» (1957), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961), «Октябрь» (1964), «Нева. Белая ночь» (1971), «Солдаты революции» (1977), «Пушкин в Тригорском» (1982), «Портрет М.О. Угаровой» (1991) – с другой стороны. В связи с этим, уточнение особенностей формирования и эволюции авторской манеры Б.С. Угарова в исторической и портретной живописи за весь период творчества художника представляет несомненный научный интерес.

Изучению отечественной пейзажной живописи конца XIX – первой половины XX века посвящены исследования таких авторитетных искусствоведов и критиков, как М.М. Алленов, М.Ю. Герман, П.П. Козорезенко, В.А. Леняшин, Ф.С. Мальцева, В.С. Манин, А.И. Морозов, Л.В. Мочалов, Л.В., Н.Н. Пунин, Д.В. Сарабьянов, А.И. Струкова, А.В. Толстой, А.А. Федоров-Давыдов, А.М. Эфрос. Однако исследование стилевой эволюции отечественной пейзажной живописи во второй половине XX века не привлекло в должной степени внимание искусствоведов и критиков. Коснулось это и Б.С. Угарова – среди сравнительно небольшого количества публикаций о творчестве ленинградского художника отсутствуют публикации, целенаправленно посвященные формально-стилевому анализу пейзажной живописи.

Ситуация обострена до такой степени, что, например, Б.Д. Сурис, подводя итоги собственного исследования творчества Б.С. Угарова, сам признал этот недостаток: «Мало говорилось, например, о пейзажах Угарова – а он, безусловно, хороший пейзажист, тонко чувствующий и остро видящий природу» [247, с. 59]. Н.С. Кутейникова в статье, посвященной творчеству Б.С. Угарова, подвергла анализу только два

пейзажа художника [113, с. 9], что явно недостаточно для оценки его пейзажной живописи. В.А. Филиппову хватило одного небольшого абзаца из пяти предложений для характеристики всего пейзажного наследия Б.С. Угарова [263, с. 312]. В.А. Леняшин, автор наиболее крупного исследования, посвященного творчеству Б.С. Угарова, сформулировал проблему следующим образом: «Он пишет зимы и весны, раннее утро и сумерки, ночное, амбары, сарайчики, лошадок, – то, писалось до него сотни раз. Он пишет снова и так, как никто другой. Не просто объяснить, почему мы сразу узнаем, что перед нами пейзаж Угарова» [121, с. 11]. Однако полностью развернутый ответ на этот вопрос, исключительно важный для пейзажного наследия Б.С. Угарова, В.А. Леняшин не дал и тем самым оставил возможность другим исследователям попытаться разобраться в обозначенной проблеме.

Установлено, что в небольшом количестве имеющихся публикаций о пейзажном творчестве ленинградского живописца обнаруживаются принципиальные противоречия. Так В.С. Манин в исследовании, посвященном истории русского пейзажа, писал о том, что в начале творческого пути, в 1950-е годы, Б.С. Угаров в основном ориентировался на таких членов объединения «Союз русских художников», как К.А. Коровин, В.А. Серов, А.Е. Архипов, С.Ф. Колесников. В 1960-е годы «пластика Угарова приближается к стилистике „сурового стиля“», в 1970-е годы художник опять возвращается в рамки «союзнической» живописи С.Ф. Колесникова, И.Ф. Колесникова, А.Е. Архипова, М.Х. Аладжалова [135, с. 543-544]. Данное утверждение В. С. Манина принципиально расходится с мнением В.А. Леняшина, который в альбоме, посвященном творчеству Б.С. Угарова, вообще не счел целесообразным отразить влияние «сурового стиля» на творчество Б.С. Угарова [121]. Характеризуя развитие художника, В.А. Леняшин писал о неспешной эволюции, в то время как периодизация творчества Б.С. Угарова, предложенная В.С.

Маниным, предполагает достаточно резкую смену пластической системы художника в 1960-е и в 1970-е годы.

Анализируя публикации, посвященные творческому наследию Б.С. Угарова, можно убедиться, что среди них отсутствуют работы, позволяющие установить степень преемственности пейзажного творчества Б.С. Угарова по отношению к ленинградской живописи 1930 – 1940-х гг. Только В.А. Леняшин видел в пейзажах художника продолжение «эстетической линии ленинградского пейзажа двадцатых – тридцатых годов», но не подтвердил это, по-видимому, верное утверждение сравнительным анализом конкретных произведений ленинградских художников 1930 – 1940-х годов и Б.С. Угарова [121].

В публикациях, посвященных творчеству Б.С. Угарова, полностью отсутствует анализ его творчества в историческом, портретном и пейзажном жанрах в контексте истории ленинградской живописи 1950 – 1980-х годов.

Хронологические границы исследования охватывают временной отрезок творческой деятельности Б.С. Угарова во второй половине XX века и предшествующий период, начинающийся с конца XIX века, как наиболее показательный и содержательный для развития русской реалистической живописи.

Объект исследования в настоящей работе – художественное и теоретическое наследие Б.С. Угарова, которое включает в себя: произведения и теоретические труды художника, архивные материалы и воспоминания о деятельности Б.С. Угарова, как руководителя персональной мастерской, ректора Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и президента Академии художеств СССР.

Предмет исследования – формально-стилевые особенности художественного языка и творческого метода Б.С. Угарова.

Цель исследования: выявить и систематизировать этапы становления и художественной эволюции творчества Б.С. Угарова, определить жанровую структуру творчества художника, отметить место и значение наследия мастера в истории ленинградской живописи 1950 – 1980-х годов и всего отечественного искусства.

Для достижения цели автор ставил перед собой следующие **задачи исследования:**

– осуществить реконструкцию атмосферы художественной жизни Ленинграда на протяжении творческой жизни художника;

– установить роль Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в формировании творческой личности Б.С. Угарова;

– осуществить периодизацию творческой деятельности Б.С. Угарова, исходя из соотношения жанров в различные временные периоды;

– исследовать особенности формирования и эволюции авторской манеры Б.С. Угарова в исторической, портретной и пейзажной живописи;

– исследовать влияние «сурового стиля» на творчество Б.С. Угарова;

– выявить в пейзажном наследии Б.С. Угарова типологические признаки стилистики, свойственной мастерам объединения «Мир искусства»;

– установить степень влияния московской пейзажной школы «Союза русских художников» на творчество Б.С. Угарова;

– определить степень преемственности произведений Б.С. Угарова по отношению к ленинградской пейзажной школе 1930–1940-х годов.

Источники исследования. В ходе работы над диссертацией были изучены коллекции музеев России (Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО, Научно-исследовательский музей РАХ, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Пермская государственная художественная галерея, Рославльский историко-

художественный музей, Брянский областной художественный музей, Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан и др.) и фонды российских архивов, музеев и библиотек (Научно-библиографический архив Российской Академии художеств, Российский государственный архив литературы и искусства, Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга и Ленинградской области, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Российская национальная библиотека, Российская государственная библиотека искусств, научные библиотеки Государственного Русского музея и Российской Академии художеств, библиотека Санкт-Петербургского Союза художников России и др.).

Методы исследования. В процессе работы над диссертацией использован принцип комплексного подхода, основанный на использовании нескольких самостоятельных методов анализа принятых в искусствознании. Культурно-исторический метод помог реконструировать атмосферу эпохи, к которой относится творчество Б.С. Угарова. При детальном изучении произведений изобразительного искусства художника был применен формально-стилевой метод, который позволил проследить эволюцию творчества Б.С. Угарова в разных жанрах живописи, выявить ее этапы, а также оценить произведения искусства с точки зрения художественных достижений, художественного качества. Иконографический метод был использован при изучении целого ряда устойчивых мотивов, свойственных иконографии советской исторической живописи и «сурового стиля». Сравнительный анализ произведений Б.С. Угарова и его современников позволил найти местоположение творчества художника в истории ленинградской живописи 1950–1980-х годов.

Научная новизна диссертации определяется, прежде всего, тем, что творческое наследие Б.С. Угарова впервые явилось объектом комплексного и систематического исследования. Осуществлена

периодизация художественного творчества Б.С. Угарова, исходя из соотношения жанров в различные временные периоды. Впервые сформулированы стилистические особенности формирования и эволюции почерка живописца в жанре исторической картины, в портретном и пейзажном жанрах. В результате рассмотрения художественного наследия Б.С. Угарова в контексте художественной жизни Ленинграда установлено местоположение творчества художника в рамках ленинградской живописи 1950–1980-х годов и определено значение творческого наследия Б.С. Угарова для современной художественной культуры.

Теоретическая значимость работы заключается в исследовании стилевой эволюции отечественной живописи второй половины XX века. На обширном художественном материале, отражены основные тенденции в исторической и портретной живописи, которые заключались в разрушении объемной трактовки формы, и в пейзажной живописи как последовательное увеличение живописности, придание самостоятельного эстетического звучания линии, пятну, усиление выразительности картинной плоскости.

Практическая значимость работы состоит в возможности ее использования в качестве учебно-методического материала при изучении отечественной живописи второй половины XX века, при формировании разделов советского искусства в музейных собраниях, при подготовке полноценной персональной выставки Б.С. Угарова. Новые данные о творчестве Б.С. Угарова могут быть использованы при описания его работ в различных научных изданиях.

Основные положения, выносимые на защиту:

– Исходя из соотношения жанров творческую жизнь ленинградского художника возможно разделить на четыре периода. Наиболее важным, переломным моментом в творческой судьбе Б.С. Угарова стала переориентация художника в середине 1950-х годов с пейзажного жанра на

историческую живопись, которая надолго стала ведущим жанром в его творчестве.

– Б.С. Угаров принадлежал к группе ленинградских художников, которые, сохраняя регламентированную тематику социалистического реализма, стремились внести изменения в стилистику советской живописи. Стилистические искания художника, реализованные в картинах на революционную и военную тематику, позволяют говорить о шаге вперед, сделанным Б.С. Угаровым по сравнению со стилистикой произведений основоположников социалистического реализма и их эпигонами.

– Ленинградский художник продолжил и расширил художественные поиски И.И. Левитана в пейзажном жанре. Б.С. Угаров совмещал стилистические приемы мирискусников с русской версией импрессионизма, в шаге от которого, в своем творческом развитии, остановился И.И. Левитан.

– В творчестве Б. С. Угарова существуют две самостоятельные линии развития пейзажа – линия, лежащая непосредственно в русле искусства художников московской пейзажной школы «Союза русских художников», и линия, связанная с синтезом традиций объединений «Союз русских художников» и «Мир искусства».

– Значение художественного наследия Б.С. Угарова для отечественного искусства заключается в том, что в советские времена художник не только сохранил, но и сумел развить в своем творчестве лучшие стилистические достижения Серебряного века в реалистической живописи.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях и докладах.

Статьи в изданиях, входящих в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки России:

1. Попов А.В. Соединение традиций «Союза русских художников» и «Мира искусства» в пейзажном творчестве Б.С. Угарова // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2015. № 3. С. 160-167. (0,3 п. л.)

2. Попов А.В. Традиции московской пейзажной школы «Союза русских художников» в творчестве Б.С. Угарова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. №10, ч. 2. С. 135 – 137. (0,3 п. л.)

3. Попов А.В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2016. №1. С. 138-152. (0,7 п. л.)

4. Попов А.В. Александр Ведерников и Борис Угаров. Связь времен // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2016. №1. С. 153-162. (0,4 п. л.)

5. Попов А.В. Особенности формирования и эволюция авторской манеры Б.С. Угарова в жанровой живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2016. №10, ч. 1. С. 152 – 155. (0,7 п. л.)

Статьи в других изданиях:

6. Попов А.В. Традиции художественного объединения «Мир искусства» в пейзажном наследии Бориса Угарова // Сборник научных трудов IX Международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство и диалог культур», РГПУ им. А. И. Герцена, СПб., 2015. Вып. 9. С. 112-116. (0,3 п. л.)

7. Попов А.В. Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2015. Вып. 33. С. 111-115. (0,3 п. л.)

8. Попов А.В. Творчество Б.С. Угарова и ленинградская пейзажная живопись 1950 – 1990-х годов. // В мире науки и искусства: вопросы

филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. L междунар. науч.-практ. конф. № 7(50). Новосибирск: СибАК, 2015. С. 125-129. (0,3 п. л.)

9. Попов А.В. Поиски новой пейзажной пластики Б.С. Угаровым в свете позднего творчества И.И. Левитана // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2016. Вып. 38. С. 173-187. (0,5 п. л.)

10. Попов А.В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LVI междунар. науч.-практ. конф. № 1(56). – Новосибирск: СибАК, 2016. С. 7-15. (0,5 п. л.)

11. Попов А.В. Портретная живопись Б.С. Угарова. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LXIV междунар. науч.-практ. конф. № 9(64). Новосибирск: СибАК, 2016. С. 6-11. (0,3 п. л.)

Доклады:

1. Попов А.В. «Традиции художественного объединения “Мир искусства” в пейзажном наследии Бориса Угарова». Доклад на IX международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство и диалог культур», РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, март 2015.

2. Попов А.В. «Творчество Б.С. Угарова и ленинградская пейзажная живопись 1950 – 1990-х годов». Доклад на L международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии», Новосибирск, август 2015.

3. Попов А.В. «Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова». Доклад на LVI международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии», Новосибирск, январь 2016.

4. Попов А.В. «Портретная живопись Б.С. Угарова». Доклад на LXIV международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии», Новосибирск, сентябрь 2016.

Основные положения диссертации также неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук» МГХПА имени С.Г. Строганова.

Структура работы. Исследование состоит из двух томов. Первый включает в себя введение, три главы, заключение и список литературы. Второй том включает иллюстрации и список иллюстраций

Глава 1. Художественная жизнь Ленинграда 1950–1980-х годов и творческое наследие Б.С. Угарова

1.1. Творчество Б.С. Угарова в контексте художественной жизни Ленинграда 1950–1980-х годов

Творческая деятельность Б.С. Угарова в 1950-х годах происходила на фоне драматических событий в общественной жизни, как Ленинграда, так и всей страны в целом – пожалуй, только революционный период 1917 года можно сравнить по радикальности изменений с обсуждаемым периодом. Для того, чтобы точно представить атмосферу художественной жизни тех лет, необходимо вспомнить события, произошедшие немного раньше, в конце 1940-х годов, а именно постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» от 14 августа 1946 года, вступительную речь и выступление А.А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 года, постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба"» В.И. Мурадели от 10 февраля 1948 года.

В своем выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК А.А. Жданов сформулировал политику государства в области изобразительного искусства: «В живописи, как вы знаете, одно время были сильны буржуазные влияния, которые выступали сплошь и рядом под самым "левым" флагом, нацепляли на себя клички футуризма, кубизма, модернизма, "ниспровергали" "прогнивший академизм", провозглашали новаторство. ... Чем же это все кончилось? Полным крахом "нового направления". Партия восстановила в полной мере значение классического наследства. ... Формализм как течение разбит в советском изобразительном искусстве, изжит, но еще не перевелись отдельные его апологеты, выступающие сейчас уже не явно, но скрыто, в замаскированном виде ... Совершенно нетерпимо, что наряду с искусством социалистического реализма у нас сосуществуют течения, представленные поклонниками буржуазного упаднического искусства, которые считают своими

духовными учителями французских формалистов Пикассо и Матисса, кубистов, художников формалистической группы "Бубновый валет"» [256, с. 149, 150].

После перечисленных событий начался один из самых темных периодов в художественной жизни советского общества – борьба с импрессионизмом, модерном, авангардом под флагом борьбы с «низкопоклонством перед Западом», что привело к попаданию в разряд «отверженных» таких талантливых живописцев, как А.А. Осмеркин, А.Г. Тышлер, Д.П. Штеренберг, В.Е. Татлин, Р.Р. Фальк, С.В. Герасимов, А.А. Дейнека, Н.И. Альтман, М.С. Сарьян, П.П. Кончаловский, Н.А. Удальцова, П.В. Кузнецов, к аресту Н.Н. Пунина, погибшего в сталинских лагерях в 1953 году, к изгнанию из Москвы А.М. Эфроса [256, с. 169].

Атмосфера художественной жизни Ленинграда и всей страны кардинальным образом изменилась после смерти Председателя Совета министров Союза СССР и Секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза И.В. Сталина в 1953 году – за очень короткий период времени, буквально за пару лет, произошли принципиальные перемены.

М.А. Чегодаева описывала произошедшие события следующим образом: «Необратимые события надвигались на страну и на ее искусство. В одночасье кончилась эпоха, кажущаяся по меньшей мере веком ... Перелом, совершившийся от 1953 года к 1956-му, был невероятным, неправдоподобным» [256, с. 206, 207].

В 1955 году произошли события в художественной жизни СССР, которые еще два года тому назад невозможно было представить – в Москве открылись выставки французского искусства, где были представлены произведения Э. Мане, О. Ренуара, Э. Дега, К. Моне, П. Сезанна, П. Пикассо, П. Гогена, О. Родена, и мексиканской графики, на которой присутствовали Д. Ривера и Д.А. Сикейрос. Годом позже Москва встречала персональную выставку П. Пикассо.

Однако, несмотря на трагическую атмосферу в художественной жизни в СССР в начале 1950-х годов, несмотря на кардинальную и молниеносную корректировку государственной политики в области искусства в середине 1950-х годов, у советских художников, и у Б.С. Угарова в частности, были широкие возможности раскрыть свой талант перед зрителями в рамках строго регламентированной в СССР системы городских, зональных, республиканских и всесоюзных выставок.

Необходимо вспомнить, что традиция проведения всесоюзных художественных выставок в СССР появилась непосредственно после окончания второй мировой войны. С.А. Холодов по этому поводу писал следующее: «70 лет назад, в январе 1946 года, в Москве открылась первая Всесоюзная художественная выставка. С тех пор в течение сорока с лишним лет ВХВ считалась главным событием в художественной жизни страны, а стать участником Всесоюзной выставки мечтали тысячи советских художников» [306].

Для отбора произведений на каждую всесоюзную художественную выставку, так же как и для любой другой выставки в советское время, создавался выставочный комитет, который во многом состоял из специалистов, действительно понимающих в живописи, то есть из художников и искусствоведов, а не только из партийных чиновников. С.А. Холодов подсчитал, что в 1946 году состав выставочного комитета всесоюзной выставки входило 32 человека, из них 22 – художники и искусствоведы, а в выставочном комитете 1970 года из 82 членов выставкома на долю художников приходится 57 человек [305]. Стать членом такого выставочного комитета было очень почетно – это гарантировало участие в экспозиции не только одного произведения, а, возможно, и большего количества, однако только проверенные, безупречные с точки зрения биографии и идеологических воззрений художники могли претендовать на вхождение в выставочный комитет. В связи с этим анализ составов выставочных комитетов является одним из

способов выявления художников, через которых партийные органы проводили свою политику в области искусства, и заслуживает отдельного внимания.

Начиная с 1957 года в Москве стали дополнительно проводить регулярные выставки, приуроченные к открытию всесоюзных съездов советских художников, а также выставки, предваряющие открытие съездов Коммунистической партии Советского Союза. Участие в подобных мероприятиях, так же как и существовавшая в СССР возможность проведения персональных выставок, обычно связанная с юбилейными датами в жизни живописцев, позволяла художнику продемонстрировать свое умение и талант советским зрителям на лучших выставочных площадках страны.

После окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в 1951 году Б.С. Угаров начал активно участвовать в художественной жизни Ленинграда, что свидетельствует о высоком уровне живописного мастерства молодого художника. Согласно опубликованной информации, Б.С. Угаров в период 1951 – 1958 годов принял участие в следующих выставках в СССР и за границей; [291]:

– 1951, Ленинград, выставка дипломных работ;

– 1951, Москва, третья выставка учебных и дипломных работ студентов московских и ленинградских художественных институтов;

– 1952, Ленинград, выставка произведений ленинградских художников;

– 1954, Ленинград, весенняя выставка произведений ленинградских художников;

– 1955, Ленинград, весенняя выставка произведений ленинградских художников;

– 1955, Москва, всесоюзная художественная выставка;

– 1956, Ленинград, весенняя выставка произведений ленинградских художников;

– 1956, Москва, выставка произведений советских художников. 1917 – 1956;

– 1957, Ленинград, выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию Великой октябрьской социалистической революции;

1957, Москва, всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции;

– 1957, Москва, выставка живописи, скульптуры, графики к первому всесоюзному съезду советских художников

– 1958, автономные республики, края и области, передвижная выставка ленинградских художников;

– 1958, Китай, выставка произведений советских художников в Китайской народной республике;

– 1958, Москва, всесоюзная художественная выставка «40 лет ВЛКСМ».

Сравнительный анализ участия в выставках на протяжении 1950-х годов таких известных ленинградских художников, как В.Ф. Загонек, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.М. Орешников, П.Т. Фомин, показал, что все перечисленные живописцы, как и Б.С. Угаров, принимали участие примерно в одних и тех же выставках [291]. Так, например, в 1957 году в Ленинграде на выставке произведений ленинградских художников, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, наряду с Б.С. Угаровым участвовали также В.Ф. Загонек, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.М. Орешников, П.Т. Фомин. В том же 1957 году в Москве на выставке живописи, скульптуры и графики к I-ому Всесоюзному съезду советских художников экспонировались произведения В.Ф. Загонека, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, Б.С. Угарова.

Таким образом в 1950-е годы Б.С. Угаров принял участие в 13 выставках, примерно в аналогичном количестве выставок приняли участие

за равный период времени и другие ленинградские художники – В.Ф. Загонек принял участие в 18 выставках, Е.Е. Моисеенко – в 9, А.А. Мыльников – в 13, В.М. Орешников – в 16, П.Т. Фомин – в 11 выставках [291].

Анализ конкретных экспонированных произведений показывает, что в первой половине 1950-х годов на весенние и осенние выставки в Ленинграде Б.С. Угаров предоставлял работы, относящиеся к пейзажному жанру[285, 280, 291]. Например, на весенней выставке произведений ленинградских художников 1954 года были экспонированы три пейзажа Б.С. Угарова: «Рыжая лошадь» (1954, рис. 55), «Кони» (1954, рис. 52), «Весенняя вода» (1954, рис. 56) – такое большое количество отобранных картин свидетельствует о высокой оценке творческой деятельности молодого художника выставочным комитетом [285]. На осенней выставке 1956 года художник демонстрировал пейзаж «Банька» (1954, рис. 57) [299]. Однако прохождение пейзажных работ на наиболее престижные всесоюзные художественные выставки было проблематично, так как при отборе приоритет отдавался произведениям исторического жанра, особенно тем, которые были посвящены истории Октябрьской революции и становлению советского государства.

С большой степенью уверенности можно утверждать, что желание Б.С. Угарова создать значительные по содержанию работы и претендовать на участие во всесоюзных художественных выставках побудило молодого ленинградского художника начать активно работать в жанре исторической картины. Именно поэтому в середине 1950-х годов произошла смена жанровых предпочтений начинающего художника – на весеннюю выставку произведений ленинградских художников 1955 года Б.С. Угаров предоставил историческую картину «В колхоз» как итоговую аспирантскую работу на звание кандидата искусствоведения (рис. 2) [286].

Дальнейшая выставочная деятельность Б.С. Угарова подтвердила то, что молодой художник обратился к исторической живописи не случайно.

Так в октябре 1957 года в Ленинграде в залах Государственного Русского музея открылась «Выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции». Посвящение выставки юбилею Октябрьской революции предопределяло экспонирование значительного числа сюжетных картин на темы истории революции и становления Советского государства. В крупнейшем разделе живописи экспонировались произведения 269 авторов [288]. Б.С. Угаров был представлен исторической картиной «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), которая была отобрана специальной комиссией для всесоюзной выставки в Москве.

Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции открылась в ноябре 1957 года в Москве в Центральном выставочном зале, она прошла в Академии художеств СССР, в Доме художника на Кузнецком мосту, в выставочном зале Союза художников СССР и в ряде других залов столицы [287]. В выставочной экспозиции доминировали картины, посвященные истории Октябрьской революции и становлению советского государства. В этом разделе были представлены картины классиков социалистического реализма В.А. Серова «В Смольном», «Ждут сигнала (Перед штурмом)», «Декрет о мире» и «Декрет о земле», Б.В. Иогансона «Социалистическая революция свершилась! (В.И. Ленин провозглашает Советскую власть)», А.М. Герасимова «Залп "Авроры"». Именно к этим произведениям, а не к картине Б.С. Угарова, было приковано основное внимание прессы. Необходимо отдельно обратить внимание на то, что В.А. Серов был представлен на выставке четырьмя работами – факт создания и экспонирования четырех произведений одного художника бесспорно доказывает не только работоспособность автора, но и авторитет художника в среде партийных чиновников, курирующих советское искусство.

Среди экспонентов на всесоюзной выставке были представлены произведения ленинградских художников: «В.И. Ленин в Смольном» и

«Обуховская оборона» Н.Л. Бабасюка, «Покушение на В. И. Ленина» П.П. Белоусова, "Решение о вооруженном восстании. Расширенное заседание ЦК РСДРП 16 октября 1917 года" А.Г. Гуляева, «Октябрьский ветер» М.М. Девятова, «Первая Конная Армия» Е.Е. Моисеенко, «Лена. 1912 год» Ю.Н. Тулина, «Горновой» и «Доменщики» М.П. Труфанова, «На Оке» Д.В. Беляева, «В саду», «Жаркий день» О.Б. Богаевской, «На стройке Куйбышевской ГЭС» Н.Н. Галахова, «Северная пристань» А.Г. Еремина, «Ожидание» М.К. Копытцевой, «Суббота» Б.В. Корнеева, «Теплый день» А.П. Левитина, «На улице» и «Университетская набережная» Г.А. Савинова, «Прокатный цех» А.М. Семенова, «Рябинушка» В.Ф. Загонека. Именно эти художники впоследствии стали ассоциироваться с послевоенной ленинградской живописью.

Подводя итоги Всесоюзной художественной выставки, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, необходимо обратить внимание на исключительно значимое для творческой биографии Б.С. Угарова событие. Большой удачей молодого ленинградского художника, которому на тот момент времени исполнилось 35 лет, было то, что экспонировавшаяся на всесоюзной выставке картина «На рудниках. 1912 год» была приобретена Государственной Третьяковской галереей. Б.С. Сурис писал в 1965 году об этом приобретении, как о «почетном отличии» следующее: «Это полотно знаменовало собой окончательное становление живописца, зрелость его дарования, оно закрепило за Борисом Угаровым место в первых рядах советских художников, глубоко и серьезно разрабатывающих историко-революционную тему» [247, с. 30]. И действительно, создается впечатление, что именно такая высокая оценка уровня живописи картины «На рудниках. 1912 год» определила все дальнейшие жанровые пристрастия Б.С. Угарова – свои основные силы художник сосредоточил на исторической живописи.

Анализ экспонированных картин на выставках разного уровня показал, что и другие молодые ленинградские живописцы, выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина с явно выраженной склонностью к пейзажному жанру были вынуждены писать исторические и жанровые картины. Например, будущий народный художник СССР, действительный члена Академии художеств СССР П.Т. Фомин, творчество которого прежде всего ассоциируется с пейзажной живописью и который так же, как и Б.С. Угаров, экспонировал на весенних и осенних ленинградские ленинградских выставках первой половины 1950-х годов произведения пейзажной живописи, представил на всесоюзную художественную выставку, посвященную 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, историческую картину «Год 1941. В леса» (1957), а чуть позже, в 1959 году для первой Республиканской художественной выставки «Советская Россия» написал картину так же исторического жанра «Вернулись» (1959).

В 1960–1980-е годы Б.С. Угаров продолжал регулярно участвовать в художественных выставках – в весенних и осенних выставках ленинградских художников, в зональных, республиканских и всесоюзных выставках.

Стратегия экспонирования сохранилась от предыдущего десятилетия – на осенних и весенних выставках Ленинградского отделения Союза художников РСФСР (ЛОСХ) Б.С. Угаров, как правило, знакомил зрителей с картинами пейзажного и портретного жанров. Следующие факты подтверждают сказанное. В 1960 году на выставке открытой в залах Ленинградского отделения Союза художников Б.С. Угаров экспонировал портрет «Тоня» и пейзажи «Венеция», «Зимка», «Псков» [289]. На осеннюю выставку произведений ленинградских художников в 1962 года Б.С. Угаров представил пейзажи «Псков» и «На взморье», на осеннюю выставку произведений ленинградских художников 1978 года – «Портрет сына» [300].

На более престижных выставках Б.С. Угаров в основном демонстрировал картины на исторические темы. Например, в 1960 году на выставке в залах Государственного Русского музея художник показал зрителям произведение исторического жанра «Степан Разин» и «Строители Волховской ГЭС», а в том же 1960 году на первой Республиканской художественной выставке «Советская Россия» в Москве Б.С. Угаров экспонировал историческую картину «Строители Волховской ГЭС» [290]. Картина «Ленинградка (В сорок первом)» была отобрана для представления художников Ленинграда на Всесоюзной выставке посвященной XXII съезду КПСС в Москве в 1961 году. На второй Республиканской художественной выставке «Советская Россия» в 1965 году в Москве художник показал картину «Октябрь», написанную в 1964 году. На третьей Республиканской художественной выставке «Советская Россия» в 1967 году в Москве Б.С. Угаров экспонировал историческую картину «Декрет о земле». В 1977 на Всесоюзной художественной выставке «По ленинскому пути», посвященной 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции творчество художника было представлено историческим произведением «Солдаты революции» [37].

В рамках анализируемого исторического отрезка времени Б.С. Угаров участвовал не только в групповых выставкам, художнику удалось провести и персональные выставки – в Ленинграде (1972, Музей Академии художеств СССР; 1982, ГРМ), Москве (1982, зал Академии художеств СССР) и в городах СССР (1980–1981).

Анализ выставочной деятельности Б.С. Угарова, которую необходимо рассматривать в качестве участия в художественной жизни как Ленинграда, так и СССР в 1960–1980-х годах, показал определенную стабильность в жанровых предпочтениях – художник продолжал считать историческую живопись основным направлением своего творчества. Не изменялись и стилистические предпочтения – после кардинальных стилистических изменений в середине 1950-х годов художник не менял

авторскую манеру, тяготеющую к достижениям Серебряного века. При этом творчество Б.С. Угарова в контексте художественной жизни Ленинграда 1960–1980-х годов продолжало формально отвечать стилистическим требованиям социалистического реализма и отождествлялось с официальным искусством. Поддержка творчества художника со стороны власти проявилась в присуждении премий. В 1976 году Б.С. Угаров был награжден Государственной премией РСФСР имени И.Е. Репина за картины «За землю, за волю» (1970, рис. 23), «Земля» (1973, рис. 28), «Июнь 1941 года» (1975, рис. 31). В 1985 году за картину «Возрождение», написанную в 1980 году, художник был награжден Государственной премией СССР (рис. 37).

Однако в художественной жизни как Ленинграда, так и СССР за обсуждаемый исторический период 1960–1980-ых годов произошли кардинальные изменения. О том, что это действительно имело место можно судить по названию выставки проведенной в 2006 году в Государственном Русском музее – «Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе» [36]. Для того, чтобы разобраться с характером произошедших изменений предлагается обратиться к альбому «Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов», в котором В.А. Леняшин выступил в качестве составителя и автора вступительной статьи. Известный ленинградский искусствовед включил в альбом 157 произведений советских живописцев различных жанров, написанных в 1960–1980-е годы. Анализ отобранных произведений позволяет сделать важный вывод – авторы большинства картин, представленных в альбоме, в отличие от Б.С. Угарова, не ставили перед собой задачу сохранить и развить традиции русской реалистической живописи. Так большинство живописцев, представленных в альбоме, в отличие от Б.С. Угарова, не следовало традициям европейского колоризма, опирающимся на стремлении художника правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании «естественного видения» в

трактовке К. Кларка [102]. Следующие картины, основанные на изображении объективно видимых цветовых тонов стиль без искусствовенного упрощения художественной формы, оказались в альбоме в меньшинстве: «Поднимающий знамя» Г.М. Коржева (1959–1960), «Между боями» (1958–1960) и «Детвора» (1960) А.П. и С.П. Ткачевых, «Отец и мать. 1918 год» А.Д. Романычева, «Горновой» М.П. Труфанова (1955), «Ужин трактористов» А.А. Пластова (1951), «Свежий день» (1958) и «За родную землю» (1960) В.Н. Гаврилова, «Затопленный лес» Н.М. Ромадин (1970). Если быть точным, то подобных картин, опирающихся на достижения русской школы реалистической живописи, в обсуждаемом альбоме оказалось четвертая часть.

Особенностью отобранных для экспонирования картин, выполненных в традициях русской реалистической живописи конца XIX – начала XX века, являлось отсутствие среди авторов, как основоположников, так и наиболее последовательных приверженцев социалистического реализма. Например, в альбоме отсутствуют произведения Б.В. Иогансона (1893 –1973), представлена только одна картина В.А. Серова (1910–1968) – «Рабочий» (1960) и это несмотря на то, что оба художника активно работали в 1960-е годы. Таким образом ощущается стремление составителя альбома отмежеваться, не только от классиков социалистического реализма, например, Б.В. Иогансона, но и от живописи более молодой генерации советских художников, основанной на традициях и завоеваниях Серебряного века. Так в альбоме не нашлось места для можайских пейзажей С.В. Герасимова (1885–1964), ученика К.А. Коровина по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, которые частично были написаны уже в 1960-е годы, но нашлось место для представителей владимирской пейзажной школы, основанной на условном цвете. Замечательные пейзажи С.В. Герасимова, созданные в лучших традициях рубежа веков и стилистически развивающие русскую реалистическую живопись, по-видимому, не показались для составителя

альбома В.А. Леняшина характерными для живописи 1960–1980-е годов. Однако необходимо напомнить, что в том числе и за эти, отсутствующие в альбоме пейзажи, С.В. Герасимов был в 1966 году заслуженно награжден Ленинской премией.

Таким образом в 1960–1980-х годы действительно изменись лидеры всесоюзных выставок и В.А. Леняшин, уловивший современные тенденции, отразил их в путем отбора наиболее характерных произведений исследуемого временного периода, пользовавшихся наибольшим вниманием художественной общественности. Если на первой всесоюзной выставке, проходимой в 1946 году, среди наиболее значимых полотен, представленных на выставке, можно назвать такие картины, выполненные в содержательных и стилистических рамках социалистического реализма, как «Въезд Александра Невского в Псков» В.А. Серова, «Первый призыв Минина к народу» Г.Н. Горелова, «Петр I принимает послов» Б.В. Щербакова, «Лористон в ставке Кутузова» Н.И. Ульянова, «Подписание акта о безоговорочной капитуляции Германии» Кукрыниксов, а также парадный портрет И.В. Сталина на фоне Кремля кисти А.М. Герасимова и портрет В.М. Молотова работы Василия Ефанова» [305], то в дальнейшем на выставках в 1960–1980-х годы появились работы «сурового» стиля, связанные с именами таких московских художников, как Н.И. Андронов, В.И. Иванов, П.Ф. Никонов, П.П. Оссовский, появились произведения В.Н. Гаврилова, А.П. и С.П. Ткачевых, которые можно уверенно отнести к русской версии импрессионизма, произведения владимирской пейзажной школы в исполнении К.Н. Бритова, В.Г. Кокурина, В.Я. Юкина.

Авторы подавляющего большинства произведений, представленных в альбоме «Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов», а если быть точным, то три четверти авторов, отказались от традиций и достижений русской реалистической живописи Серебряного века – в живописи 1960-х годов произошли изменения стилистического характера, которые реализовались в разных проявлениях. Например, ряд

художников в обозначенный период времени начали осознанно обращаться в станковых произведениях к приемам монументального искусства, что практически проявлялось в некотором примитивизме, схематизме, упрощении и огрублении предметной формы и привело в некоторой степени к отказу от реалистической художественной формы. В.В. Ванслов о подобной тенденции писал следующее: «Эта тенденция определилась в нашем искусстве давно. Ее типическим выражением ранее явилось творчество А. Дейнеки, отчасти Г. Нисского. Но в 1960-е годы она приобрела массовый характер, в известной степени стала предметом поверхностной моды» [29, с. 183]. Достаточно часто огрублению предметной формы сопутствовала замена предметного цвета на условный. В этом случае возрастание декоративного звучания произведений станковой живописи являлось следствием экспрессивных тенденций, что тоже приводит к отказу от реалистической формы [29, с. 238].

Другим проявлением стилистических изменений советской живописи в 1960–1980-е годы стало использование иносказательной, метафорической образности, предполагающей возникновение ассоциаций, которые «не столько продолжают изображение, сколько вводят в него подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания» [29, с. 219].

Подобные стилистические новшества, проявившиеся в виде усиления декоративности станковой картины за счет акцентирование внимания как на условности цвета, так и на условности формы для выявления художественного образа, усиление меры художественной условности, осознанный отказ от традиций и достижений русской реалистической живописи Серебряного века наблюдались в следующих произведениях: «Хлеб в дорогу» Д.О. Скулме (1967), «Смерть активиста» С.В. Джяукштаса (1969), «Год тридцатый» из цикла «Рубежи нашей Родины» (1969), «Сыновья» (1969–1975) и «Золотой кремлевский холм» центральная часть триптиха «Озаренные светом победы» (1979–1980) П.П.

Оссовский, «Наши будни» П.Ф. Никонов (1960), «Земля» Е.Е. Моисеенко (1963–1964), «Утром» В.Ф. Загонек (1958–1960), К.Н. Британов «Весна в колхозе» (1977), «Сбор урожая» И.Д. Виеру (1972), «Колхозники из Судувы» С.М. Вейверите (1973), «Лето» О.И. Субби (1969), «Сенокос» Н.В. Токтаулов (1975), «Жаркий день» Ш.Е. Бедоев (1977), «Мартовские тени» В.Я. Юкин (1977), «Родина моя» К.И. Махарадзе (1967), «Сестры» (1967) и «Прощание» (1975) А.А. Мыльников, «На покосе. В шалаше» (1962), «Полдник» (1964–1966) и «В кафе Греко» (1975) В.И. Иванова, «Партизанская мадонна» (1967), «Поле (1973) и «Витебские ворота» (1967) М.А. Савицкий, «Строители Братска» (1960–1961), «Шинель отца» (1970–1972), «Первый снег» (1971) и «Осенние дожди» (1974) В.Е. Попков, «Детство» из триптиха «История моей жизни» М.Г. Греку (1966–1967), «ГУМ, ЦУМ, Детский мир» В.Н. Телин (1980), «Улица детства» В.И. Тюленев (1972), «Полярники» А.А. и П.А. Смолины (1961), «Портрет композитора Кара–Караева» Т.Т. Салахов (1960), «Юный конструктор» А.А. Дейнека (1966), «Гимнасты СССР» Д.Д. Жилинский (1964–1965), П.Т. «Начало мая» Фомин (1973), «В лесном краю» Е.И. Зверьков (1974), «Юность» Т.Н. Яблонская (1969), Б.И. Шаманов «Свирель» (1980).

Известный ленинградский искусствовед А.Ф. Дмитренко, который изложил свое понимание художественной жизни анализируемого исторического периода в работе с названием «Картина и время (Современная советская историческая живопись)» так же, как и В.А. Леняшин, обратил внимание на произошедшие перемены, на то, что условный цвет, обобщенная форма и иносказательность прочно вошли в стилистику произведений живописи 1960–1980-ые годов [62, с. 24]. Пытаясь теоретически обосновать отход от реалистической живописи в обсуждаемый период времени, А.Ф. Дмитренко ссылается в своем исследовании на мнение А.И. Овчаренко: «Социалистическому реализму как методу не противопоказаны ни "форма самой жизни", ни романтическая, ни условная форма, ни фантазия, ни сказочность, ни

гротеск... выразительнее воссоздать картину действительности в ее сложнейшем превращении из настоящего в будущее» [62, с. 24].

Из проведенного исследования можно сделать вывод, что сугубо реалистическая живопись Б.С. Угарова, ориентирующаяся на лучшие достижения Серебряного века, не только оказалась в меньшинстве, но и выглядела архаично в глазах определенных критиков и историков искусства по отношению в «прогрессивной» живописи, вступающей в противоречие с объективной верностью изображения и основанной на условном или упрощенном цвете при значительном обобщении художественной формы. Действительно, в анализируемый исторический период 1960–1980-ых годов советское общество жаждало перемен в различных направлениях общественной жизни, в том числе и в художественной сфере. Возможно, именно поэтому отход от несколько надоевшего и слишком навязываемого «реализма», изменения стилистического характера, которые реализовались в разных проявлениях и были связаны с использованием элементов стилистики авангардных течений, казались делом перспективным и прогрессивным. Прошедшее время позволило убедиться в том, что западная живопись уже во многом использовала достижения авангардных течений, однако для советской живописи это было новшеством – для неизбалованного советского зрителя даже натюрморты О.Я. Рабина, изображавшие предметы, расположенные на газете «Правда», казались настоящим искусством. Многим художникам подобные нововведения принесли успех. Такие признанные и авторитетные ленинградские художники, как А.А. Мыльников и Е.Е. Моисеенко, использовав элементы стилистики авангардных течений, сумели усилить собственную популярность у советских зрителей.

Необходимо особо обратить внимание на то, что общая атмосфера художественной жизни Ленинграда 1960–1980-х годов в некоторой степени отличалась как от ситуации в Москве, так и от ситуации в союзных республиках. Ленинградские художники в большей степени

стремились следовать традициям отечественного реализма, в меньшей степени следовали конъюнктуре, в то время как москвичи стали отходить от этих традиций, когда после смерти И.В. Сталина и начавшейся «оттепели» ослабло политическое влияние на художественную жизнь. Необходимо отдельно подчеркнуть, что стремление ленинградских живописцев заниматься творчеством в рамках русской реалистической живописи в 1960–1980-х годы не было признаком консерватизма и соглашательством с официальной линией советского искусства, как многим казалась в то время, а являлось следствием высокой профессиональной подготовки ленинградских художников, общей высокой живописной культуры.

Можно предположить, что на некую «официальность», как тематической направленности, так и художественной формы Б.С. Угарова повлияла его педагогическая деятельность в Институте имени И.Е. Репина, в котором последовательно стремились не только сохранить традиции русской реалистической живописи, но и направить выпускников на их развитие. Однако по мнению отдельных критиков и историков искусства, такое стремление сохранить традиции являлось неким негативным «академизмом». Действительно, с одной стороны Институт имени И.Е. Репина, ведущий свою историю от императорской Академии художеств, призывал выпускников освоить и развить стилистически творчество В.И. Сурикова, И.Е. Репина, И.И. Левитана, В.А. Серова в содержательных рамках социалистического реализма, но с другой стороны, стремился искоренить желание студентов следовать авангардным направлениям.

Возвращаясь к альбому «Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов», можно утверждать, что место Б.С. Угарова в советской живописи 1960–1980-х годов было достаточно неоднозначным. С одной стороны, Б.С. Угаров, на то время президент Академии художеств СССР, был представлен максимальным количеством картин – в альбоме репродуцировано четыре картины художника

«Ленинградка» (1961), «Сын Андрей» (1971), «Портрет Тани» (1971) «Возрождение» (1980), что является признанием заслуг художника. Аналогичное количество картин экспонировали только В.Е. Попков и П.П. Оссовский. Тремя произведениями в альбоме представлены Д.Д. Жилинский, В.И. Иванов, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, А.А. Пластов, М.А. Савицкий, остальные художники участвовали одним или двумя произведениями.

С другой стороны Б.С. Угаров оказался в меньшинстве, то есть среди тех художников, которые следовали традициям русской реалистической живописи – в альбоме более широко представлены художники, являющиеся основателями «сурового стиля» (В.И. Иванов, П.П. Оссовский, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, Т.Т. Салахов, А.А. и П.А. Смолины), художники – представители владимирской школы живописи (К.Н. Бритов, В.Я. Юкин), художники, испытавшие в своем творчестве влияние авангардных течений (Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, М.А. Савицкий, Т.Н. Яблонская).

Для того, чтобы продемонстрировать стилистическую разницу, предлагается сравнить два знаковых произведения Б.С. Угарова и В.Е. Попкова. Картина «Ленинградка» кисти Б.С. Угарова, сопоставимая по силе художественного образа с картиной «Шинель отца» кисти В.Е. Попкова, явно уступала в глазах зрителей в современности с точки зрения художественной формы. Неестественный, условный цвет на картине В.Е. Попкова многим зрителям и искусствоведам казался более современным, можно сказать, авангардным, по сравнению с колористически верной живописью Б.С. Угарова, основанной на тональной разработке цветовых оттенков – культурная живопись Б.С. Угарова, впитавшая в себя многовековые традиции европейской живописи смотрелась старомодно и архаично.

Существует и другая причина ослабления интереса к реалистической живописи, которая наметилась в 1960–1980-е годы и продолжается в

настоящее время. В.А. Леняшин связал некоторую усталость от официально одобряемой стилистики В.И. Сурикова и И.Е. Репина с «потерей вкуса к тонкостям живописи, а значит, и снижением професионализма», а также тем, что «сама живопись где-то утрачивает профессиональную тонкость, торопясь к выразительности, пользуясь резкими, монтажными, утрированными приемами» [123, с. 50, 51].

Изменения в художественной жизни 1960–1980-ых годов не отразились существенно на творчества Б.С. Угарова – нельзя сказать, что Б.С. Угаров был полностью чужд стилистическим веяниям времени, – в дальнейшем будет установлено определенное влияние «сурового стиля», нашедшее отражение в пейзажном творчестве художника, но это влияние не привело к замене ориентиров в творчестве художника и было очень ограниченно по продолжительности. Со временем можно наблюдать усиление лиричности мотивов Б.С. Угарова («Весна на Волховском фронте» 1978, «Испания. Дон-Кихот» 1980, «Пушкин в Тригорском» 1982), произведения на революционные темы начали проявлять вневременной характер – революционные события во многом служили поводом для выявления живописности изображаемого: «За землю, за волю!» (1970), «Солдаты революции» (1977), и это тоже следствия перемен в художественной жизни советского общества, но в целом, несмотря на определенные новшества, Б.С. Угаров будет продолжать линию живописи, начатую в 1950-е годы, линию на развитие достижений Серебряного века, которая в определенной художественной среде 1960–1980-х годы считалась архаичной.

Если оценивать в целом художественную жизнь Ленинграда в 1960-1980-х годах, то на первый план выступает творчество Е.Е. Моисеенко. Реконструируя атмосферу, сложившуюся вокруг ленинградской живописи в те годы, обращает на себя внимание пристальный интерес зрителей именно к творчеству это художника. Общаясь с большим количеством людей, которые лично помнят обсуждаемый исторический период, можно

с уверенностью сказать, что зрители в 1960-1980-х годах целенаправленно ждали новые произведения Е.Е. Моисеенко на каждой открываемой выставке. А.А. Мыльников пользовался меньшей популярностью, а Б.С. Угаров значительно меньше интересовал массового зрителя, чем Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльников. Объяснение причин такой избранной любви зрителей было сформулировано выше – Б.С. Угаров, стремящийся к живописи Серебряного века, как эталону, ассоциировался у массового зрителя скорее с некой консервативной линией развития в живописи, а творчество Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльникова, в котором просматривалась привязанность к авангардным течениям, так долго запрещенным в СССР, считалось современным и модным. Запрос зрителей на живопись с элементами авангардных течений был больше, чем потребность в живописи, продолжающей традиции Серебряного века.

Популярность ленинградских художников среди критиков и историков искусства можно косвенно оценить по наличию комплексных исследований и альбомов.

Так творчеству А.А. Мыльникова посвящены три монографических исследования, выполненные К.К. Сазоновой в 1977 году, А.Л. Кагановичем в 1980 году и В.А. Гусевым в 1989 году, а также два альбома, которые были опубликованы в 1960 и 1977 годах.

Исследование творчества Е.Е. Моисеенко произведено в монографиях Г.В. Кекушевой (1981) и Н.Г. Леоновой (1989), в альбоме со вступительной статьей одного из лучших ленинградских искусствоведов М.Ю. Германа, который вышел в свет в 1975 году, и в книге, посвященной картине «Матери, сестры», опубликованной в 1982 году.

Творчество В.Ф. Загонека нашло отражение в монографиях, написанных Л.В. Мочаловым (1959) и Г.С.Арбузовым (1978), творчество П.Т. Фомина было монографически исследовано К.К. Сазоновой в 1984 году.

Творчеству Б.С. Угарова посвящено исследование Б.Д. Суриса, выполненное в 1965 году, и альбом со вступительной статьей В.А. Леняшина, изданный в 1982 году. Отсутствие комплексного исследования творчества Б.С. Угарова косвенно свидетельствует о недостаточном интересе к личности художника со стороны критиков и историков искусства.

Выводы

Начало творческой жизни Б.С. Угарова выпало на переломный исторический период для отечественной живописи – переход от яростной борьба с импрессионизмом, модернизмом, авангардом под флагом борьбы с «низкопоклонством перед Западом» в начале 1950-х годов до признания успехов западной живописи во второй половине 1950-х годов и открытия в СССР выставок с участием произведений таких выдающихся французских живописцев, как Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега, К. Моне, П. Сезанн, П. Пикассо, П. Гоген.

Высокий уровень живописи Б.С. Угарова позволил художнику начать активно участвовать в художественной жизни Ленинграда непосредственно после окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина – картины художника рекомендовались выставочными комитетами для экспонирования на выставках всех уровней, начиная от городских выставок ленинградских художников до зональных, республиканских всесоюзных выставок.

В первой половине 1950-х годов начинающий художник представлял на выставки ленинградских художников в основном произведения пейзажного жанра, однако с середины 1950-х годов произошла смена жанровых предпочтений – Б.С. Угаров сосредоточил усилия на исторической живописи. Тем самым на протяжении 1950-х годов завершился процесс адаптации художника, как и многих его талантливых сверстников, к условиям и правилам социалистического реализма – творчество художника стало формально отвечать требованиям

социалистического реализма, отождествляться с официальным искусством и идеологически поддерживать существующий общественный строй, а сам художник не без помощи подобной подобной метаморфозы сумел выдвинуться в число ведущих советских живописцев.

Есть основания предполагать, что решающую роль в судьбе художника сыграла первая полностью самостоятельная картина Б.С. Угарова, написанная в 1957 году в жанре исторической картины, «На рудниках. 1912 год», которая была не только отобрана для участия во всесоюзной художественной выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции в Москве, но и приобретена Государственной Третьяковской галереей. Успех предопределил дальнейшие жанровые пристрастия Б.С. Угарова – свои основные силы художник сосредоточил на исторической живописи в содержательных рамках социалистического реализма.

Реконструкция атмосферы художественной жизни Ленинграда 1960–1980-х годов показало, что внимание к творчеству Б.С. Угарова со стороны широкой художественной общественности, критиков и историков искусства не было обращено в той степени, как к творчеству некоторых других ленинградских живописцев, например, Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльникова.

Е.Е. Моисеенко, так же как и А.А. Мыльников, в 1960–1980-х годах перестали в своем творчестве ориентироваться на продолжение традиций русской реалистической живописи XIX – начала XX века, то есть не стремились стилистически развить традиции В.И. Сурикова, И.Е. Репина, И.И. Левитана, не стремились синтезировать достижения художников «Мира искусства» и «Союза русских художников, как это пытался делать Б.С. Угаров, а начали использовать в станковых произведениях приемы монументального искусства, увеличивали декоративное звучание произведений станковой живописи при помощи условного цвета, стремились к иносказательной, метафорической образности. В результате

подобных метаморфоз творчество Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльникова стало ассоциироваться у советского зрителя с авангардными течениями в живописи, которые долгие годы были запрещены в СССР. На фоне такой «передовой» живописи творчество Б.С. Угарова, тяготеющее к достижениям Серебряного века, хранившее и развивающее традиции русской реалистической живописи к сожалению выглядело для художественной публики, так же как и для определенной группы критиков и историков искусства, не только недостаточно современно и прогрессивно, но и несколько архаично и старомодно.

1.2. Роль института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в формировании творческой личности художника

Невозможно объективно оценить творческое наследие Б.С. Угарова и найти ему правильное место в истории отечественной живописи без понимания особенностей формирования творческой личности художника. Процесс превращения ученика в мастера с узнаваемым живописным почерком, как правило, начинается с момента профессионального обучения, поэтому так важно исследовать влияние Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (Института имени И.Е. Репина) на процесс становления творческой личности Б.С. Угарова.

При решении поставленной задачи нельзя исключать из исследования период, предшествующий началу обучения художника в высшем художественном заведении. Анализ этого периода также может пролить свет на некоторые интересные особенности формирования творческого мышления ленинградского художника.

Борис Сергеевич Угаров родился в 6 февраля 1922 года в Петрограде в рабочей семье, однако уже со школьных лет, подростком, проявил интерес к искусству. Сам Б.С. Угаров вспоминал: «Где-то лет в десять стал рисовать, а позднее записался в самодеятельную студию при Доме ученых» [294]. Б.Д. Сурис писал о процессе обучения будущего ректора

Института имени И.Е. Репина следующее: «Еще мальчишкой он посещал существующую при Ленинградском Доме ученых художественную студию. Студия имела полусамодеятельный характер, но занятия здесь вели настоящие мастера: А.А. Рылов, М.Г. Платунов, А.Р. Эберлинг, И.Я. Гринцбург» [247, с. 7]. Необходимо обратить внимание на то, что все перечисленные мастера обучались в Императорской Академии художеств.

В своих воспоминаниях Б.С. Угаров из всех учителей, работавших в художественной студии при Ленинградском Доме ученых, выделял А.А. Рылова: «Здесь судьба свела меня с замечательным живописцем Аркадием Александровичем Рыловым. Всю жизнь не забуду его мудрых неторопливых замечаний, удивительно тонкого понимания природы…» [294].

Необходимо напомнить, что А. А. Рылов (1870–1939) – известный русский советский живописец-пейзажист, в 1894–1897 годах учился в Академии художеств у А. И. Куинджи, участвовал в создании объединений «Мир искусства», Союза русских художников, с 1915 года – академик живописи.

Б.Д. Сурис упоминал о натюрморте, который ставил Б.С. Угарову опытный педагог М.Г. Платунов (1887–1972), после войны работавший профессором кафедры рисунка в Институте имени И.Е. Репина, – при желании и в этом можно заметить определенное судьбоносное взаимное притяжение будущего Народного художника СССР и бывшей Императорской Академии художеств [247, с. 7].

В школьные годы Б.С. Угаров учился не только в студии при Ленинградском Доме ученых, но одновременно посещал и частную студию А.Р. Эберлинга, которая начала свое существование в 1934 году и прекратила деятельность в 1941 году. В то время в студии занимались такие известные в будущем ленинградские живописцы, как народный художник СССР, академик АХ СССР В.Ф. Загонек (1919–1994), заслуженный художник РСФСР Е.Е. Рубин (1919–1992), заслуженный

художник РСФСР Ю.Н. Тулин (1921–1983). К ученикам А.Р. Эберлинга принадлежат Т.Г. Бруни, М.С. Давидсон, О.В. Десницкая, В.К. Тетерин. Сохранилась фотография 1936 года, на которой запечатлены будущие профессора Института имени И.Е. Репина В.Ф. Загонек и Б.С. Угаров (рис. 127).

Такое большое количество известных живописцев, прошедших обучение в студии А.Р. Эберлинга, косвенно свидетельствует о высоком уровне преподавания и творческой атмосфере, способствующей дальнейшему продолжению образования в художественном направлении. В связи с этим уместно обратить внимание на то, что художник, фотограф и педагог Альфред Рудольфович Эберлинг (1872–1951) с 1889 по 1899 года учился в Академии художеств. В 1900 году учился в Мюнхене у Ф. Ленбаха. Большую часть своей жизни А.Р. Эберлинг провел в Ленинграде. Он был учредителем и участником «Общества имени А. И. Куинджи» (1909–1931), входил в «Объединение художников имени И. Е. Репина» (1924–1929). В 1924 году А.Р. Эберлинг выходит победителем в конкурсе на лучшее изображение В. И. Ленина, которое в 1937 воспроизводится на денежных купюрах, выпущенных к празднованию 20-й годовщины революции. Художник рано проявил себя на преподавательской стезе. Преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1904–1933), студии АХРР (1926–1929), Институте живописи скульптуры и архитектуры (1934–1938). До 1941 года он вел свою частную художественную студию, а также работал в изостудии при Ленинградском Доме ученых.

М.Ю. Герман, также обучавшийся в этой художественной студии, охарактеризовал А.Р. Эберлинга следующим образом: «Он был художником блестящим, щеголеватым, салонным, но – Мастером. В своем творчестве он был традиционалистом, ориентирующимся на наследие старых мастеров, в определенной степени трансформированное поисками "прерафаэлитов" и художников "модерна"» [46, с. 173].

Л.В. Мочалов по своему увидел процесс обучения в студии А.Р. Эберлинга: «Не навязывая юным художникам своей манеры, чуткий преподаватель всячески развивал творческую индивидуальность учащихся. Вместе с тем – и это было особенно важно в годы, когда в нашем искусстве шла острая борьба между реализмом и формализмом – Эберлинг воспитывал своих учеников на традициях великих русских художников-реалистов – И. Репина, В. Сурикова, В. Серова, И. Левитана, прививая молодежи серьезные профессиональные навыки, нетерпимость к дилетантству в искусстве» [164, с. 5].

Таким образом можно утверждать, что на стадии, предшествующей обучению в высшем художественном заведении, Б.С. Угаров испытал определенное влияние русской реалистической школы живописи проистекающее от педагогов, обучавшихся в Императорской Академии художеств.

Необходимо отдельно обратить внимание на то, что ученика средней школы Бориса Угарова существенное влияние оказала и общая художественная атмосфера Ленинграда.

Сохранились воспоминания Т.И. Архангельской (в замужестве Т.И. Палладиной) о довоенной дружбе своего брата Владимира с Борисом Угаровым. Важную роль при этом играл И.М. Архангельский, глава семейства. «Мой отец, Илья Михайлович Архангельский, довольно серьезно увлекался живописью, неплохо сам рисовал. В нашем доме в коллекции отца были картины Коровина, Бялыницкого-Бирули, Репина, Крамского, Бродского. Мальчики подолгу беседовали с отцом, показывали свои работы». Эта дружба началась с третьего класса и продолжалась в течение 7 лет. По инициативе И.М. Архангельского подростки устраивали конкурсы-соревнования, так в частности «рисовали вид на Исаакиевский собор и реку Мойку с балкона третьего этажа» [195, с. 24].

Таким образом, можно предположить, что посещение художественных студий в школьные годы, а также общая художественная

атмосфера, в которой находился Боря Угаров, повлияли на стремление молодого человека связать свою будущую жизнь с искусством, однако начавшаяся война разрушила все планы. Б.С. Угаров вспоминал: «Так незаметно подошел десятый класс. Я мечтал поступить в университет, получить образование, а потом попробовать стать художником. Но жизнь опрокинула все мои планы» [294, 304].

В.А. Леняшин описывал начало войны следующим образом: « В 1941 году Угаров добровольцем уходит в народное ополчение. Он не знает еще, что будет художником, но на фронт – чуть ли не неожиданно для себя, – наряду с самыми необходимыми вещами, берет монографию И. Грабаря о Валентине Серове» [121, с. 5]. Интересны воспоминания Б.С. Угарова, связанные с книгой И.Э. Грабаря: «Не буду рассказывать, что я пережил. О тех днях и годах написаны книги… Но в редкие минуты затишья доставал из солдатского вещмешка большую старую, еще кнебелевского издания, монографию “Валентин Серов”, разглядывал в тысячный раз репродукции любимого мастера. Солдаты иногда дивились: как ты таскаешь такую тяжелую книжку? Я раскрывал страницы, они видели красоту искусства и… умолкали» [294].

И действительно в военные годы, предшествующие поступлению в Институт имени И.Е. Репина, Б.С. Угаров вместе со всей страной прошел через тяжелейшие испытания. И.В. Долгополов записал после беседы с Б.С. Угаровым следующее: «Грянул июнь 1941 года. И прямо со школьной скамьи я пошел добровольцем. В военкомате в очереди стояли рабочие, студенты и профессора, девчонки и ветераны труда, композиторы… Тогда я понял, что такое народное ополчение…

Меня зачислили в Октябрьскую дивизию, 265-й Отдельный пулеметно-артиллерийский батальон. Я стал наводчиком противотанковой пушки.

Первый бой встретил возле Красного Села…

Вижу, как сейчас, первый подбитый танк. Черный, чадящий взрыв.

Грохот.

Миг тишины, когда слышишь, как звенит воздух.

Потом в памяти встают синие сугробы Волховского фронта. Лютая стужа. Глухомань соснового бурелома. Высокое лазурное небо с рериховскими стругами облаков…» [294].

Аналогичным образом описывает судьбу Б.С. Угарова в начале войны его ученик А.И. Перевышко: «Из первого боя, где он, вчерашний школьник, ушел в народное ополчение и принял первый бой под Гатчиной артиллеристом-наводчиком, – из полутора тысяч ополченцев в живых осталось около шестидесяти человек» [197, с. 21].

Боевые награды Б.С. Угарова свидетельствуют о сложности пройденного пути – медалью «За боевые заслуги» будущий художник награжден задолго до победы, в феврале 1943 года, а орденом Красной Звезды – в августе 1944 года. Возможности заниматься живописью во время войны не было и только в 1944 году, после выхода Финляндия из войны, Б.С. Угарову предложили принять участие в создании армейского Музея Победы в Лодейном Поле [247, с. 9], [294].

В Лодейном Поле будущему студенту Института имени Репина посчастливилось общаться с профессиональными художниками – с заслуженным художником РСФСР Ю. Д. Коровиным (1914–1991), с выпускником Академии художеств, членом Ленинградской организации Союза художников РСФСР М. Д. Натаревичем (1907–1979), с народным художником России Я. В. Титовым (1906–2000) [247, с. 9]. По-видимому именно здесь, в Лодейном поле, у Б.С. Угарова и сформировалось окончательное решение связать свою судьбу с живописью и поступить в Институт имени И.Е. Репина.

Сухие строки в «Основных датах жизни и творчества Б.С. Угарова» свидетельствуют:

«1945–1951 – Поступает на первый курс живописного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С

третьего курса занимается в мастерской монументальной живописи И.Э. Грабаря, у В.М. Орешникова (живопись) и А.А. Мыльникова (рисунок). Получает звание художника за дипломную картину "Колхозная весна".

1951–1954 – Учится в аспирантуре при живописном факультете Института им. И. Е. Репина (руководитель А.М. Герасимов). Работает над картиной "В колхоз. Год 1929-й", за которую в 1954 году ему присваивают ученую степень кандидата искусствоведения» [121, с. 171].

В других литературных источниках в качестве учителей молодого художника в Институте имени И.Е. Репина также перечисляются только четыре фамилии: И.Э. Грабарь, В.М. Орешников, А.А. Мыльников и А.М. Герасимов.

Б.С. Угаров описал свое обучение в мастерской И.Э. Грабаря таким образом: «На третий год учебы в Институте имени Репина, – рассказывает Угаров, – я начал работать в мастерской монументальной живописи, которой руководил Игорь Грабарь. Надо ли говорить о том, как мы, студенты, слушали Грабаря – этого патриарха отечественной культуры. Его энтузиазм, преданность искусству, трудолюбие зажигали в нас священный трепет ощущения причастности к живописи. Игорь Эммануилович требовал от учеников полной отдачи. И мы трудились изо всех сил. Копировали рисунки Леонардо, Микеланджело, изучали живопись Веронезе, Тьеполо, фрески Помпеи, писали с натуры. Очень много дали нам Орешников и Мыльников – помощники Грабаря» [294]. Научный интерес представляет определение степени влияния каждого из перечисленных педагогов, на формирования творческой личности Б.С. Угарова.

Начать исследование в обозначенном направлении целесообразно с оценки вклада И.Э. Грабаря в учебный процесс Института имени И.Е. Репина. Анализ литературы показал, что И.Э. Грабарь стал директором Всероссийской Академии художеств и Института живописи, скульптуры и архитектуры в 1943 году [201, с. 276]. О.И. Подобедова описывает

происходящее так: «В октябре 1942 года Всесоюзный комитет по делам высшей школы назначил Грабаря директором Всероссийской Академии художеств и Института живописи при ней. Это произошло в тот момент, когда эвакуированные из Ленинграда Академия художеств и Художественный институт находились в Самарканде, куда была эвакуирована в эту пору и большая часть Московского художественного института. Пока не был эвакуирован Московский художественный институт, Грабарь совмещал работу в нем и в Академии художеств. Но уже в августе 1943 года работа развернулась настолько широко, и Академия художеств брала так много времени и сил, что Грабарь должен был ограничиться лишь работой в Академии художеств и освободиться от обязанностей в Московском художественном институте. Помимо общего руководства педагогической работой, Грабарь сам руководит живописной мастерской, имеет довольно значительное число личных учеников, а также некоторое время руководит и мастерской монументальной живописи» [201, с. 276].

Нельзя приуменьшать роль И.Э. Грабаря в общем процессе повышения уровня образования в Институте имени И.Е. Репина. О.И. Подобедова пишет: «Годы пребывания Грабаря на посту директора Академии художеств, как и периодичной педагогической практики, были для него годами ожесточенной борьбы за правильное понимание педагогических принципов реалистического искусства и за создание педагогической системы свободной от всяких извращений» [49, с. 276]. Сам И.Э. Грабарь формулировал свои педагогические принципы так: «В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности, как ненужный хлам, отнимающий без того немногие часы занятий». [49, с. 333].

Также И.Э. Грабарь считал, что невозможно обеспечить достаточно высокий уровень художественной культуры каждого из студентов без освоения культурного наследия прошлого. И не просто считал, а ставил во

главу угла всей своей педагогической программы изучение классиков мировой живописи [201, с. 277]. Мнение А.Л. Кагановича подтверждает сказанное: «Важной особенностью педагогического метода Грабаря была ориентация на изучение художественного наследия. От своих учеников он требовал, помимо обычной натурной работы, копирования классических образцов станковой и монументальной живописи, рассматривая его, как большую школу, как активное постижение метода старых мастеров» [83, с. 15].

Однако после возвращения из эвакуации И.Э. Грабарь вернулся сначала в Загорск, а потом в Москву, в связи с чем его педагогическая активность на посту руководителя персональной мастерской резко упала – трудно учить студентов в Ленинграде, постоянно проживая в Москве, при этом почтенный возраст патриарха русской и советской живописи также не способствовал активному педагогическому процессу: в 1947 году, И.Э Грабарю исполнилось 76 лет. Б.Д. Сурис следующим образом охарактеризовал сложившуюся ситуацию в мастерской, в которой начал учиться Б.С. Угаров: «Возглавлял мастерскую И.Э. Грабарь, но скорее номинально. Он появлялся редко, эпизодически наезжая из Москвы в Ленинград. Фактически мастерскую вели В.М. Орешников по живописи и А.А. Мыльников по рисунку» [247, с. 10].

Отсутствует точная информация о количестве времени, которое И.Э. Грабарем уделял руководству персональной мастерской в Ленинграде, но можно с уверенностью предположить, что посещения Ленинграда были не частые. И.С. Глазунов вспоминал о руководителе соседней мастерской Б.В. Иогансоне, который был на 22 года моложе И.Э. Грабаря, таким образом: «Иогансон приезжал к нам, в свою мастерскую (здесь когда-то располагалась мастерская И. Е. Репина), раз в месяц» [47, с. 132]. В вязи с этим можно согласиться с мнением Б.Д. Суриса в той его части, что В.М. Орешников, находящийся постоянно в мастерской, имел значительное влияние на развитие живописного потенциала студентов.

Для определения степени влияния И.Э. Грабаря на формирования творческой личности Б.С. Угарова необходимо ответить на вопрос – почему студент Борис Угаров решил продолжить обучение именно мастерской И.Э. Грабаря, у начинающего художника были и другие варианты. Для ответа на поставленный вопрос необходимо обратиться к истории персональных мастерских в Институте имени И.Е. Репина. В 1934 году Всероссийскую Академию художеств и институт возглавил И. И. Бродский ученик И.Е. Репина. На живописном и других факультетах была восстановлена система персональных мастерских, в которых студенты продолжали обучение после второго курса. Первыми руководителями мастерских стали профессора И. И. Бродский, Б. В. Иогансон, В. Н. Яковлев, Д. Н. Кардовский, А. А. Осмёркин, А. И. Савинов, Р. Р. Френц, П. А. Шиллинговский, М. П. Бобышов, А. Т. Матвеев.

В 1940–1950 годы наибольшую известность получили мастерские, руководимые Б. В. Иогансоном, В. М. Орешниковым, Р. Р. Френцем, М. П. Бобышовым, Ю. М. Непринцевым, позднее в 1960–1980-х – И. А. Серебряным, В. В. Соколовым, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльниковым, Б. С. Угаровым, П.Т. Фоминым.

Характеризуя систему персональных мастерских в Институте имени И.Е. Репина, необходимо обратить внимание на то, что студенты имели возможность не только выбора, но и смены мастерской. Например, Е.Е. Моисеенко перешел из мастерской И.И. Бродского в мастерскую А.А. Осмеркина, а И.С. Глазунов в 1953 году, не пожелавший учиться в мастерской Ю.М. Непринцева [169, 177, 178], сумел добиться своего перевода в мастерскую Б.В. Иогансона. Однако Б.С. Угаров начал и продолжил обучение в мастерской под руководством И.Э Грабаря, что свидетельствует о принципиальном желании получит навыки художника именно в этой мастерской.

Можно предположить, что студент Б. С. Угаров в основном выбирал между двумя ведущими мастерскими – Б. В. Иогансона и И.Э. Грабаря –

В.М. Орешникова. Мастерская батальной живописи под руководством Р. Р. Френца и мастерская под руководством М. П. Бобышова, связанная с театральной деятельностью, по-видимому, мало интересовали Б.С. Угарова, так же как и мастерская Ю. М. Непринцева, который еще не обладал авторитетом, сравнимым с авторитетом художников, руководивших двумя ведущими мастерскими.

Воспоминания И.С. Глазунова, описывающие события 1953 года, подтверждают мнение о наличие в Институте имени И.Е. Репина двух ведущих мастерских: «После III курса студенты распределялись по мастерским известных художников. У нас были тогда два конкурирующих направления. Б. В. Иогансон – представитель московской школы училища живописи, ваяния и зодчества и В. М. Орешников – представитель ленинградской школы, возросшей на эрмитажной музейности. Иогансон чтил своего учителя К. А. Коровина, Орешников – Эрмитаж и Эль Греко» [47, с. 128]. В качестве пояснения к мнению И.С. Глазунова необходимо добавить, что в 1953 году В.М. Орешников был назначен официальным руководителем персональной мастерской вместо И.Э. Грабаря, однако и до этого В.М. Орешников, фактически руководил мастерской в Институте имени И.Е. Репина, которую формально возглавлял И.Э. Грабарь, проживавший в Москве [247, с. 10].

Можно предположить, что Б.С. Угаров предпочел учиться в мастерской И.Э. Грабаря потому, что именно этот художник зарекомендовал себя в качестве известного пейзажиста, а не руководитель альтернативной мастерской Б.В. Иогансон. Приверженность начинающего художника пейзажному жанру проявилась при написании дипломной работы, в которой пейзаж играл решающую роль, придавал художественность всей работе.

Просматривается влияние пейзажной стилистики И.Э. Грабаря последнего периода творчества на стилистику дипломной работы Б.С. Угарова. Пейзаж, на фоне которого развертывается действие в картине

«Колхозная весна», по своему пластическому решению близок многим произведениям И.Э. Грабаря «Последний снег» (1931, рис. 128), «Березовая аллея» (1940, рис. 129), «Первый снег» (1944, рис. 130). Действительно в отношение к далеко развернутому в глубину картины пространству, в стремление наполнить это пространство воздухом, в выборе для изображения переходного весеннего состояния Б.С. Угаров следовал традициям И.Э. Грабаря. Именно поэтому трудно переоценить влияние И.Э. Грабаря на постижение Б.С. Угаровым основ пейзажной живописи.

Следующим педагогом-художником, влияние которого на формирование творческой личности Б.С. Угарова следует определить, является В.М. Орешников – заместитель И.Э. Грабаря и фактический руководитель мастерской, в которой обучался начинающий художник [31, 112, 190, 191].

Необходимо вспомнить, что на формирование живописного почерка В.М. Орешникова оказал влияние И.И. Бродский, под руководством которого началось восстановление реалистической школы в Институте имени И.Е. Репина и который стал научным руководителем молодого аспиранта в 1933 году. До этого периода В.М. Орешников на себе испытал особенности послереволюционного преобразования учебного процесса в Академии художеств, в которой он обучался в течении трех лет (1924–1927), что было существенно меньше четырех года, а именно столько официально продолжалось обучение в описываемый исторический период времени.

Ситуация в ведущем художественном учреждении была не простая – начиная с 1917 по 1932 год ректорами академии художеств были Э.Е. Шталберг, А.Е. Белогруд, В.Л. Симонов, Э.Э. Эссен, Ф.А. Маслов, А.Т. Матвеев. Менялись названия высшей школы:

ПГСХУМ – Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские. Своё название получили в результате

Постановления Совета народных комиссаров от 12 апреля 1918 года об упразднении Императорской Академии художеств и её последующего преобразования в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ). Официальное открытие состоялось незадолго до празднования первой годовщины Октябрьской революции. Просуществовали до 1921 года.

ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские в Петрограде (1921–1922). Название получили в результате преобразования ПГСХУМ при воссоздании в Петрограде Академии художеств.

ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт в Петрограде – Ленинграде (1922–1930).

ЛВХТИ – Ленинградский высший художественно-технический институт (1924–1930).

ИНПИИ – Институт пролетарского изобразительного искусства (1930–1932).

ИнЖСА – Институт живописи, скульптуры и архитектуры, с 1932 года корень названия уже не менялся до сегодняшнего времени.

Г.А. Савинов описывал смену названий учебного учреждения и связанные с этим перетрубации так: «Менялось вместе с этим и направленность преподавания: борьба художественных течений в искусстве страны не могла не сказаться и на воспитании будущих художников» [4, с. 67]. Произошедшие события достаточно полно освещены в отечественной искусствоведческой литературе и нет смысла еще раз подробно повторять написанное [4, 42, 283]. Тем не менее необходимо очень коротко коснуться произошедших событий.

После революции 1917 года в Академии художеств учебные планы и экзамены отменили, с осени 1918 года объявили свободный прием – победили сторонники свободы обучения, которые выступали против давления на искусство любой идеологии.

В 1922–1924 годах институт работал по программе К.С. Петрова-Водкина. Однако не все разделяли уверенность в универсальности метода «трехцветки» – в своих воспоминаниях А.П. Голубкина писала: «У них, к сожалению, было только три краски. Вопрос колорита отпадал, была кристальная чистота 3-х цветов: не живопись, а рисунок в пределах каждого цвета – скучно и фальшиво» [42].

В 1925 году ректором назначили Э.Э. Эссена, который стремился дать всем студентам вуза хорошее образование, пригласив преподавателей читать лекции по высшей математике, оптике, физике, химии, начертательной геометрии, перспективе, истории искусств. Произошедшие изменения можно осознать на судьбе известного ленинградского художника А.С. Ведерникова, о котором А.П. Павлинская писала следующее: «В конце четвертого курса Ведерников покинул Академию. Ему претила взвинченная суетная обстановка в ее стенах. После свободного и демократического руководства ректора В.Л. Симонова наступил крутой поворот с приходом Э.Э. Эссена. Его работа по укреплению административно-хозяйственной структуры института и восстановления музея слепков имела положительное значение, но он стал вводить жесткие академические порядки и слишком решительно вмешиваться в учебный процесс. Введение узких методологических установок, основным требованием которых было детальное штудирование натуры, вызывало бурю протестов» [195, с. 14].

Совершенно иное направление развития появилось при Ф.А. Маслове, сменившем Э.Э. Эссена в 1929 году. «Масловщина» – синоним времени разгрома, уничтожения произведений искусства и продуманного развала самой художественной школы.

Ситуация сложилась таким образом, что В.М. Орешникова, как выпускника художественного техникума, взяли сразу на второй курс, после чего художник учился два года в мастерских К.С. Петрова-Водкина и В.В. Беляева [112, с. 9]. Качественным подобное обучение назвать

сложно. К.С. Петров-Водкин учил студентов не базовым основам живописного мастерства, а своей системе, так называемой «трехцветке» и «сферической перспективе», являющимися результатами индивидуальных экспериментальных поисков автора. Выпускник Академии художеств В.В. Беляев (1867–1928), профессор Академии с 1914 года, вряд ли мог за один год обучения передать все навыки, необходимые для художника – приверженца реалистического направления в живописи. Начинающий художник пытался самостоятельно нащупать способ обретения мастерства. Ю.И. Кузнецов описал этот процесс так: «Тогдашняя Академия не готовила художника к самостоятельной работе над картиной. Молодой мастер до всего доходил сам – сам изобрел себе метод, сам выбирал себе кумира для поклонения и сам искал образцы для творческого освоения. Хорошо, если рядом был наставник или старший брат. Для Орешникова таким “наставником” еще в студенческие годы стал Эрмитаж. Он часами пропадал здесь, любуясь и восхищаясь богатейшими собраниями западной живописи и одновременно учась у старых мастеров уменью делать картины – секретам композиции, живописной пластики, светотени, колорита» [112, с. 11]. Как с горечью вспоминал сам художник: «Жизнью свободных мастерских руководил совет учащихся. Произвол сказывался всюду: в выборе руководителей, художественных направлений, педагогических методов и прочего» [112, с. 9].

В постижении опыта, накопленного мировой живописью, помогла встреча В.М. Орешникова с профессором Д.И. Кипликом, который организовал в Академии искусств группу по изучению живописной техники старых мастеров [112, с. 11]. «Эрмитаж пошел навстречу этому начинанию: энтузиастам отвели большое и светлое помещение – одну из галерей второго этажа Халтуринской лестницы, где они имели возможность изучать и копировать произведения великих мастеров, а сотрудники Эрмитажа, идя навстречу желаниям юных художников, даже вынимали из рам картины, освобождали их от стекол. Орешникова

покорили венецианцы – Тициан, П. Веронезе, но в первую очередь и главным образом Эль Греко» [112, с. 11]. Таким образом, вопреки неблагоприятным обстоятельствам, вопреки устремлениям тогдашней профессуры, вопреки мнению К.С. Петров-Водкин, который негативно относится к педагогической деятельности Д.И. Киплика, закладывался фундамент живописной культуры будущего академика В.М. Орешникова.

Полноценной дипломной работы в то время не требовалось и В.М. Орешникову в 1927 году, через три года после поступления в институт, на основании эскиза и реферата было присвоено звание живописца.

С приходом И.И. Бродского в Академию художеств ситуация кардинально изменилась: «В предвоенные годы Всероссийская Академия художеств превращалась в серьезную художественную школу. Время формалистических экспериментов в педагогике, время методологической разноголосицы окончилось с приходом к руководству Академией И.И. Бродского, сумевшего сплотить преподавательский коллектив и создать необходимые условия для серьезного овладения мастерством». В.Т. Богдан описывала происходящее следующим образом: «Период противоречий, исканий, экспериментов и споров окончательно завершился принятием в 1932 году постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Представителей творческих профессий начали объединять в общесоюзные организации – Союз советских художников (писателей, композиторов и т.д.). В 1934 году созданную в Ленинграде Всероссийскую академию художеств возглавил мастер живописи И.И. Бродский, ученик И.Е. Репина, воспитанник Императорской Академии художеств. Началось активное формирование ленинградской школы живописи» [283]. Продолжив обучение в аспирантуре при Институте имени И.Е. Репина под руководством И.И. Бродского в течение 1933 – 1936 годов, В.М. Орешников сумел восполнить пробелы предыдущего художественного образования.

В анализируемое время руководство страны изменило свою позицию по отношению к «классике». М.А. Чегодаева об этом периоде: «Классика была не только разрешена, но "спущена" свыше приказным порядком. Классику спешно внедряли в школьные программы. Классику "вменили" искусству» [256, с. 116]. В живописи, станковой графике, скульптуре по мнению М.А. Чегодаевой классика входила в искусство «как художественная традиция, как школа профессионального мастерства, как метод. ВКП (б) возлагала на это обстоятельство особые надежды. Предполагалось, что художники смогут, используя формы классического реалистического искусства, создать убедительно достоверные "мифы"; позаимствовав живописные приемы лучших мастеров XIX века и достигнув профессионального качества полотен В. Сурикова и И. Репина, применив их достижения для создания шедевров "социалистического реализма"» [256, с. 121]

Б.С. Угаров, продолжив обучение в мастерской И.Э. Грабаря после второго курса в 1947 году, встретил в лице В.М. Орешникова не формального заместителя руководителя мастерской, но опытного, высококвалифицированного педагога-практика, сумевшего овладеть культурой, накопленной мировой живописью. В 1946 году В.М. Орешникову было присвоено звание доцента по кафедре живописи, в 1948 году присуждена Сталинская премия третьей степени за картину «В. И. Ленин на экзамене в Петербургском университете» (рис. 131) написанную в 1947 году, а сам художник избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР. Через два года, в 1950 году В.М. Орешников награжден повторно Сталинской премией третьей степени за картину «В штабе обороны Петрограда» (рис. 132), созданную в 1949 году.

При анализе стилистического влияния живописного почерка В.М. Орешникова на формирование авторской манеры Б.С. Угарова необходимо принять во внимание такие соображения. В.М. Орешников несомненно был тонким колористом, способным в любое время года и в любое время

суток верно передать на пленэре цветовые и тоновые отношения, написанные в послевоенное время пейзажи свидетельствуют об этом – «Ленинградский дворик» (1946, рис. 133), «Деревья. Солотча» (1951, рис. 134), «Цветы на окне. Ночь» (1953, рис. 135). Однако историческая живопись и портретный жанр в большей степени притягивали внимание В.М. Орешникова, но сомневаться в колористических способностях, в возможности художника обращаться к пейзажному жанру не приходится.

Сохранились воспоминания Б.С. Угарова, в которых автор называет В.М. Орешникова не только своим первым учителем, но и добрым наставником на протяжении всей своей жизни [31, с. 182]. Более того, Б.С. Угаров, завершая свои воспоминания, сделал следующее признание: «Лучшим из того, что я знаю и умею как художник, я обязан своему учителю» [31, с. 183]. Возникает вопрос – так ли это на самом деле и справедливо ли Б.С. Угаров называл именно В.М. Орешникова своим главным наставником. По-видимому утверждение живописца не связано с эмоциональностью, присущей творческим личностям, а обосновано тем, что именно В.М. Орешников сыграл решающую роль в формировании почерка живописца и художественного мировоззрения Б.С. Угарова как во время обучения в Институте имени И.Е. Репина, так и в последующее время, когда молодой художник начал помогать своему учителю в педагогической деятельности. А проработал Б.С. Угаров в мастерской В.М. Орешникова долго – начиная с 1951 по 1979 год и принял бразды правления персональной мастерской от В.М. Орешникова только в 1979 году.

В.М. Орешников очень по-доброму относился к своему ученику – это подтверждают слова, написанные Б.С. Угаровым для каталога выставки, приуроченной к шестидесятилетию учителя: «Трудно быть объективным, говоря о человеке, которого любишь» [28, с. 5]. И чуть дальше – «В процессе его живописных поисков невольно складывалась

наша творческая близость. Он часто бывал у меня, иногда мы писали вместе» [28, с. 5].

Характеризуя особенности процесса обучения в Институте имени И.Е. Репина Б.С. Угаров писал: «Одна из замечательных особенностей школы, пройденной мной у В.М. Орешникова, состояла в том, что мы учились не только на живописных постановках, но и на великих образцах прошлого. Никогда не забуду суждения Виктора Михайловича о творчестве великих старых мастеров, с которыми он нас знакомил в Эрмитаже, давая нам на их примере прекрасные уроки большой формы, большого света, полутона, тени и более того – наглядное представление о настоящем искусстве, о роли и общественном признании художника» [31, с. 182]. В качестве факта подтверждающего то, что студенты мастерской В.М. Орешникова учились на примерах старых мастеров, является знакомство Б.С. Угаров и В.И. Рейхета в Эрмитаже, при копировании одной и той же работы – об этом случае вспоминал И.В. Петров: «Рейхет постоянно призывал учиться у старых мастеров. Постоянно на слуху был Валентин Серов. Как-то они с Б.С.Угаровым даже вспомнили, что подружились еще студентами, копируя один и тот же "Портрет Турчанинова"» [301].

Таким образом В.М. Орешников, так же как и И.Э. Грабарь, повлияли на Б.С. Угарова своим стремлением к постижению опыта старых мастеров, своим стремлением к традициям европейского колоризма, заложенными венецианской школой живописи. Можно утверждать, что проявившаяся со временем высокая культура цвета, свойственная произведениям Б.С. Угарова, которая практически реализовывалась в использовании благородных сочетаний цветовых тонов, и была результатом педагогического воздействия В.М. Орешникова. Действительно таким историческим картинам и произведениям портретного жанра, как «В. И. Ленин на экзамене в Петербургском университете» (1947, рис. 131), «В штабе обороны Петрограда» (1949, рис.

132), «Портрет сталевара М.К. Мурзича» (1949, рис. 136), «Портрет скульптора В.В. Лишева» (1952, рис. 137), «Портрет Е.Д. Зайцевой» (1952, рис. 138), «Портрет Маши Чистяковой» (1977, рис. 139) кисти В.М. Орешникова не свойственна повышенная московская цветность, переходящая иногда в цветистость, присущая, например, картине «Колхозный праздник» кисти А.А. Пластова (1938, рис. 140).

Необходимо особо обратить внимание на то, что живописи В.М. Орешникова никогда не была чужда особая деликатная, рафинированная декоративность, являющаяся следствием противопоставления благородных цветовых тонов и возникающая в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы – «Портрет жены художника» (1945, рис. 141), «Девушка с книгой» (1958, рис. 142), «Портрет И.С.Ковалёвой» (1964, рис. 143), «Портрет жены в пуховом платке» (1970, рис. 144). Именно такая скромная, не бросающаяся мгновенно в глаза зрителю, но обязательно присутствующая декоративность в дальнейшем проявится и у Б.С. Угарова, например, в таких произведениях, как «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 5 - 7), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961, рис. 10 - 12), «Октябрь» (1964, рис. 14 - 16), «За землю, за волю!» (1970, рис. 23, 24), «Анюта» (1986, рис. 123), «Портрет М.О. Угаровой» (1991, рис. 126).

Следующим педагогом Института имени И.Е. Репина, влияние которого на формирование творческой личности Б.С. Угарова необходимо рассмотреть в данном исследовании, является А.А. Мыльников. Этот художник-педагог, которого также причисляют к учителям Б.С. Угарова, защитил дипломную работу только в 1946 году, в это время Б.С. Угаров уже закончил первый курс Института имени И.Е. Репина. Перед этим А.А. Мыльников успел поучиться на архитектурном факультете два курса, с третьего курса был переведен на второй курс живописного факультета, посещал мастерскую монументальной живописи, которой руководил Д.И. Киплик. Война изменила обычный ход событий, прервала установившийся

процесс обучения. Уже в эвакуации, в Самаркарде в 1943 году А.А. Мыльников продолжил занятия в мастерской монументальной живописи, руководителем которой, вместо умершего от голода в блокадном Ленинграде Д.И. Киплика, стал И.Э. Грабарь. В 1944 году А.А. Мыльников вернулся в город над Невой и уже после окончания войны в 1946 году защитил по мастерской монументальной живописи И.Э. Грабаря дипломную работу «Клятва балтийцев» (рис. 145), которая «заняла видное место не только в истории советской художественной школы, но и в профессиональной монументальной живописи» [83, с. 27]. В 1948 году А.А. Мыльников закончил аспирантуру под руководством И.Э. Грабаря, а в 1951 году за картину «На мирных полях» (рис. 146), написанную в 1950 году, А.А. Мыльников был награжден Сталинской премией третьей степени.

Б.С. Угаров повторил этапы обучения А.А. Мыльникова в той же мастерской монументальной живописи И.Г. Грабаря, которой фактически руководил В.М. Орешников, но только немного позже. Таким образом оба художника, и Б.С. Угаров, и А.А. Мыльников формировались, как творческие личности под влиянием И.Э. Грабаря и В.М. Орешникова.

Б.С. Угаров в своих воспоминаниях обращал внимание на то, что А.А. Мыльников, отвечающий в мастерской И.Э. Грабаря за рисунок, помог молодому художнику овладеть основами мастерства [294]. Однако живописные работы, написанные А.А. Мыльниковым в послевоенные годы, не позволяют говорить об этом живописце, как о художнике с полностью сформировавшейся авторской манерой живописи – формирование индивидуального почерка живописца произошло у этого художника несколько позже. Именно поэтому нет оснований для того, чтобы говорить о А.А. Мыльникове как о педагоге, оказавшем существенное влияние на формирование живописной манеры Б.С. Угарова. Также возможно утверждать, что будущая приверженность Б.С. Угарова к художниками объединения «Мир искусства» не связана с

влиянием А.А. Мыльникова. И чуть более опытный А.А. Мыльников, и совсем молодой Б.С. Угаров в начале 1950-х годов только осваивали опыт, накопленный художниками предыдущих поколений и работали в традиционной манере. Перечисленные ниже произведения А.А. Мыльникова свидетельствуют об отсутствии индивидуального почерка живописца и подтверждают сказанное: «Портрет В.Н. Мыльниковой – матери художника» (1947, рис. 147), «Окно» (1947, рис. 148), «Голубое оконце» (1952, рис. 149).

Принципиальная особенность творческой судьбы Б.С. Угарова состоит в том, что художник получил полноценное академическое образование – освоил лучшее из накопленного русской школой живописи, что выгодно отличает его от довоенных ленинградских пейзажистов, так и не получивших полноценное образование. Ю.И. Кузнецов писал о ситуации в Академии художеств: «Обучение тогда продолжалось четыре года, значительно меньше, чем сейчас. Настоящей, глубокой профессиональной подготовки школа не давала. Педагогические эксперименты, далеко не всегда удачные, борьба реалистических и формалистических направлений, заканчивающаяся далеко не всегда в пользу здравого смысла, мешали приобретению твердых, систематических знаний и навыков» [112, с. 9]. Эксперименты в художественном образовании, «взвинченная суетная обстановка» приводили к тому, что многие студенты не стремились получить диплом [195, с. 14]. Так в конце последнего, четвертого курса в 1928 году вместе с большой группой студентов в знак протеста против педагогических принципов покинул стены Института имени И.Е. Репина и не вернулся один из лучших довоенных пейзажистов А.С. Ведерников, получил диплом, без написания дипломной работы, другой известный ленинградский пейзажист А.И. Русаков.

Обучение Б.С. Угарова проходило в совершенно другой атмосфере. Вот как описывал процесс обучения Б.Д. Сурис: «В мастерской, собравшей

талантливый коллектив молодежи, царила подлинно рабочая атмосфера. Много и серьезно рисовали и писали с обнаженной натуры, компоновали эскизы. Готовясь к будущей специальности живописца-монументалиста, студенты углублялись в изучение росписей Тьеполо, Веронезе, интересовались Бренгвином. Проводили долгие часы в библиотеке над увражами и репродукциями, в Эрмитаже перед холстами старых мастеров, копировали рисунки Леонардо и Микеланджело» [247, с. 11]. М.Ю. Герман высказал такое мнение относительно учителей Б.С. Угарова: «Можно по-разному относиться к официальным композициям В. Орешникова или А. Мыльникова, но они, несомненно, обладали серьезной колористической культурой, умели учить, воспитывать профессионализм» [45, с. 17]. Аналогичное мнение о педагогической системе В. Орешникова и А. Мыльникова высказал Б.Д. Сурис: «Они учили глубоко и серьезно смотреть на задачи искусства, воспитывали вкус, вырабатывали твердый академический рисунок и композиционное мышление» [247, с. 11].

Последним в общем списке учителей Б.С. Угарова в стенах Института имени И.Е. Репина значится А.М. Герасимов, под руководством которого начинающий живописец учился в аспирантуре при живописном факультете Института имени И.Е. Репина (1951–1954). В послевоенное время А.М. Герасимов возглавлял Академию Художеств СССР (1947–1957) и творческую мастерскую станковой живописи Академии Художеств СССР в Ленинграде (1949–1960). Талантливый придворный художник, проживавший в Москве, располагал еще меньшим временем для педагогической деятельности в Ленинграде, чем И.Э. Грабарь и Б.В. Иогансон. Основное внимание в своей общественно-педагогической деятельности ученик К.А. Коровина, основоположник «социалистического реализма» и любимый художник И.В. Сталина уделял идейному соответствию новых произведений советских художников критериям и требованиям «социалистического реализма» в масштабах всей страны.

Для определения степени влияния А.М. Герасимова на формирование творческой личности Б.С. Угарова необходимо рассмотреть итоговую картину «В колхоз. Год 1929-й» (1954, рис. 2), написанную в аспирантуре под руководством А.М. Герасимова, за которую автору, Б.С. Угарову, была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения.

Сравнивая многочисленные пейзажи Б.С. Угарова, написанные непосредственно после окончания Института имени И.Е. Репина, и картину «В колхоз. Год 1929-й» бросается в глаза разница в цветовом строе. Абсолютно все пейзажи отличаются ограниченной цветовой палитрой и цветовой собранностью – картина характеризуется более широкой цветовой гаммой и отсутствием цветовой целостности, по сравнению с работами пейзажного жанра. Обратил на это внимание и Б.Д. Сурис, который писал о картине «В колхоз. Год 1929-й»: «Написанная сочно и широко, с подлинным живописным темпераментом, выдержанная в густом коричнево-золотистом тоне, она все же смотрится больше по кускам из-за некоторой несобранности цвета» [247, с. 29].

Факт отсутствия цветовой целостности можно объяснить тем, что автор еще не овладел в должной степени мастерством живописца, однако появление собственно самой повышенной цветности, характерной для московской живописи и не свойственной живописи В.М. Орешникова, как раз можно связать с руководителем – А.М. Герасимовым. В пользу такого объяснения свидетельствует не только цветовая собранность пейзажных работ Б.С. Угарова, написанных за аналогичный период времени, но и то, что первая полностью самостоятельная историческая картина «На рудниках. 1912 год» (рис. 6) характеризуется полной цветовой собранность, скупой цветовой палитрой и рафинированной декоративностью, присущей ленинградской, а не московской живописи.

Если стилистическое влияние А.М. Герасимова в картине «В колхоз. Год 1929-й» просматривается в достаточно ограниченно, то тематическую направленность произведения Б.С. Угарова можно с большей

уверенностью связать с именем основоположника «социалистического реализма» и любимого художника Сталина. С идеологической точки зрения выбор темы создания колхозов являлся беспроигрышным и полностью соответствующим содержательным канонам «социалистического реализма». Необходимо обратить внимание на то, что перед картиной «В колхоз. Год 1929-й» Б.С. Угаров чуть ли не единственный вышел на защиту диплома с работой лиричной направленности, а так же очень активно работал в пейзажном жанре. В связи с этим удивительно, что молодой художник принципиально изменил лирическую направленность своего творчества и перешел к написанию картин, идеологически обслуживающих советский государственный строй. Такую смену ориентиров можно связать с появлением научного руководителя, идейного сторонника «социалистическго реализма» Александра Михайловича Герасимова.

Завершая обсуждение можно утверждать, что с одной стороны стилистическое влияние А.М. Герасимова на Б.С. Угарова если и имело место в реальности, то было очень и очень непродолжительным. Как было отмечено выше, уже в следующей исторической работе «На рудниках. 1912 год» (рис. 6) автор, Б.С. Угаров, вернулся полностью к стилистическим традициям ленинградской живописи, к тому, чему учил молодого художника В.М. Орешников, – к скупой цветовой гамме, к неброской, рафинированной декоративности.

С другой стороны влияние А.М. Герасимова на творчество Б.С. Угарова в плане тематики исторических картин осталось до конца жизни – революционная и военная тематики доминировали в творчестве ленинградского живописца, но повествовательность, так характерная для произведений выполненных в рамках «социалистического реализма» и присущая в очень большой степени картине «В колхоз. Год 1929-й», резко уменьшилась в последующих произведениях автора.

Выводы

В результате проведенного исследования установлено, что Б.С. Угаров, в отличие от довоенных выпускников Института имени И.Е. Репина, получил полноценное художественное образование на основе возрожденного академического метода преподавания, традиционного для Императорской Академии художеств и восстановленного после экспериментов в художественном образовании, начавшихся после революционных событий 1917 года и активно продолжавшихся до 1934 года.

Проведенный анализ показал, что из четырех постоянно упоминающихся в литературе учителей Б.С. Угарова, а именно педагогов-художников И.Э. Грабаря, В.М. Орешникова, А.А. Мыльникова и А.М. Герасимова, решающую роль в формировании творческой личности Б.С. Угарова сыграл В.М. Орешников, фактически руководивший мастерской в Институте имени И.Е. Репина, которую формально возглавлял проживавший в Москве И.Э. Грабарь. Влияние народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, ректора ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1953–1977) В.М. Орешникова не ограничилось периодом обучения (1947–1951), но продолжилось и позднее – Б.С. Угаров в течение продолжительного периода времени работал со студентами в мастерской В.М. Орешникова (1952–1979), который так же, как и И.Э. Грабарь, был сторонником педагогической системы, основанной на освоении художественного наследия старых мастеров. Можно утверждать, что именно в результате «прививки» эрмитажной живописи произведения Б.С. Угарова выгодно выделялись культурой цвета, которая проявилась в использовании благородных сочетаний ограниченного количества цветовых тонов и в способности художника извлекать скрытую декоративность с участием серых тонов, что характерно в целом для ленинградской живописи и противоположно повышенной московской цветности. Именно скромная, деликатная, рафинированная, но обязательно

присутствующая декоративность в дальнейшем проявилась в таких произведениях Б.С. Угарова, как «На рудниках. 1912 год» (1957), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961), «Октябрь» (1964), «За землю, за волю!» (1970), «Анюта» (1986), «Портрет М.О. Угаровой» (1991).

Нельзя недооценить влияние И.Э. Грабаря на процесс формирования творческой личности Б.С. Угарова, так как патриарх русской и советской живописи, не только ставил во главу угла всей своей педагогической программы изучение классиков мировой живописи, но и последовательно прививал своим ученикам высокую живописную культуру, свойственную его собственным произведениям различных жанров.

Позитивную роль в освоении профессионального мастерства во время обучения в Институте имени И.Е. Репина сыграла политика государства в области культуры, заключающаяся в приоритетном освоении классического реалистического искусства, – классика входила в искусство «как художественная традиция, как школа профессионального мастерства, как метод» [256, с. 121]. В рамках исследуемого периода государственная политика в области живописи была направлена на освоении начинающими художниками живописных приемов классиков русской живописи, например, В.И. Сурикова и И.Е. Репина, на использование достижений этих великих русских художников для создания новых произведений в рамках социалистического реализма.

1.3. Жанровое своеобразие творчества Б.С. Угарова

Анализируя творческое наследие Б. С. Угарова в контексте исторической эпохи, уместно вспомнить слова В. А. Леняшина, которыми начинается вступительная статья в альбоме, посвященном творчеству ленинградского художника: «Для любителей изобразительного искусства Борис Сергеевич Угаров прежде всего является автором картины "Ленинградка (В сорок первом)". Ее отметила и профессиональная критика, включив в создаваемую на наших глазах историю советской

живописи. Более того, эту картину знают и любят даже те, кто бывает на выставках от случая к случаю и судит о живописи лишь на остроте испытываемого впечатления» [121, с. 5]. Процитированные слова известного петербургского искусствоведа свидетельствуют о том, что творчество Б. С. Угарова, по мнению автора, ассоциируется прежде всего с исторической живописью. И действительно художник за свою долгую и плодотворную творческую жизнь, кроме картины «Ленинградка. (В сорок первом)» (1961, рис. 10), написал много достаточно известных исторических картин: «В колхоз. Год 1929-й» (1954, рис. 2), «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), «Октябрь» (1964, рис. 14), «Мать. Год 1941-й» (1965, рис. 17), «Декрет о земле» (1967, рис. 20), «Пушкин. Белая ночь» (1968, рис. 22), «За землю, за волю!» (1970, рис. 23), «Пушкин» (1970, рис. 25), «Земля» (1973, рис. 28), «Июль 1941 года» (1975, рис. 30), «Солдаты революции» (1977, рис. 33), «Возрождение» (1980, рис. 37), «Пушкин в Тригорском» (1982, рис. 40).

Необходимо обратить внимание на то, что именно за исторические произведения, которые регулярно демонстрировались на выставках всех уровней в СССР, Б. С. Угаров получил различные премии в области культуры и искусства. Так за картины «За землю, за волю!», «Июнь. 1941», «Земля» Б.С. Угаров был награжден Государственной премией РСФСР имени И. Е. Репина, за картины «Ленинградка (В сорок первом)», «В родные места», «Возвращение» Б. С. Угаров был удостоен золотой медали имени М.Б. Грекова, а за картину «Возрождение» труд художника был оценен Государственной премией СССР.

Однако связывать творчество Б.С. Угарова в основном с исторической живописью не представляется правильным – художественное наследие ленинградского художника отличается жанровым разнообразием. Кроме, получивших заслуженное внимание исторических картин, достойно вошедших в золотой фонд отечественной

живописи, ленинградский художник работал и в других жанрах, например, в пейзажном и портретном.

Действительно за свою творческую жизнь художник написал достаточное количество портретов, которые характеризуют Б.С. Угарова, как достойного художника-портретиста: «Таня. Портрет дочери» (1960, рис. 107), «Таня» (1963, рис. 109), «Портрет М. О. Угаровой» (1970, рис. 111), «Портрет композитора А. П. Петрова» (1971, рис. 112), «Портрет Тани (Портрет студентки)» (1971, рис. 114), «Портрет студента-биофизика (сына Андрея)» (1971, рис. 116), «Портрет жены» (1974, рис. 117), «Оленька» (1977, рис. 118), «Портрет сына художника А. Б. Угарова» (1981, рис. 121), «Портрет Ани» (1986, рис. 122), «Анюта» (1986, рис. 123), «Портрет М. О. Угаровой» (1991, рис. 126).

За свои пейзажные работы Б.С. Угаров не получал награды, не был обласкан прессой и вниманием искусствоведов. При жизни художник выставлял пейзажи, как правило, только на нескольких прижизненных персональных выставках. Однако это не означает, что пейзажная живопись Б.С. Угарова не играет важную роль в общем творческом наследии ленинградского живописца и не интересна современному зрителю. Наоборот, в настоящее время наблюдается повышенное внимание именно к пейзажному наследию мастеров советской живописи, что объясняется достаточно просто – прошло время, изменилось социально-экономическое устройство российского общества и революционно-героические темы, в отличие от пейзажной живописи, перестали волновать современных зрителей.

В связи с вышесказанным, представляет научный интерес исследовать влияние исторических обстоятельств на соотношение жанров в творчестве Б.С. Угарова.

Творческий путь Б.С. Угарова начинался с обучения в Институте имени И.Е. Репина. Б.Д. Сурис, первый исследователь творчества ленинградского художника, в далеком 1951 году обратил внимание на

некоторую необычность дипломной работы выпускника Института имени И.Е. Репина Б.С. Угарова.

Сюжет дипломной работы разворачивался на фоне панорамного пейзажа – вся правая часть холста отдана автором для изображения природного вида средней полосы России (рис. 1). Б.С. Угарова сумел точно передать радостную атмосферу весеннего дня, уходящее в глубину пространство наполненное свежим весенним воздухом, остатки не растаявшего снега, легкие весенние тени. Все изображенное фиксируют переходное природное состояние, так свойственное импрессионизму, колористически точно и абсолютно узнаваемо. Пейзаж не просто формально занимает много места на картине, не является фоном, на котором происходит сюжетное действие, а наоборот – овладевает вниманием зрителя, становится главным содержанием картины, придает художественность всему произведению, в то время, как события, связанные с изображенными персонажами, отходят на второй план. Именно по этой причине Б.Д. Сурис отнес дипломную картину Б.С. Угарова к лирическим [247, с. 6]. Отметив то, что автору не все удалось в картине, Б.Д. Сурис акцентировал внимание на высоком уровне изображенного пейзажа: «Но пейзажная часть картины, выраженное в ней состояние природы, – эти прозрачные дали, рассеянный свет по-весеннему неяркого солнца, пробуждающаяся весна, тяжелая, напитанная влагой, с лежащими еще кое-где полосками снега и первыми побегами зелени – все это написано так, как не придумаешь, не сочинишь в стенах мастерской, подобная свежесть и острота восприятия достижимы только через непосредственную встречу с природой, через взволнованно-эмоциональное ее переживание» [247, с. 13].

Некоторая необычность дипломной работы Б.С. Угарова по мнению Б.Д. Сурис заключалась в следующем: «Угаров едва ли не единственный вышел на эту выставку, изобиловавшую многофигурными композициями и сложной, большой частью драматической сюжетикой, с простеньким

лирическим сюжетом» [247, с. 6]. Отсутствие большего количества подобных сюжетов в рамках исследуемого исторического периода было не случайно – времена для пейзажной живописи были непростые. Для того, чтобы объяснить сказанное полезно процитировать мнение Б.В. Иогансон, высказанное в том же 1951 году: «Когда на выставках подчас еще видишь бесконечные повторы сарайчиков и, что еще хуже, задворок дачных мест, все это «завечерело», «заморосило», «повеяло», «затемнело», то хочется изобразить карикатуру под названием «затошнило». И все это еще проникает на выставки, тогда как кругом идут великие стройки коммунизма. Нельзя меня понять так, что пейзаж без трактора – не советский пейзаж, что пейзаж без фабричных труб и без электростанций не может существовать. Конечно, может, но лишь тогда, когда он проникает духом и пафосом нашего времени. Даже пейзаж с дождем может быть, но если это – благодатный дождь» [82, с. 82, 83].

Увлечение Б.С. Угарова пейзажной живописью в начале творческого пути позволяло предполагать, что именно пейзаж станет основным жанром для ленинградского художника. Основанием для такого предположения может служить большое количество пейзажей, написанных Б.С. Угаровым непосредственно после окончания Института имени И.Е. Репина. Так в 1952 году Б.С. Угаров создал 25 пейзажей, в 1953 году – 14, в 1954 – 20 и, наконец, в 1955 написал 29 картин – максимальное количество пейзажей за один год. Можно предположить, что именно по этой причине Б.Д. Сурис высказал о Б.С. Угарове следующее мнение: «Он обещает вскоре вырасти в интересного и содержательного пейзажиста-лирика» [247, с. 15]. Аналогичную точку зрения на будущее Б.С. Угарова поддерживал и В.А. Леняшин: «Глядя на некоторые из его ранних работ – «Снег тает» (1952), «Пастушок» (1953), «Банька», «Улица в деревне», «Весенняя вода» (все 1954), – чувствуешь, как набирает силу талант пейзажиста-лирика, открывающего красоту самых простых мотивов, их властную

притягательность, стремящегося извлечь из палитры наиболее тонкое и благородное соответствие тому, что захватило в натуре».

Объяснить повышенный интерес молодого художника к пейзажной живописи можно следующим образом. Каждый начинающий живописец еще во время учебы в институте определяет свои слабые и сильные стороны и на основании этого формирует жанровые предпочтения, то есть старается работать в тех жанрах, в которых наиболее полно раскрываются способности художника. Можно с уверенностью предположить, что и Б. С. Угаров пытался искать свой путь на основе понимания особенностей собственного дарования, а понять это не было сложно – колористические способности, так важные для пейзажной живописи, были видны не вооруженным взглядом. С большой вероятностью можно предположить, что именно поэтому пейзажный жанр стал главным направлением приложения сил художника, как при написании дипломной работы, так и творческой жизни непосредственно после окончания института.

Особую роль в становлении пейзажного творчества Б.С. Угарова сыграло знакомство с творчеством Л.В. Туржанского, непосредственного ученика В.А. Серова. Посещение в 1955 – 1957 годах дома-мастерской этого художника в деревне Малый Исток свидетельствует об огромном интересе Б. С. Угарова к пейзажу как к самостоятельному направлению своей живописи. Художник писал: «Как-то весной мне посчастливилось побывать в доме у Туржанского. Его уже не было, живы были жена, дочь и внучка. Но все в доме дышало Туржанским, будто он вышел куда-то и скоро вернется. На стенах висели его картины, в тех же комнатах, где он жил и работал» [125, с. 144]. Б.С. Угарова интересовали технические аспекты живописи Л.В. Туржанского, которые можно понять только при непосредственном контакте с конкретными произведениями – об этом свидетельствуют следующая взвешенная, продуманная оценка, сделанная Б.С. Угаровым и касающаяся фактуры живописного слоя: «По сути, у Туржанского нет краски, она претворилась во что-то живое, и эта густая

эмаль поверхности драгоценными переливами «входит» в твою душу» [125, с. 145].

Можно с уверенностью утверждать, что обращение у живописи Л.В. Туржанского стало судьбоносным для молодого ленинградского художника, который стремился достичь уровня лучших отечественных пейзажистов Серебряного века. Б.С. Угаров сумел не только перенял стилистические особенности манеры художника-пейзажиста, но и сформировал философское отношение к живописному ремеслу, свойственное ученику В.А. Серова. Характер этого отношение можно понять из следующих мыслей Б.С. Угарова: «Для меня Туржанский возник неотрывно от других, любимых мной русских художников: Сурикова, Серова, Коровина, Степанова, Левитана. Я и не знал, что он учился у них, и думал всегда, что Туржанский был вместе с ними. Видимо, художнику не нужно спешить за временем, не нужно быть модным. Надо быть прежде всего самим собой, как всегда оставался самим собой Туржанский; и ему не надо было мучительно думать, каким он должен стать» [125, с. 144].

Творческие предпочтения Б.С. Угарова выдают работы, находившиеся постоянно перед глазами художника, – об этом писал Б.Д. Сурис, любивший посещать мастерскую художника: «На стенах – кроме работ хозяина мастерской – несколько этюдов Л. Туржанского, А. Степанова, К. Коровина, отличная копия с коровинской «Кеми» (Угаров добился максимального постижения и передачи особенностей подлинника)» [247, с. 55]. И действительно в коллекции Б.С. Угарова находились четыре работы Л.В. Туржанского – «У переправы», «Лошадка у сарая», «Осень», «Мастерская в Малом Истоке» [125, с. 157]. Можно предположить, что перечисленные пейзажи служили для художника своеобразным камертоном, при помощи которого Б.С. Угаров проверял уровень собственной живописи по отношению к уровню пейзажной живописи Серебряного века.

Лучшие пейзажи, написанные художником в традициях союзников, – «Кони» (рис. 52), «Мостик» (рис. 51), «Рыжая лошадь» (рис. 55), «Весенняя вода» (рис. 56) свидетельствуют о том, что Б.С. Угаров в условиях, неблагоприятных для пейзажной живописи за очень короткий промежуток времени, в течение первой половины 1950-х годов, сумел не только овладеть лучшими традициями отечественной пейзажной живописи Серебряного века, но и сформировать свой узнаваемый живописный почерк. В. А. Леняшин обратил внимание: «Он пишет зимы и весны, раннее утро и сумерки, ночное, амбары, сарайчики, лошадок, – то, писалось до него сотни раз. Он пишет снова и так, как никто другой. Не просто объяснить, почему мы сразу узнаем, что перед нами пейзаж Угарова» [121, с. 11].

Однако сделать окончательный выбор жанровой направленности на годы вперед было нелегко – выбор определял всю дальнейшую судьбу художника, ошибочное решение могло иметь трагически последствия. Именно поэтому первые годы после окончания Института имени И.Е. Репина, стали решающими для всей будущей творческой судьбы Б.С. Угарова. Можно с уверенностью утверждать, что в пейзажной живописи достижения были на порядок более значимыми и весомыми, чем в первой большой исторической картине «В колхоз. Год 1929-й» (1954, рис. 2), написанной в традициях социалистического реализма. Но, несмотря на это, Б.С. Угаров пошел дорогой написания масштабных картин историко-революционной и военно-патриотической тематики в рамках социалистического реализма. Был ли выбор у молодого художника? Безусловно был. Б.С. Угаров мог сосредоточиться на пейзажном жанре и не идти путем идеологического обслуживания власть предержащих, но был выбран другой путь. Принятое решение обидно вдвойне потому, что успехи художника в области пейзажной живописи были впечатляющими.

Можно ли обвинить Б.С. Угарова в боязни выйти за регламентированные рамки социалистического реализма, в боязни отойти

в сторону и не писать картины, связанные с революционными и военными событиями? Вряд ли артиллерист-наводчик, видевший вражеские танки через оптический прицел противотанкового орудия и не знавший, останется ли в живых через несколько секунд после этого, мог сильно испугаться – не побоялся же Б.С. Угаров использовать для своей дипломной работы, чуть ли не единственным, простой лирический сюжет. Необходимо вспомнить, что то время в творческую жизнь вступало новое поколение художников – поколение фронтовиков, к которому принадлежал и Б.С. Угаров, людей, прошедших через невзгоды военного лихолетия, через блокаду. «Независимо от конкретных подробностей недавней биографии – армия или блокада, фронт или труд в тылу для победы, – то были люди, чье сознание, мировоззрение, характер мужали и формировались в суровой атмосфере военных лет, и каждый из них нес в себе частицу опыта своего поколения», – так характеризовал Б.Д. Сурис новое поколение послевоенных художников [247, с. 5].

Можно предположить, что сама общая атмосфера, в которой находился молодой художник (Б.С. Угаров был членом Коммунистической партии) постепенно, шаг за шагом, исподволь склонила художника к написанию картин с регламентированной тематикой в рамках социалистического реализма. В обсуждаемом историческом промежутке времени художник, не прославлявший достижения социалистического государства, считался врагом, не имеющим никаких перспектив в советском обществе, и не понимать этого Б.С. Угаров не мог. С другой стороны необходимо обратить внимание на то, что, выбрав путь идеологического обслуживания сложившейся политической системы, Б.С. Угаров получил все возможные награды и должности, существовавшие в СССР, вплоть до Президента Академии художеств СССР, однако «потерял» очень многое – в частности, не использовал полностью Богом отведенный колористический талант для развития традиций русской

реалистической пейзажной живописи, и в результате занял достаточно скромное место в истории отечественной живописи. Однако история в целом, так же как и история живописи, не терпит условного наклонения. В качестве оправдания выбора молодого художника можно привести довод, связанный с негативным отношением в пейзажному жанру со стороны власть предержащих, и особенно к пейзажам, выполненным в импрессионистической манере.

Действительно, как в довоенное, так и в послевоенное время в советском обществе сложилась непростая ситуация, о которой много писали отечественные искусствоведы [12, 60, 155, 156, 157, 248, 249, 256, 297] и М.А. Чегодаева в частности: «Оставим же "сталинскому социалистическому реализму" то, что он сам признавал своим, и выведем за его пределы то, что он с такой бешеной яростью отторгал от себя. Надо отдать должное критикам – они проявили отменный вкус и верное чутье: отказали в праве числиться "сталинским социалистическим реализмом" творчеству самых ярких, самых талантливых, самых честных художников сталинской эпохи.

Произнесем же еще раз – с уважением и почтением – составленную ими "обойму" имен: В. Фаворский, А. Осмеркин, А. Тышлер, Д. Штеренберг, В. Татлин, Р. Фальк, П. Митурич, С. Герасимов, А. Дейнека, А. Фонвизин, А. Матвеев, Н. Удальцова, П. Кузнецов – это только те "отверженные", что прошли по страницам моей книги под злобный лай мосек, которых и вспоминать-то не хочется. Вот только "не замечать" их в ту пору было не возможно – слишком болезненны были укусы. Умер в 1948 году в забвении и нищете Владимир Татлин. Выброшены отовсюду, лишены средств к существованию были В. Фаворский, П. Митурич, А. Матвеев. Студенты из своих грошовых стипендий собирали деньги и тайком отдавали жене Матвеева, чтобы любимый учитель не умер от голода. Абрам Маркович Эфрос был изгнан из научно-исследовательского

института искусствознания и выслан из Москвы. Николай Николаевич Пунин погиб в лагере ...» [256, с. 169].

Можно предположить, что если бы вхождение Б.С. Угарова в художественную жизнь СССР произошло несколько позже, в эпоху так называемой «оттепели», то все могло сложиться совсем по-другому. И на самом деле, атмосфера в художественной жизни после смерти И.В. Сталина изменилась очень быстро. Партийной элите, борющейся за власть, на какое-то непродолжительное время стало не искусства. А.И. Морозов описывал происходящее следующим образом: «А вслед за тем появившиеся "импрессионистические" вещи середины пятидесятых – начала шестидесятых годов – этюды, небольшие деревенские, провинциальные, северные жанры братьев Ткачевых, В.Гаврилова, В.Стожарова и их сотоварищей по Суриковскому институту – стали уже действительно новым словом на пути преодоления нашим искусством идеологем тоталитаризма, вкусов и норм сталинской "классики"» [297].

Сегодняшнему поколению сложно понять, что же такого нового, героического наблюдалось в появившихся живописных природных видах. А.И. Морозов объясняет произошедшее следующим образом: «Чаяния, а тем более идеалы советских людей жестко регламентировались. Вопреки этому, художественная молодежь "оттепели" заговорила о той России, что полностью отторгалась проектом грядущего рая для строителей коммунизма; молодые вообще обратились к человеческим ценностям, социальным и историческим реалиям, несовместимым с мировидением большевиков. И кроме того, свое образное пространство они мыслили вне парадов и демонстраций, вне газетного пафоса, как каждодневное существование обыкновенных людей, из которого "советский художник" вовсе не должен себя выделять. Подлинный социалистический реализм – всегда искусство в мундире. Для советской живописи "мундиром" служила крупномасштабная выставочная картина с ее непременной "законченностью" и бьющими в глаз эффектами помпезной

декоративности. Начинающие "шестидесятники" противопоставили этому маленький, неброский, свободно писанный холст или просто этюд, где главными критериями качества были искренность в выборе натурного мотива – адекватность этого выбора индивидуальности автора, – и адекватная тому и другому полнокровность живописно-пластического высказывания» [297].

С уверенностью можно утверждать, что Б.С. Угаров раньше «шестидесятников» обратился к творческому наследию предыдущих поколений русских живописцев, к традициям художников-пейзажистов Серебряного века. Но так же, как и для многих художников последующего поколения, такое обращение не означало отторжения курса коммунистической партии в области искусства и отход от социалистического реализма. А.И. Морозов описал происходящее следующим образом: «Значимость такого сдвига в творческом самосознании трудно переоценить. Но, очевидно, он не стал для людей искусства в послесталинском СССР всеобщим и необратимым. Вот и на нашей выставке можно было наблюдать эволюцию тех же "шестидесятников" от первоначальной приверженности раскованному станковому живописанию еще раз и снова к большой выставочной картине, теперь уже того типа, какая в художественной жизни "застойных" лет получит имя "манежной". К тому же, вскоре молодое свободомыслие, психология неконвенциональности в этой среде уступают место конформистскому выбору. Немало талантливых, еще вчера дерзких юнцов пошло в художественные начальники, вливаясь в номенклатуру творческих союзов, в ту же советскую Академию художеств, до самого конца этого государства остававшуюся боевым форпостом "марксистско-ленинского искусствопонимания"». К сожалению, необходимо констатировать, что слова А.И. Морозова о негативной роли Академии художеств СССР относятся непосредственно к Б.С. Угарову, который возглавлял Академию с 1983 по 1991 год.

Современному человеку сложно понять и еще труднее согласиться со смыслом следующего посыла президента Академии художеств СССР Б.С. Угарова: «Начиная с Октябрьской революции возникла новая ценность – искусство социалистического реализма, и это решительно изменило облик мирового искусства. Достигнутое советскими художниками – не дополнение к эстетическим перепутьям XX века, а главное направление и перспектива развития искусства планеты. Поэтому ценности современного отечественного искусства необходимо утверждать гораздо активнее, чем это делается, гордиться, что наше искусство при всей сложности художественного процесса идет самой трудной, но и единственно верной дорогой, стремится создать полную и глубокую картину советского образа жизни, показать человеку его самого, его историю, его будущее» [294].

Таким образом в силу разных причин, суть которых и не так уж важна для последующих поколений, пейзаж так и не стал основным жанром в творчестве Б. С. Угарова. В течении всей своей творческой жизни художник продолжал работать на пленэре достаточно часто, но эти работы не были формально оценены ни зрителями, ни искусствоведами, ни властью так, как исторические картины, которым автор уделял на порядок больше времени и внимания. Жанровые предпочтения Б.С. Угарова изменились в середине 1950-х годов – основное внимание художника стало направлено на создание исторических картин. Так в 1954 году из-под кисти Б.С. Угарова появляется картина «В колхоз» (рис. 2), о которой Б.Д. Сурис писал следующее: «Большой неожиданностью для всех, кто так или иначе интересовался творчеством Угарова и следил за его развитием, оказалось появление законченной в 1954 году картины «В колхоз», резко отличной от всего, что он делал прежде» [247, с. 17]. Именно с этой картины и началась переориентация творчества Б.С. Угарова с пейзажного жанра на историко-революционные и военно-патриотические картины в рамках социалистического реализма.

В связи со сменой приоритетов количество пейзажей в творчестве Б.С. Угарова пошло на убыль. Так в 1956 году художник 18 раз обращался к пейзажному жанру, в 1967 – 13 раз, в 1958 – 4, в 1959 – 6, в 1960 – 15, в 1961 – 5, в 1962 – 10. Однако на протяжении всей своей дальнейшей творческой жизни Б.С. Угаров не только не забывал пейзажный жанр, но и регулярно обращался к нему. Так например в 1968 году художник написал 16 пейзажей, в 1969 – 13.

Таким образом, на основании соотношения жанров в творческой жизни Б.С. Угарова можно выделить второй период, в рамках которого историческая живопись становится ведущим жанром в творчестве ленинградского живописца. Названия произведений, объединенных историко-революционной и военно-патриотической тематикой, говорят сами за себя – «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), «Степан Разин» (1960, рис. 8), «Волховстрой» (1960, рис. 9), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961, рис. 10), «В бомбоубежище» (1964, рис. 13), «Октябрь» (1964, рис. 14), «Похороны жертв революции на Красной площади» (не осуществлена, 1964), «В наступление» (не осуществлена, 1964), «Мать. Год 1941-ый» (1965, рис. 17).

При анализе произведений Б.С. Угарова, принадлежащих второму периоду и формально выполненных в рамках социалистического реализма, бросается в глаза достаточно большое отличие картин молодого художника, как от «эталонных» произведений социалистического реализма, написанных в довоенный период – «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» (1924, рис. 150), «Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1929, рис. 151), «Выступление В.И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на Западный фронт 5 мая 1920 года» (1933) «Первомайская демонстрация на проспекте 25 октября» (1934) кисти И.И. Бродского, так и от произведений, написанный в более поздний,

послевоенный период – «Ленин провозглашает Советскую власть» (1947, рис. 152), «Ходоки у В. И. Ленина» (1950, рис. 153), «Выступление В.И.Ленина на II съезде Советов» (1955, рис. 154), «С Лениным» (1961, рис. 155), принадлежащих кисти В.А. Серова, «В штабе обороны Петрограда» (1949, рис. 132) «Выступление С.М. Кирова» (1954) кисти В.М. Орешникова.

Отличие заключается в том, что историческим картинам Б.С. Угарова не присуще непосредственное повествовательное прославление социалистического строя, свойственное «эталонным» произведениям, художник пытается искренне разобраться в причинах революционных событий, обращает внимание зрителя на человеческие чувства и переживания. Так, например, Б.С. Угаров показал нищету и бесправность рабочих в дореволюционной России на картине «На рудниках. 1912 год» (рис. 6), и нет никаких сомнений, что автор правдиво отобразил реально существовавшую ситуацию, достоверно изобразил несправедливость по отношению к рабочим, показал простые человеческие чувства главных героев, причем сделал это не путем развернутой повествовательности, практически всегда характерной произведениям социалистического реализма, а средствами, присущими непосредственно самой живописи. Отсутствие вульгарного прославления правильности выбранного революционного пути трансформации общества выигрышно отделяло произведения Б.С. Угарова от канонизированных образцов социалистического реализма, о котором М.А. Чегодаева писала следующее: «Пятьдесят лет марксистско-ленинская эстетика старалась дать "социалистическому реализму" убедительное определение, но единственно исчерпывающей по сей день остается формулировка, пущенная острословами 1960-х годов: "Социалистический реализм – это прославление партии и правительства художественными средствами, доступными их пониманию". Именно это малопочтительное определение

более всего соответствует феномену социалистического реализма» [256, с. 5, 6].

Обращаясь к военной тематике Б.С. Угаров не стремился изобразить эффектные героические победы – слишком хорошо помнил художник-фронтовик реальную цену Победы. Художник изображал трагические военные события без пафоса, присущего социалистическому реализму, через человеческие чувства и переживания обыкновенных людей, как это было сделано в картинах «Ленинградка (В сорок первом)» (рис. 10), «В бомбоубежище» (рис. 13), «Мать. Год 1941-ый» (рис. 17).

Можно предположить, что такое принципиальное отличие содержательной направленности исторических произведений Б.С. Угарова от канонов социалистического реализма объясняется искренней верой художника в общественную миссию изобразительного искусства.

Наблюдается и другое принципиальное отличие исторических произведений Б.С. Угарова, которое заключается в стремлении художника создать произведения с высоким уровнем живописной культуры, что было достаточно необычно в контексте исторического момента. М.А. Чегодаева следующим образом характеризовала сложившуюся в то время ситуацию: «Подлинное качество и художественная направленность искусства не играли никакой роли. О творческих проблемах, о стилистических, пластических исканиях и направлениях забыли и думать. Под прикрытием демагогических лозунгов шла циничная, откровенная борьба за власть, за руководящие места в сферах искусства, за распределение материальных благ» [256, с. 20]. Надо признать, что к произведениям Б.С. Угарова обвинения М.А. Чегодаевой не относятся – думается, что прошедший фронтовые испытания художник, увидевший собственными глазами победу социалистического государства во второй мировой войне, искренне верил в правильность пути, выбранного в 1917 году и стремился создать произведения обладающие высокой степенью художественности и

культурой живописи. Необходимо отметить преемственность творчества Б.С. Угарова по отношению к традициям Серебряного века, при этом не омертвелой верности традиций следовал ленинградский художник, а творчески использовал достижения предшествующих поколений.

Третий период, который можно выделить в творческой жизни Б.С. Угарова, начинается с середины 1960-х годов и заканчивается в середине 1980-х годов, характеризуется тем, что историческая живопись продолжает оставаться ведущим жанром в творчестве Б.С. Угарова, но значительно расширяется тематическая направленность картин. В течение этого периода, который является периодом расцвета живописного таланта Б.С. Угарова, были написаны не только произведения, объединенные историко-революционной и военно-патриотической тематикой, но и картины лирико-пейзажной направленности – «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Пушкин. Белая ночь» (1968, рис. 22), «Пушкин» (1970, рис. 25), «Нева. Белая ночь» (1971, рис. 26), «Весна на Волховском фронте» (1978, рис. 35), «Дон-Кихот» (1980, рис. 36), «Внучки» (1981, рис. 41).

Художник продолжал стремиться отразить в исторической живописи свое понимание причин победы сторонников революционных изменений общественного строя в России, как это было сделано на картине «За землю, за волю!» (1970, рис. 23) – нет сомнений, что желание крестьянских масс присвоить не принадлежащую им землю и являлось главной причиной победы советской власти в Гражданской войне (1917–1922). Б.С. Угаров создает художественные образы соответствующие исторической правде, образы, которые отражают трагические переживания людей, например, взявших в руки оружие в братоубийственной гражданской войне – именно такие чувства изображены на лицах вчерашних крестьян и сегодняшних бойцах Красной Армии на картине «За землю, за волю!» .

Не формальное отображение победы советского народа в Великой Отечественной войне, регламентированное эстетикой социалистического

реализма, интересует художника – через нелегкие женские судьбы пытается Б.С. Угаров правдиво передать всю тяжесть военного времени – трагичную атмосферу прощания с уходящими на фронт мужчинами передал художник на картине «Июнь 1941 года» – провожающие жены, матери, сестры, дочери знают, что немногие вернутся домой живыми и здоровыми с полей сражений (рис. 30).

В обсуждаемый период времени ленинградский живописец ставит перед собой формальные живописные задачи даже в произведениях на революционную тему, что ранее казалось невозможным. Так, на картине «Солдаты революции» (1977, рис. 33) половину площади холста занимает изображение ночного города – суровая твердость защитников революции противопоставляется редкому по живописной красоте ночному состоянию природы.

Новые акценты в рамках третьего периода творческой жизни Б.С. Угарова можно увидеть в том, что в рамках военной тематики художник нашел необычный лирический сюжет, связанный с взаимоотношением мужчины и женщины, с единением человека и природы в условиях военного лихолетья – именно этому посвящена картина «Весна на Волховском фронте».

Б.С. Угарова чувствует силу живописного дарования и существенно расширяет тематику сюжетных картин. Обращение к образу А.С. Пушкина («Пушкин. Белая ночь» (рис. 22), «Пушкин» (рис. 25)), появление масштабных полотен лирической направленностью («Морозный вечер» (рис. 19), «Нева. Белая ночь» (рис. 26)), обращение художника к романтическим сюжетам («Дон-Кихот» (рис. 36)) свидетельствует об этом.

Необходимо отметить, что к концу анализируемого периода Б.С. Угаров в определенной степени теряет завоеванные позиции и в некоторых произведения возвращает повествовательность, присущую раннему периоду творчества. Так картину «Возрождение» (рис. 37), написанную в 1980 году, нельзя однозначно отнести к лучшим работам

Б.С. Угарова именно из за очевидной трактовки картины, как развернутого рассказа о послевоенном возрождении деревни. Тем не менее, именно за это произведение художника в 1985 году наградили Государственной премией СССР, чему способствовала общая негативная ситуация в советском обществе. М.А. Чегодаева писала об этом следующим образом: «Можно ли утверждать, что со смертью Сталина "социалистический реализм" отжил свой век и рецидивы его стали невозможны? Тогда на переломе 50-х годов, он понес тяжелый урон, но не погиб, не был отправлен в Мавзолей вместе со своим великим "автором". Вплоть до конца 80-х годов, до юбилейной выставки 1987 года с таким родным названием "Мы строим коммунизм", в первых парадных залах "Манежа" алели знамена вполне триумфальных "Праздников урожая", "Вручение ордена Ленина Узбекской ССР, " ликующих "Встреч латвийским народом Красной армии – освободительницы" и прочих "шедевров соцреализма"» [256, с. 208].

В связи с обсуждением картины «Возрождение» можно предположить, что и Б.С. Угарова коснулась негативная практика написания «манежных» картин под премию, которая процветала в художественной жизни СССР.

Четвертый период творческой жизни Б.С. Угарова совпадает с периодом, предшествующим распаду СССР – проиграно экономическое соревнование с Западом, снижаются темпы роста экономики СССР, в результате негативной экономической ситуации в обществе накапливается недовольство и разочарование существующим общественным строем, пропадает идеологическая определенность в умах советских граждан. В результате таких исторических обстоятельств с середины 1980-х годов историко-революционная и военно-патриотическая тематика уходит из творчества Б.С. Угарова – после сравнения уровня жизни в СССР и развитых капиталистических странах, после осознания степени стагнации экономики СССР художник не чувствует за собой морального права

работать в прежней тематической направленности и идеологически поддерживать существующий в СССР общественный строй. В это время в работах Б.С. Угарова усиливается камерность – художник преимущественно обращается к портретному жанру, возрождается увлеченность пейзажной живописью, характерной для раннего периода творчества художника.

К последнему, четвертому этапу в творчестве Б.С. Угарова относятся следующие основополагающие работы в портретном и пейзажном жанрах: «Конец сентября» (1984, рис. 96), «Анюта» (1986, рис. 123), «Сентябрь. Академическая дача» (1989, рис. 97), «Земля. Валговицы» (1990, рис. 98), «Портрет М. О. Угаровой» (1991, рис. 126), которые свидетельствуют о неувядающем живописном мастерстве художника.

Выводы

В результате проведенного исследования установлено влияние исторических обстоятельств на жанровые предпочтения Б.С. Угарова в различные временные периоды. Исходя из соотношения жанров творческую жизнь Б.С. Угарова возможно разделить на четыре периода.

В течение первого периода, который начался с момента окончания Института имени И.Е. Репина в 1951 году и закончился немного позднее середины 1950-х годов, Б.С. Угаров уделял приоритетное внимание пейзажному жанру. Дипломная работа художника, в отличие картин других студентов, была основана на простом лирическом сюжете, при этом пейзаж не просто занимал большую половину изображенного, но и придал художественность всему произведению. В 1955 году Б.С. Угаровым было написано максимальное количество пейзажей за один год – 29 произведений. Именно в этот период творчества наблюдается пристальный интерес художника к творческому наследию Л.В. Туржанского, за

короткий промежуток времени Б.С. Угаров сумел достичь уровеня пейзажной живописи Серебряного века.

В сложный для пейзажного жанра исторический период произошла переориентация Б.С. Угарова с пейзажного жанра на историко-революционную и военно-патриотическую тематику в рамках социалистического реализма. Начиная с середины 1950-х годов до середины 1960-х годов историческая живопись становится ведущим жанром в творчестве Б.С. Угарова. Главными отличиями картин ленинградского художника от эталонных произведений социалистического реализма стало обращение Б.С. Угарова к вневременным человеческим ценностям, отказ от помпезного прославления социалистического строя и стремлении создать произведения с высоким уровнем живописной культуры, что было достаточно необычно в контексте исторического момента. При этом ленинградский живописец не прекратил полностью заниматься пейзажной живописью – Б.С. Угарова использовал пейзаж в многочисленных сюжетных композициях, и хотя не так активно, но продолжал заниматься пейзажной живописью, не привлекая к ней внимание широкой общественности.

С середины 1960-х годов до середины 1980-х годов историческая живопись продолжала оставаться основным жанром в творчестве Б.С. Угарова, но расширилась тематическая направленность картин. На протяжении обозначенного временного промежутка художником были написаны не только картины, объединенные историко-революционной и военно-патриотической тематикой, такие, как «Мать. Год 1941-й» (1965), «Декрет о земле» (1967), «За землю, за волю!» (1970), «Июнь 1941 года» (1975), «Солдаты революции» (1977), «Возрождение» (1980), «Возвращение» (1981), но и произведения лирико-пейзажной направленности – «Морозный вечер» (1965), «Пушкин. Белая ночь» (1968),

«Пушкин» (1970), «Нева. Белая ночь» (1971), «Весна на Волховском фронте» (1978), «Дон-Кихот» (1980), «Внучки» (1981).

Последний период творческой жизни Б.С. Угарова, который длился примерно с середины 1980-х годов до смерти художника в 1991 году, совпал по времени с так называемой «перестройкой», которая началась после поражения СССР в экономическом противостоянии с развитыми западными странами. В условиях царящей в обществе идеологической неопределенности у Б.С. Угарова пропал интерес к исторической живописи. В творчестве художника увеличилась роль портретного жанра, возродилась увлеченность пейзажным жанром, характерная для раннего периода творчества художника.

Глава 2. Художественные особенности исторической и портретной живописи Б. С. Угарова

2.1. Особенности формирования и эволюция авторской манеры художника в исторической живописи

Проведенное исследование искусствоведческой литературы показало отсутствие в имеющихся публикациях анализа стилистической эволюции авторской манеры Б.С. Угарова в его произведениях на историческую тематику и в немногочисленных жанровых картинах. Возможно, причины, объясняющие сложившуюся ситуацию, заключаются в том, что никто не проводил систематического исследования всего творческого наследия художника, поэтому В.А. Леняшин характеризовал творческий путь Б.С. Угарова следующим образом: «... во всех его работах прослеживается эволюция неспешная, естественная, вдумчивая...» [121, с. 29]. Однако с мнением известного петербургского искусствоведа не представляется возможным согласиться – при анализе корпуса исторических произведений Б.С. Угарова за весь период творчества обращают на себя

внимание существенные стилистические отличия между картинами, написанными в разные временные промежутки. Так наблюдаются принципиальные различия между стилистикой картин «Колхозная весна» (1951, рис. 1), «В колхоз. Год 1929-й» (1954, рис. 2), «Строители Волховской ГРЭС» (1960, рис. 9) – с одной стороны и стилистикой таких картин, как «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961, рис. 10), «Октябрь» (1964, рис. 14), «Нева. Белая ночь» (1971, 26), «Солдаты революции» (1977, рис. 33), «Пушкин в Тригорском» (1982, рис. 40) – с другой стороны. В связи с этим, исследование особенностей формирования и эволюции авторской манеры Б.С. Угарова в исторической живописи за весь период творческой жизни художника представляет несомненный научный интерес.

Прежде всего необходимо отметить, что сформировать собственную манеру живописи в период господства социалистического реализма и особенно в 1950-е годы было не просто, а если быть точнее, то и небезопасно. М.А. Чегодаева описывала происходящее следующим образом: «Вторым качеством, которым ни в коей мере не должен был обладать "социалистический реализм", была оригинальная опять-таки своя, индивидуальная форма – узнаваемая, лично художнику принадлежащая, им самим "добытая" живописная или графическая манера. Условность и экспрессия, декоративность, фантазия и живое "настроение", живописность фактуры и мазка, артистизм линии – все это было загнано в один "воронок", задвинуто одной решеткой, припечатано одним клеймом "формализм"» [256, с. 177]. В результате сложившейся ситуации не многие художники ставили перед собой формальные задачи, однако в период десталинизации (середина 1950-х – середина 1960-х годов) началась частичная демократизация общественной жизни в СССР, называемая «оттепелью», заметно ослабела цензура в области искусства, и условия для живописных поисков стали более благоприятными.

Формирование авторской манеры Б.С. Угарова пришлось на первую половину 1950-х годов. Даже формально этот период творческой жизни ленинградского художника связан с обучением – в 1951 году Б.С. Угаров написал картину «Колхозная весна» для защиты диплома в Институте имени И.Е. Репина, а в 1954 году закончил аспирантуру при живописном факультете того же института с предоставлением картины «В колхоз. Год 1929-й». Стилистически оба произведения подобны с точки зрения пластических решений – иллюзорное пространство развернуто далеко в глубину картины, изображенные предметы написаны с подчеркнутой объемной выразительностью формы, а композиции можно отнести к так называемой композиции объемов.

По отношению к цвету картину «В колхоз. Год 1929-й» можно уверенно связать с московской живописью, отличающейся повышенной цветностью. По поводу цветового строя данной картины Б.Д. Сурис писал следующее: «Есть и иные промахи в картине. Написанная сочно и широко, с подлинным живописным темпераментом, выдержанная в густом коричневато-золотистом тоне, она все же смотрится больше по кускам из-за некоторой несобранности цвета» [247, с. 29].

Пейзаж играет важную роль в обоих произведениях – к месту вспомнить высказывание Б.Д. Суриса о роли пейзажа в сюжетных картинах ленинградского художника: «В представлении Угарова пейзаж не просто фон, место действия, а один из активных образных компонентов картины, эмоционально окрашивающих и развивающих ее основную тему» [247, с. 21]. Однако, если в картине «Колхозная весна» именно пейзаж наполняет художественностью всю картину, то в работе картины «В колхоз. Год 1929-й» пейзаж играет несколько меньшую роль – в этой работе на первый план выходит содержательная, так сказать передвижническая направленность, связанная со смысловыми отношениями изображенных людей.

В.А. Леняшин, высоко оценивая картину «В колхоз. Год 1929-й», писал: «... несмотря на несомненные достоинства ранних пейзажей, об Угарове как о самобытной творческой личности можно говорить только с 1954 года, когда эта картина была написана» [121, с. 6]. Под «этой картиной» известный петербургский искусствовед подразумевал картину «В колхоз. Год 1929-й». Однако анализ всего творческого наследия художника не позволяет согласиться с этим мнением и заставляет предположить, что формирование самостоятельной манеры Б.С. Угарова в исторической живописи начинается не с картины «В колхоз. Год 1929-й», а с картины «На рудниках. 1912 год», написанной в 1957 году. Последующий анализ показывает, что написание картины «На рудниках. 1912 год» знаменует важней этап творческого пути Б.С. Угарова – художник доказал, что овладел традициями русской реалистической школы живописи и достиг уровня художников Серебряного века в исторической живописи. Это был первый настоящий успех, свидетельствующий о формировании индивидуального живописного почерка Б.С. Угарова.

Для таких ранних произведений Б.С. Угарова, как «Колхозная весна» (1951) и «В колхоз. Год 1929-й» (1954) свойственна совершенно другая авторская манера, принципиально отличающаяся не только от более поздней картины «На рудниках. 1912 год» (1957), но и от подавляющего большинства других исторических произведений ленинградского художника. При сравнительном анализе прежде всего обращает на себя внимание переход Б.С. Угарова от «пластического» видения, характерного для художника при написании картины «В колхоз. Год 1929-й», к «живописному» видению, проявившемуся при создании картины «На рудниках. 1912 год», где художника начал интересовать зрительный, а не осязательный образ. Практическое различие проявилось в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности. В ранних работах художник

использовал светотеневую моделировку, которая способствовала повышенной выразительности объемной формы, в новой же работе Б.С. Угаров для изображения формы использовал тончайшие переходы и градации цвета – именно в этом состоит принципиальное различие, между картинами «В колхоз. Год 1929-й» и «На рудниках. 1912 год».

Взаимоотношения различных способов видения Н.А. Дмитриева описывала следующим образом: «Пластическое видение может быть сопряжено с сильным чувством цвета, и тогда цвет лепит форму, а может быть отделенным от восприятия цвета: тогда цвет лишь "покрывает" форму, а моделируется она светотенью» [61, с. 181]. Анализ картины «На рудниках. 1912 год» показывает, что Б.С. Угаров обладал не только пластическим видением, но и прекрасно видел оттенки цветовых тонов, что и позволяло ему «цветом лепить форму», то есть использовать цвет, а не светотень для моделирования художественной формы.

В результате изменения стилистических пристрастий, пластичность, под которой понимается выразительность объемной формы во всех пластических искусствах, перестала быть для Б.С. Угарова центральной проблемой изобразительного мастерства.

При замене «скульптурного» объема на плоское «живописное» цветовое пятно без ущерба для предметной реальности границы между предметами перестали быть границами между объемами, а стали границами между цветовыми массами, что позволило художнику перейти от композиции объемов к цветовой композиции, усилило плоскостность картины и уменьшило иллюзорную глубину третьего измерения.

На протяжении всей своей творческой жизни Б.С. Угаров продолжал использовать «живописное» видение, которое впервые проявилось в картине «На рудниках. 1912 год». Такие картины, как «Ленинградка (В сорок первом)» (1961, рис. 10), «В бомбоубежище» (1964, рис. 13), «Октябрь» (1964, рис. 14), «Мать. Год 1941-й» (1965, рис. 17), «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Пушкин. Белая ночь» (1968, рис. 22), «За землю, за

волю!» (1970, рис. 23), «Пушкин» (1970, рис. 25), «Нева. Белая ночь» (1971, рис. 26), «Солдаты революции» (1977, рис. 33), «Весна на Волховском фронте» (1978, рис. 35), «Возвращение» (1981, рис. 39), «Пушкин в Тригорском» (1982, рис. 40) подтверждают стремление художника не сосредоточивать первостепенное внимание на предметном, на осязаемом, не акцентировать первостепенное внимание на объемной выразительности формы, а строить так называемую «цветовую» композицию вместо композиции «объемов», и это принципиально отличает перечисленные произведения от картин раннего периода творчества.

Б.С. Угаров начал постоянно использовать «цветовую» композицию в исторической и не особенно характерной для художника жанровой живописи, что наиболее выразительно и полно проявилось в таких картинах, как «Солдаты революции» (1977), «Нева. Белая ночь» (1971), «Пушкин в Тригорском» (1982). Этому способствовало временное состояния изображаемого момента – все три произведения показывают темное время суток. Нечеткость и расплывчатость изображенного, приводящие к уплощению пространства, к уменьшению иллюзорной глубины третьего измерения, не просто позволяли, а естественным образом вынуждали автора строить композицию, исходя из принципа гармонизации цветовых пятен на плоскости холста.

Однако Б.С. Угаров не всегда в полной мере использовал только «живописное» видение, достаточно часто художник совмещал и «живописное» и «пластическое» видения. Нельзя утверждать, что такое совмещение всегда однозначно способствовало живописно-пластической обобщенности образа, наоборот, создавалось впечатление, что различная выразительность объемной формы, совмещенная в рамках одного произведения, может способствовать разрушению единства образа.

В качестве примера можно обратиться к исторической картине «Июнь 1941 года», написанной Б.С. Угаровым в 1975 году (рис. 29 - 32).

Изображенное на переднем плане этой картины колесо телеги, сама телега, расположенная под углом к поверхности холста, своей явно выраженной пластичностью, осязательным ощущением объемности формы, разрушает плоскость холста, на которой «лежит» все остальное. Создается впечатление, что события разворачиваются на театральной сцене – на переднем плане расположены настоящие, реально существующие телеги, а все остальное изображено на заднике театральной декорации.

Аналогичное совмещение двух различных трактовок объемной формы наблюдается и в картине «Солдаты революции» – объемная выразительность нижней половины человеческих фигур вступает в определенное противоречие со всей остальной уплощенной поверхностью холста. Такой диссонанс не является смертельным, но в определенной степени не способствует единству живописно-пластического образа. Картины Б.С. Угарова, выполненные на основе единого подхода, – «живописного» или «пластичекого» видения – обладают большей целостностью, как картины «Ленинградка (В сорок первом)» и «В колхоз. Год 1929-й». Так, на картине «Нева. Белая ночь» все изображено плоскими живописными пятнами, ничто не нарушает гармонию явно выраженной объемностью – живописно-пластический образ изображенного оставляет однозначное впечатление цельности.

Нельзя сказать, что «живописное» видение, которое начал использовать Б.С. Угаров, было новым для отечественной и мировой живописи. В памяти всплывают произведения таких петербургских и московских художников Серебряного века, как А.Н. Бенуа, О.Э. Браз, Ф.А. Малявин, С.В. Иванов, К.А. Сомов, А.С. Степанов, Л.В. Туржанский, а также произведения постимпрессионистов – В. Ван Гога, П. Гогена, которые использовали «живописное» видение и, как следствие, заменяли «скульптурный» объем плоским «живописным» пятном и переходили к «цветовой» композиции.

Необходимо отдельно вспомнить ученика В.А. Серова – Л.В. Туржанского, творчеством которого Б.С. Угаров пристально интересовался, и который также использовал «живописное» видение. Н.П. Ульянов вспоминал о педагогической системе В.А. Серова следующее: «Он призывал к исследованию натуры, к необходимости обобщать, для того, чтобы вынести на поверхность самое характерное, призывал к умению отказаться от частностей и подчинить их целому. Отсюда рождалась перестановка акцентов со светотеневой моделировки форм на выявление музыки четких и ясных контуров, линеарных ритмов, на утверждении роли объединяющего этот объем силуэта» [125, с. 7].

Однако в сталинские времена «союзники», то есть художники, входившие в объединение «Союз русских художников», не считались бесспорными авторитетами, не все традиции, заложенные этими художниками, было рекомендовано продолжать, поэтому обращение к пластике союзников стало возможным только во время так называемой «оттепели».

Упомянув понятие «оттепели», необходимо вспомнить, что именно в середине 1950-х годов в стране произошли принципиальные изменения, связанные со смертью Председателя Совета министров СССР и Секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза И.В. Сталина. Это событие произошло 5 марта 1953 года, а уже в 1955 году в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина открылась выставка французского искусства, где были представлены Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуар, К. Моне, П. Сезанн, П. Гоген, П. Пикассо, О. Роден. В этом же году прошла выставка мексиканской графики – в СССР приехали Д. Ривера и А. Сикейрос, которые познакомили художественную общественность с мексиканской монументальной живописью.

В 1956 году там же, в ГМИИ имени А.С. Пушкина, состоялась первая выставка произведений П. Пикассо, на которую художник прислал сорок работ.

Такие значимые события в художественной жизни страны не могли не повлиять на творчество Б.С. Угарова. Можно предположить, что художник, знакомый со стилистической эволюцией реалистической живописи, не мог пройти мимо достижений отечественной и мировой живописи, мимо достижений импрессионистов и постимпрессионистов. Изменения в стилистике картин «В колхоз. Год 1929-й» и «На рудниках. 1912 год» носят принципиальный характер, еще большие различия в трактовке формы наблюдаются при сравнительном анализе картины В.М. Орешникова «В штабе обороны Петрограда» и картины «На рудниках. 1912 год», во время написания которой Б.С. Угаров работал в мастерской своего учителя – В.М. Орешникова. Стилистические изменения не происходят сами собой – по мановению волшебной палочки, а являются результатом мучительных размышлений автора, поэтому существует уверенность, что Б.С. Угаров осознанно ставил перед собой задачу – использовать современную художественную форму для написания произведений в рамках социалистического реализма.

Кроме нового пластического решения в картине «На рудниках. 1912 год», принципиальной для творчества Б.С. Угарова, впервые наблюдаются и другие, не менее важные изменения. Именно в этой картине Б.С. Угаров впервые ушел от повышенной цветности, свойственной московской живописи, и перешел к скупой цветовой палитре. Б.Д. Сурис писал о произошедшем изменении в цветовом строе исторических картин ленинградского живописца следующее: «Угаров от колористически насыщенной палитры, от подробной цветовой и тональной разработки своих ранних картин и пейзажей шел к более скупому, сжатому, обобщенному живописному языку. В "Ленинградке" эта тенденция, доведенная до крайней степени обостренности, оборачивается даже своего

рода живописным аскетизмом, что дало повод кое-кому из критиков, и даже некоторым друзьям художника, упрекнуть его в обеднении своих возможностей. Говорилось, будто он перешел грань, отделяющую живопись от графики, нанес ущерб специфике живописных средств, подменив их изобразительным языком, свойственным исключительно графическому искусству» [247, с. 51, 52].

Необходимо обратить внимание на то, что в рамках ограниченной цветовой палитры Б.С. Угаров научился выявлять деликатную, неброскую декоративность, присущую в целом ленинградской живописи. Подобный живописный акцент, проявляющийся в особой рафинированной декоративности и являющийся следствием напряжения цветовых отношений, возникающих в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы с обязательным участием серых цветовых тонов, характерен не только для почти монохромной картины «Ленинградка (В сорок первом)» (1961) и для значительно более декоративного полотна «Октябрь» (1965), но и для подавляющего большинства исторических композиций Б.С. Угарова – «В бомбоубежище» (1964), «Мать. Год 1941-й» (1965), «Пушкин. Белая ночь» (1968), «За землю, за волю!» (1970), «Пушкин» (1970), «Нева. Белая ночь» (1971), «Солдаты революции» (1977), «Весна на Волховском фронте» (1978), «Возрождение» (1980), «Пушкин в Тригорском» (1982).

В отношении к цвету Б.С. Угаров проявил близость с Л.В. Туржанским, который рекомендовал своим ученикам использовать благородные цветовые тона: «Чистой краски в природе нет – посмотрите вдаль: цвета смешаны. Находите же в них благородные тона, надо приучать свой глаз видеть красоту и гармонию тонов. В этом и состоит главная задача живописца» [125, с. 145].

Можно утверждать, что через творчество Л.В. Туржанского, которым Б.С. Угаров очень интересовался, проглядывается влияние В.А. Серова на живописный почерк ленинградского художника. Н.И. Станкевич

применительно к творчеству Л.В. Туржанского описывала это следующим образом: «Серовская школа проглядывается в точно найденной мере "сделанности"..., в господстве организующего холст основного пятна, в культуре цвета» [125, с. 11]. Именно культура цвета отличала произведения Б.С. Угарова начиная с 1957 года, то есть с момента написания картины «На рудниках. 1912 год».

На протяжении всей своей творческой жизни Б.С. Угаров сохранил любовь к неярким земляным краскам, которые так любил Л.В. Туржанский, – охра, сиена, умбра активно формировали колорит исторических композиций ленинградского живописца. Особенно явно это проявилось в таких картинах, как «В бомбоубежище» (1964, рис. 13), «Земля» (1973, рис. 28), «Весна на Волховском фронте» (1978, рис. 35), «Возрождение» (1980, рис. 37).

Было у Б.С. Угарова и альтернативное направление стилистического развития, которое проявилось в картине «Девушка с коромыслом», написанной в 1956 году (рис. 4). Явно выраженная декоративность, основанная на применении открытых цветовых тонов, условность формы, характерные для этой картины, аналогичны по стилистике отдельным произведениям Б.С. Угарова в портретном жанре – таким, как «Портрет М.О. Угаровой» (1955, рис. 104), «Таня. Портрет дочери» (1960, рис. 107). Но это направление не нашло развития – как в жанровой, исторической, так и в портретной живописи художник остался верен ограниченной цветовой палитре и деликатной, рафинированной декоративности, присущей в целом ленинградской живописи.

В картине «На рудниках. 1912 год» впервые проявилось и другое позитивное качество живописи Б.С. Угарова, о котором его учитель В.М. Орешников написал следующее: «Нельзя также не сказать еще об одной чрезвычайно привлекательной черте творчества Угарова – о красоте его живописи. Насколько просто и красиво схвачен живописный элемент изображаемого, насколько это изображаемое живет именно в живописи, в

слое краски, лежащей на холсте, – и как этот живописный язык чарует зрителя, воспринимающего его» [28, с. 6]. И действительно рассматривая внимательно фактуру живописи на произведениях Б.С. Угарова, убеждаешься в правде слов В.М. Орешникова – краски своими сложными замесами формируют удивительно богатое по тоновым оттенкам красочное месиво, застывшее в своей неподвижности на поверхности холстов. И в этом вопросе можно провести параллели с творчеством Л.В. Туржанского, о котором Н.И. Станкевич писала следующее: «Туржанский влюблен не в абсолютный, но в сложный цвет, подчиненный благородству общей тональности» [125, с. 24].

Б.С. Угаров, так же как и Л.В. Туржанский не использовал открытые цветовые тона, а использовал сложные замесы из различных красок. По воспоминаниям И.А Бархаткова, сына известного белорусского художника А.С. Бархаткова, художник писал этюды на Академической даче за два дня. Первый день Б.С. Угаров посвящал отысканию природного вида, обладающего художественностью, выбирал композицию на пленэре, делал очень приблизительный набросок, а потом в условиях мастерской подбирал замесы красок, соответствующих природному состоянию, и только на следующий день, используя уже приготовленные на палитре замесы, заканчивал пейзаж.

Возвращаясь к анализу картины «На рудниках. 1912 год», имеющей принципиальное значение для всего творчества Б.С. Угарова, необходимо обратить внимание на произошедшие принципиальные изменения в содержательной части произведения – художник приложил много усилий для того, чтобы уйти от повествовательности, от фабульности, свойственной ранним произведениям, и старался донести до зрителя чисто художественный образ средствами, присущими собственно самой живописи. Анализ подготовительного эскиза к картине «На рудниках. 1912 год» позволяет практически увидеть, как шел художник к лаконичному

художественному образу, лишенному повествовательности, как пытался добиться живописно-пластической обобщенности образа.

Уместно вспомнить особенности творческого метода Б.С. Угарова, на которые обращал внимание Б.Д. Сурис: «Здесь наглядно проявилась одна из свойственных Угарову особенностей творческого процесса: замысел у этого художника всегда проходит стадию интенсивных эскизных поисков, которые, однако же, обычно не дают полной ясности решения, а только помогают приблизиться к нему; как правило, решение – композиционное, колористическое, образное – окончательно устанавливается и конкретизируется лишь непосредственно на холсте. Даже когда уже пишется сама картина – в ходе работы многое изменяется, передвигается, что-то добавляется или (гораздо чаще) убирается, и такие переделки не прекращаются вплоть до того момента, пока на холст не будет положен последний мазок. Причем они, эти переделки, касаются иной раз вовсе не частностей, а весьма и весьма существенных компонентов картины» [247, с. 45].

Необходимо обратить внимание на то, что в начале 1980-х годов, перед тем, как полностью отказаться от сложных, многофигурных композиций, Б.С. Угаров несколько отошел от метода работы, описанного Б.Д. Сурисом. Написанная в 1980 году картина «Возрождение» ознаменовала отход Б.С. Угарова от написания сюжетно-тематических произведений (рис. 37). Однако завершение творчества в рамках социалистического реализма, а картина «Возрождение» относится именно к этому стилистическому направлению, произошло не на самой высокой ноте – не смотря на то, что автор был награжден высокой премией, а картина была помещена в ГРМ, данное произведение нельзя отнести к числу безусловных удач автора. Анализ картины показывает, что Б.С. Угаров вернулся к тому, с чего двадцать пять лет назад начинал свой творческий путь в советской живописи, вернулся к той самой повествовательности, которая так сильно проявилась в картине «В колхоз.

Год 1929-й», написанной в 1954 году. Возможно, что именно неудовлетворенность данным произведением привела к тому, что автор поправлял картину, уже висевшую на выставке в ленинградском Манеже, непосредственно перед открытием – об этом вспоминал известный петербургский искусствовед С.Н. Левандовский.

Анализируя особенности формирования и эволюцию авторской манеры Б.С. Угарова в исторической и жанровой живописи, имеет смысл отдельно остановиться на остававшейся долгое время неизвестной картине, которая, возможно, была написана Б.С. Угаровым в 1965 году с условным названием «В мастерской художника» (рис. 156 - 162). Данная картина впервые была представлена на общественное обозрение в 2015 году. Дочь художника, О.Б. Бушуева, отказалась приписать работу кисти отца, о чем она заявила публично при открытии персональной выставки Б.С. Угарова в галерее «Голубая гостиная» Санкт-Петербургского Союза художников России 20 февраля 2016 года. Позже на сайте «Голубой гостиной» была размещена фотография обсуждаемой картины со следующим предупреждением: «Внимание !!! В нашем культурном городе, антиквары-коллекционеры пытаются продать картину, которая не имеет никакого отношения к творчеству выдающегося мастера второй половины 20 века Б.С. Угарова!!!» [302].

Несмотря на отсутствие убедительного провенанса, который мог бы подтвердить подлинность картины «В мастерской художника», представляет научный интерес формально-стилевой и сравнительный анализ данного произведения с целью подтверждения или отклонения возможного авторства Б.С. Угарова.

При первом взгляде на объект исследования вспоминаются следующие произведения советских художников 1950–1960-х годов с аналогичным сюжетом: Г.М. Коржев «В дни войны» (1952—1954), В.Е. Попков «Три художника» (1962—1963), «Работа окончена» (1970), Д.Д. Жилинский «Студенты. В скульптурной мастерской» (1964), И.А. Попов

«В мастерской» (1968). Таким образом можно утверждать, что сюжет картины «В мастерской художника» является типичным для послевоенных десятилетий.

При написании фигуры художника автор картины «В мастерской художника» использовал «живописное» видение – не акцентировал внимание на объемной выразительности формы, а заменил «скульптурный» объем на плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности – подобные пластические решения Б.С. Угаров использовал постоянно во всех своих композициях на историческую тематику начиная с 1957 года, то есть с момента написания картины «На рудниках. 1912 год».

Для придания глубины в правой части картины «В мастерской художника» с иллюзорной объемностью изображен расположенный под углом к плоскости холста станок – мольберт с натянутый на подрамник холстом, и ручкой, регулирующую наклон холста, закрепляемого в станке. Подобный прием, заключающийся в сочетании изображенного с подчеркнутой выразительностью объемной формы и плоских живописных цветных пятен характерен для творчества Б.С. Угарова. Аналогичное сочетание результатов применения «пластического» и «живописного» видения можно увидеть на таких картинах Б. С. Угарова, как «Земля» (1973), «Июнь 1941 года» (1975), «Солдаты революции» (1977).

При написании картины «В мастерской художника» автор использовал ограниченную цветовую палитру, характерную для ленинградской живописи, при активном участии земляных красок. Подобный цветовой строй свойственен творчеству Б.С. Угарова – в качестве примеров можно сослаться на следующие исторические композиции, принадлежащие кисти Б.С. Угарова: «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), «В коммуну» (1967, рис. 21), «Земля» (1973, рис. 28), «Июнь 1941 года» (1975, рис. 30).

Обращает на себя внимание использование специфического оттенка красного цветового тона как на картине «В мастерской художника», так и на картине «На рудниках. 1912 год» Б.С. Угарова. Примерно одним, достаточно редко встречающимся цветовым тоном изображена кофточка у женщины с ребенком на картине «На рудниках. 1912 год» (рис. 6) и ручка кисточки на картине «В мастерской художника» (рис. 157). Рафинированная декоративность, создаваемая контрастированием серых тонов и обсуждаемого алого цветового тона, имеет одинаковую природу на обеих картинах.

Декоративность, которая обусловлена введением оттенка зеленого цветового тона, при помощи которого изображена молодой травы на картине «В мастерской художника» (рис. 156, 160, 161), аналогична декоративности, создаваемой фиолетовым цветовым тоном платья на картине «Мать. Год 1941-й», написанной Б.С. Угаровым в 1965 году (рис. 17). Можно рассматривать способ создания декоративности в качестве приема, единого по своей природе, как для автора картины «В мастерской художника», так и для таких произведений Б.С. Угарова, как «На рудниках. 1912 год» (1957), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961).

Пейзаж в картине «В мастерской художника» играет важную роль в создании художественного образа – такое использование пейзажа в исторических и жанровых композициях органически присуще всему творчеству Б.С. Угарова, начиная с самой первой картины «Колхозная весна» (1951) и заканчивая такими, последними композициями, написанными в начала 1980-х годов, как «Возрождение» (1980) и «Пушкин» (1982).

При анализе картины «В мастерской художника» бросается в глаза высокий уровень живописного мастерства автора картины, проявившийся, например, в простоте изображении потоков дождя, льющихся на подоконник – зрителю передается уверенность, что именно так, и никак иначе происходит в действительности. Исключительно просто и

удивительно красиво схвачен живописный элемент при изображении старой вазы с кистями – нет сомнений, что именно так мог изобразить увиденное Б.С. Угаров (рис. 157).

Размер исследуемой картины составляет 200 х 170,5мм – этот размер не выпадает из общей линейки картин, написанных Б.С. Угаровым в период, близкий к 1965 году, – «Октябрь» (1964, 205х307), «В бомбоубежище» (1964, 180х140), «Мать. Год 1941-й» (1965, 212х200), «Морозный вечер» (1965, 71 х 200), «Декрет о земле» (1967, 205х307), «В коммуну» (1967, 153х275), «Пушкин. Белая ночь» (1968, 200х100).

В результате проведенного формально-стилевого и сравнительного анализ картины с условным названием «В мастерской художника», датированной 1965 годом и подписанной «Б. Угаров», не обнаружены причины, в соответствии с которыми, Б.С. Угаров не мог бы написать данное произведение.

Необходимо обратить отдельное внимание на то, что могут существовать причины, в соответствии с которыми возможный автор, Б.С. Угаров, не вынес картину «В мастерской художника» на общественное обозрение – произведение не только не соответствовало идеологическим требованиям социалистического реализма, но и при определенном желании могло трактоваться иносказательно в виде очищающей стихии, врывающейся в душную атмосферу художественной жизни страны. Появление подобного произведения могло рассматриваться, как поддержка автором изменений в общественной жизни, связанными с так называемой «оттепелью». И действительно сюжет картины «В мастерской художника», на которой художник подставляет руки под струи весеннего, очищающего дождя, отличался некоторой легковесностью, не возбуждал сильных человеческих чувств, предполагаемых для произведений социалистического реализма, и без политической подоплеки соответствовал по масштабу только хорошей дипломной работе. После такого запоминающегося полотна, как «Ленинградка (В сорок первом)»

(1961), в котором художник поднял масштабные общечеловеческие и нравственные проблемы, вопросы жизни и смерти гражданского населения во времена блокады Ленинграда на трагическую высоту, появление картины «В мастерской художника» возможно выглядело бы творческой неудачей Б.С. Угарова.

С точки зрения живописного мастерства картина могла удовлетворять автора – но отсутствие оптимальное сочетание между формой и содержанием не могло не беспокоить Б.С. Угарова. Как тут не вспомнить слова И.Н. Крамского, посвященные данной проблеме, которые записал Б.С. Угаров в своем дневнике: «Только сочетание формы и идеи переживает свое время ... Без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более для того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения, и только» [294]. Без политического подтекста картина «В мастерской художника» не обладала масштабным содержательным посылом, который мог бы удовлетворить автора, но акцентировать внимание зрителей на политическом акценте возможный автор картины, Б.С. Угаров, не захотел.

Завершая анализ картины «В мастерской художника», необходимо вспомнить, что дата на холсте, а указан год 1965, совпадает с периодом небывалой творческой активности Б.С. Угарова. Так в 1964 году художник закачивает масштабные полотна «Октябрь» и «В бомбоубежище», начинает и не заканчивает большое количество работ – «Ленин», «Похороны жертв революции на Красной площади», «В наступление», начинает и заканчивает в 1965 году картину «Мать. Год 1941-й» [117, с. 181]. В том же 1965 году художник пишет картину «Морозный вечер». Таким образом, можно предположить, что у Б.С. Угарова был большой выбор, и художник представил на общественное обозрение, на выставки более сильные работы «Мать. Год 1941-й» и «Морозный вечер», а картину «В мастерской художника» решил не экспонировать.

Выводы

Формально-стилевой, иконографический и сравнительный анализ корпуса исторических произведений Б.С. Угарова за весь период творчества показал резкую смену авторской манеры во второй половине 1950-х годов, что совпало по времени с частичной демократизацией общественной жизни в СССР, называемой «оттепелью». Пластичность, то есть выразительность объемной формы, перестала быть для художника центральной проблемой изобразительного мастерства – не осязаемый, а зрительный образ начал интересовать живописца [211].

Преобладание «живописного» видения практически проявилось в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности, при этом границы между предметами перестали быть границами между объемами, а стали границами между цветовыми массами, и в переходе от композиции объемов к цветовой композиции, что в ряде случаев усилило плоскостность картин и уменьшило иллюзорной глубины третьего измерения.

В процессе формирования авторской манеры Б.С. Угаров отказался от повышенной цветности, присущей московской живописи, и с целью создания произведений исторической живописи с деликатной, рафинированной декоративностью, присущей ленинградской живописи, начал использовать ограниченную цветовую палитру и благородно контрастирующие цветовые тона.

В результате решения формальных живописных задач, которые Б.С. Угаров ставил перед собой, его лучшие картины, выполненные в содержательных рамках социалистического реализма, отличались современной для того времени художественной формой, синтезировавшей достижения отечественной и мировой живописи.

Стилистические поиски в направлении явно выраженной декоративности и условности форм в рамках жанровой живописи,

имевшие место во второй половине 1950-х годов, не нашли развития в дальнейшем творчестве Б.С. Угарова.

В диссертационной работе впервые выполнена атрибуция неизвестной прежде жанровой картины Б.С. Угарова с условным названием «В мастерской художника» (1965). Формально-стилевой анализ произведения, а также сравнительный анализ с другими картинами художника вполне позволяет подтвердить возможность принадлежности данной работы кисти Б.С. Угарова.

2.2. Творчество Б. С. Угарова и советская историческая живопись

В искусствоведческой литературе не только отсутствует анализ корпуса произведений исторической живописи Б.С. Угарова за весь период творчества, но и не определено местоположение художника в рамках, как довоенной, так и послевоенной ленинградской живописи [24, 58, 78-81, 198, 220-223, 307-314].

Например, Н.А. Яковлева поставила Б.С. Угарова в один ряд с такими известными мастерами советской исторической картины, как Д.Д. Жилинский, Г.М. Коржев, Е.Е. Моисеенко, Т.Г. Назаренко, Б.М. Неменский, М.А. Савицкий, А.П. и С.П. Ткачевы, Т.Н. Яблонская, однако упомянула только несколько произведений ленинградского живописца, что явно недостаточно для оценки вклада Б.С. Угарова в отечественную историческую живопись.

Перед тем, как начать проводить сравнительный анализ исторических картин Б.С. Угарова с произведениями ведущих ленинградских живописцев 1930-1980-х годов необходимо оценить общую ситуацию в отечественной живописи во второй четверти XX века.

Прежде всего желательно вспомнить мнение А.М. Эфроса, который дает оценку ситуации в художественной жизни России после революционных событий 1917 года: «Рубеж Октября был перейден русским искусством четырьмя отрядами: во-первых, ослабленным

реалистическим крылом, во-вторых, господствующим, но уже прошедшим через свой зенит большинством ретроспективистов, и, наконец, находящимися в расцвете двумя разновидностями "западнической школы", одной – медленно повертывающейся к жизненности, другой – стремительно уходящей в крайний край формализма» [272, с. 270].

Изменение классовой структуры общества, произошедшее после революции 1917 года и последующей гражданской войны (1917–1922) привело к кардинальным изменениям в жизни отечественных художников – бесследно растворились покупатели живописи, то есть в структуре нового общества не оказалось людей обладающих достаточными средствами и желанием покупать произведения современной живописи. Ситуация кардинально изменилась только после 1932 года – закончился период восстановления экономики, относительно окрепшее государство решило активно вмешаться в художественную жизнь страны и выступило в качестве заказчика предметов искусства. Государство не только начало распределять и оплачивать заказы, но и посылало художников в творческие командировки, организовывало выставки. Однако власть предержащие решили поддержать художников не безвозмездно, а в обмен на создание произведений искусства, пропагандирующих достижения нового общественного строя, не просто подтверждающих верность выбранного пути по революционному переустройству страны и зовущих к поискам новой, лучшей жизни для большинства общества, но и понятных простому народу. Именно доступность понимания произведений искусства художественно необразованными народными массами стало одним из главных стилистических требований к историческим картинам, сюжетика которых при этом строго регламентировалась. Приветствовалось изображение вождей коммунистического режима – И.И. Бродский «В.И.Ленин в Смольном» (1930), А.М. Герасимов «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» (1938), поощрялось восхваление героических поступков сторонников Советской власти, совершенных во время

революции, – И.И. Бродский «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925), С.В. Герасимов «Клятва сибирских партизан» (1933), прославление достижений в экономической области – Б.Н. Яковлев «Транспорт налаживается» (1923), изображение достижений колхозного строя – А.А. Пластов «Колхозный праздник» (1937).

Авангардизм, как обобщающее название течений, возникших на рубеже XIX и XX веков, для понимания которого требовались определенные знания истории искусства и прежде всего знание стилистической эволюции живописи, не был понятен малограмотным народным массам и поэтому не был поддержан государством [252, 303]. Власть имущие решили сделать ставку на реалистическую живопись, понятную среднестатистическому советскому зрителю как содержанием, так и художественной формой. Государственная политика в области живописи основывалась на признании роли классических традиций реализма и призывала советских художников использовать традиции отдельных классиков отечественной реалистической живописи – И.Е. Репина, В.И. Сурикова в исторической живописи, А.К. Саврасова, И.И. Левитана, И.И.Шишкина в пейзажном жанре. В 1932 году в обращение был запущен специальный термин – «социалистический реализм», который со временем объединил все содержательные и стилистические требования государства в единое целое, как к станковой, так и к другим видам живописи. Особенности социалистического реализма подробно исследованы отечественными искусствоведами [155, 156, 157, 174, 256, 297].

В рамках социалистического реализма, как в довоенное, так и послевоенное время, ведущим жанром была историческая картина, или как ее еще называли, «сюжетно-тематическая» картина или просто «тематическая» картина, которая в большей степени подходила для прославления достижений социалистического строя, чем картины относящиеся к другим жанрам. Советские искусствоведы целенаправленно

ориентировали художников на написание именно картин: «Не случайна позиция критики, нацеливающей художников на картину, и недаром ведущие мастера 1960-х годов – Е.Е. Моисеенко, В.И. Иванов, Т.Т. Салахов, Т.Н. Яблонская, Д.Д. Жилинский, Г.М. Коржев, Б.С. Угаров, А.А. Мыльников, А.П. и С.П. Ткачевы, которые и сегодня во многом определяют облик советского искусства, вошли в него не только со своей стилистикой, но и со своей картиной, – это основной путь развития станкового искусства, отвечающий мировоззренческим и нравственным запросам времени» [123, с. 206, 207].

Для того, чтобы правильно определить местоположение Б.С. Угарова в контексте ленинградской исторической живописи 1950-1980-х годов, необходимо четко понять, какие задачи ставили перед собой послевоенные ленинградские живописцы, от чего отталкивались, что хотели совершенствовать. Для этого необходимо вспомнить результаты творчества ведущих, как довоенных, так и послевоенных ленинградских художников, работы которых официально поддерживались властными органами в СССР.

Предлагается кратко остановиться на основных произведениях таких художников, как И.И. Бродский, Б.В. Иогансон, Вл.А. Серов, чье творчество в рамках социалистического реализма тесно связано с ленинградской живописью.

Н.Г. Леонова характеризовала роль И.И. Бродского в становлении социалистического реализма следующим образом: «В советское время Бродский стал одним из первых создателей историко-революционной картины. Его большие, многофигурные полотна "Торжественное открытие II конгресса Коминтерна", "Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года", "Выступление В.И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на Западный фронт 5 мая 1920 года", написанные в жанре художественно-документального

повествования, проложили путь одному из ведущих направлений советского искусства» [126, с. 32].

И.И. Бродский, профессор и руководитель персональной мастерской в Институте имени И.Е. Репина, оказал значительно влияние не только на довоенную, но и на послевоенную ленинградскую живопись – ученики художника успешно занимали руководящие посты в послевоенное время, как в образовательных, так и в общественных организациях. Так аспирант И.И. Бродского В.М. Орешников не только руководил персональной мастерской, но и возглавлял Институт имени И.Е. Репина в течении двадцати пяти лет (1952–1977). Другой ученик И.И. Бродского – В.А. Серов был председателем Ленинградского Союза советских художников (1941—1948), первым секретарем правления СХ РСФСР (1960—1968), президентом Академии художеств СССР (1962—1968).

И.И. Бродский, непосредственный ученик И.Е. Репина, использовал стилистические достижения своего учителя. Объемная выразительность художественной формы, иллюзорность развернутого в глубину пространства, композиция объемов были характерны для исторической живописи художника. Картину И.И. Бродского «В.И.Ленин в Смольном» (рис. 163), написанную в 1930 году в лучших традициях репинского реализма и в течении многих десятилетий регулярно воспроизводимую в учебниках начальной школы, помнило с детства большинство жителей СССР.

Представитель московской школы живописи Б.В. Иогансон много лет руководил персональной мастерской в Институте имени И.Е. Репина, поэтому оправдано рассматривать творчество этого художника в рамках ленинградской живописи. Такие произведения Б.В. Иогансона, как «Допрос коммунистов» (1933, рис. 164), «На старом уральском заводе» (1937, рис. 165) заслуженно вошедшие в историю отечественной живописи, отличаются живописностью, высокой культурой цвета, колористической точностью и в определенной степени могут

свидетельствовать о некотором стилистическом развитии живописи И.И. Бродского, прежде всего благодаря своей повышенной живописности, а также увеличенной плоскостности.

Однако в своем дальнейшем творчестве Б.В. Иогансон вернулся к стилистике И.И. Бродского – картина «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола» (1950, рис. 166) по пластическому решению, то есть по степени объемной выразительности изображаемого и по отношению к пространству, близка к пластическим решениям И.И. Бродского в таких полотнах, как «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» (1924, рис. 150), «Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1929, рис. 151).

Сравнительный анализ произведений классиков социалистического реализма показал, что государство допускало некоторое увеличение живописности – канонизированные, эталонные произведения И.И. Бродского и Б.В. Иогансона показывали, в каких границах разрешалось варьировать степень живописности. В указанных рамках работало подавляющее большинство ленинградских живописцев – мало кто из мастеров при написании исторических произведений стремились внести более существенные изменения в регламентированную стилистику советской живописи и еще меньшее количество художников сумели добиться успеха в этом направлении.

Художник В.А. Серов, ученик И.И. Бродского, относился к новой генерации ленинградских живописцев. Такие произведения В.А. Серова, как «Ленин провозглашает Советскую власть» (1947, рис. 152), «Ходоки у В. И. Ленина» (1950, рис. 153), «Выступление В.И.Ленина на II съезде Советов» (1955, рис. 154), «Рабочий» (1960, рис. 167), «С Лениным» (1961, рис. 155) характерны объемной выразительность пластической формы, иллюзорностью развернутого в глубину пространства, композицией объемов и стилистически идентичны картинам его учителя – И.И. Бродского.

В.М. Орешников – другой аспирант И.И. Бродского так же, как и В.А. Серов, получил признание после написание масштабных многофигурных композиций. В 1948 году художнику была присуждена Сталинская премия третьей степени за картину «В. И. Ленин на экзамене в Петербургском университете», написанную в 1947 году (рис. 131), а через два года, в 1950 году В.М. Орешников повторно награжден Сталинской премией третьей степени за картину «В штабе обороны Петрограда» (1949, рис. 132) Продолжила историко-революционную тематику и картина «Выступление С.М. Кирова» созданная в 1954 году – после этого ленинградский художник прекратил работать в рамках исторической живописи и до конца жизни сосредоточился на портретном жанре.

Необходимо признать, что все три исторические композиции выполнены В.М. Орешниковым на высоком профессиональном уровне, но особенно хотелось бы выделить картину «В. И. Ленин на экзамене в Петербургском университете» (рис. 131), которая отличается высокой культурой цвета и более высокой живописностью, по сравнению с двумя другими произведениями, и напоминает авторскую манеру Б.В. Иогансона. Пластические решения картин «В штабе обороны Петрограда» и «Выступление С.М. Кирова» близки к решениям, найденным И.И. Бродским в эталонных работах в рамках социалистического реализма.

В той или иной степени подавляющее большинство послевоенных ленинградских художников в течении долгих лет использовали пластические решения И.И. Бродского и Б.В. Иогансона. В качестве примеров таких произведений можно представить следующие картины – И.А. Владимиров «Иностранцы в Ленинграде» (1937, рис. 168), Ю.М. Непринцев «Отдых после боя» (1951, рис. 169), Ю.С. Подляский «Ленинград» (1958, рис. 170), А.П. Левитин и Ю.Н. Тулин «Свежий номер цеховой газеты» (1959, рис. 171). Все приведенные произведения выполнены на достаточно высоком профессиональном уровне, но являются вторичными по отношению к пластическим решениям классиков

социалистического реализма. Массовое тиражирование пластических решений И.И. Бродского – Б.В. Иогансона, повышенное внимание к «правильности» содержания привело в 1950-е годы к застою и вырождению советской исторической живописи.

Однако не все ленинградские художники стремились попасть в число эпигонов классиков социалистического реализма, отдельные живописцы ставили перед собой формальные живописные задачи. Для оценки новых пластических решений интересно сравнить между собой стилистику картин М.П. Труфанова «Горновой» (1955, рис. 172) и Вл.А. Серова «Рабочий» (1960, рис. 167). Уже по названию можно сделать вывод о идентичной тематической направленности обеих картин, а при рассмотрении произведений очевидно, что авторы изобразили рабочих металлургической промышленности, но на этом общие черты заканчиваются – в остальном наблюдаются принципиально разные пластические решения. В.А. Серов акцентирует внимание на выразительности объема фигуры рабочего – взгляд зрителя видит фигуру рабочего не в виде плоского цветового пятня, как на картине М.П. Труфанова, а в виде явно выраженного «скульптурного» объема. Вл.А. Серов воспринимает изображаемое «пластическим» видением, в результате чего на картине этого художника художественная форма воспринимается как объем, а М.П. Труфанов исходит преимущественно из цветового восприятия и изображает увиденное в основном плоскими цветовыми пятнами без ущерба для предметной реальности. Линия, очерчивающая силуэт фигуры рабочего, цветовое пятно, которым М.П. Труфанов в основном изобразил горнового, общий колорит картины активно работают и придают всему произведению повышенное декоративное звучание, не свойственное картине Вл.А. Серова.

Пластическое решение найденное М.П. Труфановым и основанное на использовании плоских цветовых пятен, на повышенной плоскостности изображенного, на гармоничной композиция цветовых пятен заставляет

вспомнить достижения живописи мирискусников, в то время, как живопись Вл.А. Серова своим вниманием к осязательности навевает воспоминания о живописи И.Е. Репина.

Отход от линии, связанной с И.И. Бродским – Б.В. Иогансоном, можно наблюдать при сравнении между собой сюжетно подобных картины Вл.А. Серова «С Лениным» (1961, рис. 155) с одной стороны – и картин О.А. Еремеева «Ленин» (1957, рис. 173) и В.И. Рейхета «Ленин на Марсовом поле» (1960, рис. 174) с другой стороны. Результаты сравнительного анализа идентичны анализу предыдущей пары картин. О.А. Еремеев и В.И. Рейхет, в отличие от Вл.А. Серова, изображают плоскими цветовыми пятнами фигуры людей, композиционно сочетают цветовые пятна, а не объемы, усиливают плоскостность изображаемого, то есть так же, как и М.П. Труфанов используют достижения стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» для усиления декоративного звучания картины.

Подобные примеры показывают, что среди ленинградских послевоенных художников были и такие, которые стремились изменить установившуюся в качестве эталона, пластическую форму И.Е. Репина – И.И. Бродского – Б.В. Иогансона – Вл. А. Серова – В.М. Орешникова.

Именно с живописью Вл.А. Серова, В.М. Орешникова, Ю.М. Непринцева вступили в неофициальный спор художники, пытающиеся стилистически модернизировать живопись основоположников социалистического реализма. Среди этих художников можно назвать не только Б.С. Угарова, но и других известных ленинградских живописцев: Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, В.Ф. Загонека, В.И. Рейхета, в творчестве которых стилистические поиски проявились наиболее явно.

Однако перед тем, как коснуться принципиальных стилистических различий в исторической живописи ленинградских художников, разумно отразить моменты, единые для всех. Сюжетика картин Б.С. Угарова, так же как и других ведущих мастеров исторической живописи в Ленинграде,

была ожидаемо традиционной для социалистического реализма – картины на революционную и военную тематику доминировали в творчестве ленинградских живописцев. Интерес Б.С. Угарова к изображению творческого образа А.С. Пушкина также типичен для ленинградских художников, и в частности для Е.Е. Моисеенко, П.Т. Фомина, А.Д. Романычева [53], Н.Н. Репина.

Однако необходимо акцентировать внимание на том, что историческим картинам Б.С. Угарова не присуще незамысловатое, вульгарное прославление нового общественного строя, свойственное «эталонным» произведениям социалистического реализма – в своих картинах художник пытался искренне отразить трагедию революционных и военных событиях. Через изображение обычных человеческих чувств и переживаний художник познавал отечественную историю – не вожди и герои социалистического государства, а безымянная жительница блокадного Ленинграда, матери и жены, провожающие на войну своих близких, безвестные солдаты с ужасом и страхом в глазах ожидающие отправки на фронты гражданской войны стали главными действующими лицами исторических произведений Б.С. Угарова.

Таким образом тематика произведений Б.С. Угарова ничем особым не выделялась из общего потока ленинградской исторической живописи 1950-1980-х годов, однако стилистическим устремлениям послевоенных ленинградских художников характерно определенное разнообразие – целесообразно выделить повышение живописности, использование условного цвета, увеличение графичности живописи и последовательно проанализировать выделенные черты в работах наиболее типичных представителей послевоенной ленинградской живописи и определить местоположение произведений Б.С. Угарова в этом контексте.

Ранние годы творчества Е.Е. Моисеенко характеризуются увлечением художника повышенной живописностью. И действительно, такие картины, как «Генерал Доватор» (1947, рис. 175) и «Первая Конная»

(1957, рис. 176) свидетельствуют не просто о усилении живописности, как это было рассмотрено при сравнении отдельных произведений Б.В. Иогансона и И.И. Бродского – увеличение живописности в перечисленных выше картинах Е.Е. Моисеенко достигло такой степени, что в соответствии с логикой эволюции стиля А.А. Федорова-Давыдова можно говорить о самостоятельном эстетическом звучании отдельных живописных пятен на плоскости холста. Если провести параллели к прошлому, то аналогичное самостоятельно звучание не только отдельных цветовых пятен, но и отдельных мазков наблюдалось в живописи Н.И. Фешина (1881-1955). Однако в живописи Е.Е. Моисеенко отдельные мазки, возникающие в результате прикосновения кисти художника к холсту, не отрываются от изображаемых предметов, как это часто бывает в живописи Н.И. Фешина (рис. 177), однако и без этого явный декоративный эффект присутствует в произведениях послевоенного ленинградского художника.

Продолжая сравнивать творчества Б.С. Угарова и Е.Е. Моисеенко по мере развития можно убедиться в том, что чем дальше, тем больше стилистических различий наблюдается в исторических произведениях обоих живописцев. Если в таких картинах, как «Генерал Доватор» и «Первая конная» Е.Е. Моисеенко, так же как и Б.С. Угарова, интересовала точность колористического отображение природного состояния, то в дальнейшем точность передачи временного и погодного состояния ушли из исторических композиций художника. В таких картинах, как «Красные пришли» (1961, рис 178), «Товарищи» (1964, рис. 179), «Матери, сёстры» (1967, рис. 170), «Черешня» (1969, рис. 181), «Туристы» (1972, рис. 182), «Победа» (1972, рис. 183), «9 мая» (1975, рис. 184), «Нас водила молодость...» (1975, рис. 185) автор не считает, что колористическая точность природного вида поможет усилить выразительность художественного образа, в отличие от Б.С. Угарова, который, так же как В.И. Рейхет (рис. 186, 187) активно использовал колористически точно

изображенный окружающий пейзаж для повышения эмоциональной выразительности изображенного. Действительно в таких работах Б.С. Угарова, как «На рудниках. 1912 год» (1957, рис. 6), «Ленинградка (В сорок первом)» (1961, рис. 10), «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Пушкин. Белая ночь» (1968, рис. 20), «За землю, за волю!» (1970, рис. 23) колористически безупречный пейзаж играет активную роль в выявлении художественного образа. Б.Д. Сурис первым высказал мнение относительно роли пейзажа в картинах художника: «В представлении Угарова пейзаж не просто фон, место действия, а один из активных образных компонентов картины, эмоционально окрашивающий и развивающий ее основную тему» [247, с. 21].

Об этой особенности творчества Б.С. Угарова очень четко высказался В.М. Орешников, обобщивший впечатление от большого количества исторических картин: «Чувство любви к природе и понимание ее красоты поддерживалось и углублялось работой над пейзажем. Он писал много, с жадностью и радостью живого ощущения природы. Эти работы у каждого, кто их видел, будили ответное теплое чувство к родной земле, к ее людям. Все его последующие картины, такие, как "На рудниках. 1912 год", "Мать", "За землю, за волю!", "Декрет о земле", "Июнь 1941 года", "Ленинградка", "Возрождение", говорят о любви именно к русскому человеку и русской природе» [28, с. 5].

Возвращаясь к анализу произведений Е.Е. Моисеенко, можно констатировать, что со временем стилистика картин живописца все больше отходит от реализма – художник начинает активно использовать условный цвет, делает акцент на графичности изображаемого, использует метафоричность и иносказательность, создает композицию из разрозненных кусков связывая все воедино авторской мыслью и тем самым продолжает отдаляться от стилистических предпочтений Б.С. Угарова.

Необходимо отдельно остановиться на разнице в отношении к цвету Б.С. Угарова и Е.Е. Моисеенко, которая четно проявилать в произведениях на исторические темы. Ранее отмечалась колористическая точность передаваемых природных состояний в картинах Б.С. Угарова и условная природа цвета в композициях Е.Е. Моисеенко, но разница состоит не только в разной природе колористически точных и условных цветовых тонов, но и в различном сочетании цветовых тонов. Так, например, в одном из самых декоративных произведений Б.С. Угарова – в картине «Октябрь» (1964, рис. 14) декоративность проявляется в благородном противопоставлении ограниченного количества цветовых тонов серых, черных, охристых и красных цветовых тонов, которые активно формируют колорит картины. Глядя на эту картину немедленно бросается в глаза преемственность понимания благородных цветосочетаний Б.С. Угаровым по отношению к живописи классика русской реалистической живописи В.А. Серова (1865–1911). Если сравнить природу контрастности, создаваемую цветовыми сочетания субъективно выбранными художниками, то убеждаешься в единой природе этим самых цветовых сочетаний, например, в картине В.А. Серова «Портрет Г.Л. Гиршман» (1907, рис. 188) и в картине Б.С. Угарова «Октябрь». Ленинградский художник усилил декоративность, вводя дополнительно красный цвет по сравнению с В.А. Серовым, но при этом не нарушил общее благородство цветосочетаний.

Сравнительный анализ картин Б.С. Угарова и произведений таких довоенных ленинградских художников, как А.Е. Карев, А.С. Ведерников, В.А. Гринберг, Н.Ф. Лапшин, В.В. Пакулин, А.И. Русаков показывает общее отношение к цветовому строю картин. Можно утверждать, что в произведениях Б.С. Угарова, так же как и в композициях представителей ленинградской пейзажной школы 1930 – 1940-х годов, присутствует «оригинальный живописный акцент» характерный в целом для

ленинградской живописи и проявляющийся в особой, рафинированной декоративности [42, 135, 159, 208].

В работах Е.Е. Моисеенко не часто наблюдаются благородные цветосочетания, характерные для исторических произведений Б.С. Угарова. Так в картине «Товарищи» (1966) важную роль в цветовой организации играет активный синий цвет галифе стоящего слева красноармейца. Бесспорно, что именно этот синий цвет вносит будоражащую нотку в общий цветовой строй произведения и трудно переоценить его роль, но и назвать благородным цветосочетания белых, серых и черных цветовых тонов с одной стороны и насыщенного синего цветового тона с другой стороны не представляется возможным.

В картине Е.Е. Моисеенко «Черешня» (1969) активную роль играет насыщенный зеленый цветовой тон, который важен для автора не только для соединения воедино всех частей картины, но и для создания у зрителей тревожного настроения, диссонанса между временным затишьем и суровой реальностью гражданской войны, однако назвать этот неестественно зеленый цветовой тон благородным так же не предоставляется возможным. Аналогичная ситуация наблюдается с розовым цветовым тоном на картине Е.Е. Моисеенко «9 мая».

Со временем усиливается графичность произведений Е.Е. Моисеенко и тем самым живописный почерк художника отдаляется от авторской манеры Б.С. Угарова – такие произведения, как «Матери, сёстры», «Черешня», «Туристы», «Победа», «9 мая», «Нас водила молодость...» подтверждают сказанное.

Переходя к анализу композиций другого известного ленинградского живописца А.А. Мыльникова, можно констатировать, что художник успел порадовать любителей социалистического реализма картиной «На мирных полях», написанной в 1949 году (рис. 146). Однако при том, что картина написана в рамках социалистического реализма и удостоена Сталинской премии 3 степени, обращает на себя внимание самостоятельное

эстетическое звучание профиля женских фигур и цветовых пятен одежды, что, впрочем, естественно для выпускника и будущего руководителя мастерской монументальной живописи в Институте имени И.Е. Репина.

Дальнейшая творческая деятельность А.А. Мыльникова показала значительный отход от традиций реалистической живописи, от традиций Императорской Академии художеств. Такие картины, как «Сестры» (1967, рис. 189), «Лето» (1969, рис. 190) показывают, что автор не ставил перед собой цель колористически точно изобразить увиденное в реальности – условный цвет характерен не только для этих, но и для подавляющего большинства других произведений А.А. Мыльникова, например, для картин «Коррида в Мадриде», «Смерть Гарсиа Лорки», «Распятие в Кордове», «Прощание» (все 1975, рис. 191 - 192). Использовал условный цвет в жанровых композициях и другой известный ленинградский художник В.Ф. Загонек [18, 38, 48, 67-69, 159, 232] (рис. 194, 195).

Однако отношением к цвету не ограничивается разница в живописных системах А.А. Мыльникова и Б.С. Угарова. В отдельных работах А.А. Мыльникова живопись относится к линейному стилю. Разницу между живописностью Б.С. Угарова и графичностью, линейностью А.А. Мыльникова можно ощутить при сравнении картины «Прощание» А.А. Мыльникова (рис. 196) и картин «Мать. Год 1941-й», «Возвращение», принадлежащих кисти Б.С. Угарова (рис. 17, 39).

В других работах А.А. Мыльникова доминирует желание автора передать прежде всего осязаемое впечатление, как, например, на картинах «Тишина» (1970, рис. 197) и «Утро» (1972, рис. 198), что принципиально разнится со стремлением Б.С. Угарова начиная со второй половины 1950-х годов передавать зрительное впечатление.

Для подтверждения надежности выявленных стилистических особенностей творчества Б.С. Угарова, определяющих местоположение наследия художника в рамках послевоенной ленинградской исторической живописи, имеет смысл провести формально-стилевой и сравнительный

анализ произведений Б.С. Угарова и ведущих ленинградских живописцев, связанных с изображением образа А.С. Пушкина.

Картины, посвященные великому русскому поэту, достаточно широко представлены в творческом наследии Б.С. Угарова – «Пушкин. Белая ночь» (1968, рис 22), «Пушкин» (1970, рис. 25), «Пушкин в Тригорском» (1982, рис. 40), «Пушкин. Белая ночь» (1985, рис. 42). На всех картинах автор, Б.С. Угаров, использовал пейзаж в качестве эмоциональной среды, в которой разворачивается действие. Обращает на себя внимание, что Б.С. Угаров изображал очень сложные природные условия – колористически точно передать состояние Петербурга в условиях ограниченного природного освещения может только художник обладающий безупречным колористическим дарованием, и именно таким художником был Б.С. Угаров. Колористическая точности изображаемого природного состояния не вызывает сомнений и свидетельствует о том. Б.С. Угаров, в отличие от многих других ленинградских живописцев, сохранил верность европейским колористическим традициям, основанным на стремлении правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании натурного видения – цветовые тона на картинах художника никогда не становились условными и тем самым Б.С. Угаров продолжил традиции русской реалистической живописи.

Всем произведениям пушкинской тематики, вышедшим из-под кисти Б.С. Угарова, свойственная живописность, являющаяся результатам использования «живописного» видения – художник стремится передать зрительный, а не осязательный образ увиденного и представленного. В соответствии с мнением Г. Вельфлина подобный стиль можно обозначить, как живописный, а не линейный стиль [30, с. 38].

Если сравнить произведения Б.С. Угарова и Е.Е. Моисеенко, посвященные пушкинской тематике, то бросаются в глаза два отличия. В таких работах, как «Пушкин. Осенняя пора» (1985, рис. 199), «Памяти поэта» (1985, рис. 200), «Пушкин и гадалка» (1988, рис. 201) Е.Е.

Моисеенко не ставил перед собой цель обеспечить колористическую точность изображенного, более того можно утверждать, что художник осознанно использовал условные цветовые тона, способствующие созданию требуемой, по мнению автора, эмоциональной атмосферы. Авторский манера живописи Е.Е. Моисеенко характеризуется повышенном вниманием к линии – подобную живопись целесообразно отнести к линейному стилю. Произведения Б.С. Угарова, в отличие от Е.Е. Моисеенко, характеризуются колористической точностью и живописным стилем в соответствии с пониманием Г. Вельфлина [30, с. 38].

Тематика, связанная с изображением А.С. Пушкиным, была широко распространена между ленинградскими художниками, но произведения Б.С. Угарова легко узнаваемы среди множества работ , посвященных пушкинской тематике. Например, картина П.Т. Фомина «Пушкин по дороге из Тригорского в Михайловское» (1962, рис. 202), так же как и много других произведений на пушкинскую тему, отличается от произведений Б.С. Угарова степенью колористической точностью – говорить о абсолютной колористической точности по отношению к картине П.Т. Фомина не приходится, не смотря на то, что художник ставил перед собой такую цель. Такие известные ленинградские живописцы, как Ю.М. Непринцев, А.Д. Романычев и Н.Н. Репин в картинах «А. Пушкин в селе Михайловском» (1938),«Печаль моя светла...» (1975), «Осень в Михайловском» (1999), подобно многим другим ленинградским художникам, передают преимущественно осязательный, а не зрительный образ изображаемого и этим принципиально отличается от Б.С. Угарова.

Выводы

В результате проведенного анализа установлены следующие особенности творчества Б.С. Угарова, определяющие местоположение наследия художника в рамках ленинградской исторической живописи.

С одной стороны, содержательная составляющая картин Б.С. Угаров формально соответствовала требованиям социалистического реализма, как

господствующего стилистического направления в отечественной живописи в период 1930-1980-х годов, – картины на революционную и военную тематику доминировали в творчестве ленинградского художника. Более того, Б.С. Угаров не стремился вступать в конфликт с господствующей идеологией, как это было, например, при написании исторической картины «В колхоз. Год 1929-й» (1954), на которой автор убрал фигуру могучего, кряжистого, как вековой дуб, старика, который бы мог объединить группу героев, «отрицательных» для советского времени. Однако историческим картинам Б.С. Угарова не присуще примитивное и вульгарное прославление нового общественного строя, свойственное «эталонным» произведениям социалистического реализма, – художник пытался искренне отразить трагедию революционных и военных событий через изображение человеческих чувств и переживаний обычных людей.

С другой стороны, картины, написанные начиная со второй половины 1950-х годов, свидетельствуют о поисках Б.С. Угарова, выходящих за рамки стилистических канонов, установленных для исторической живописи основоположниками социалистического реализма И.И. Бродским, Б.В. Иогансоном и продолженных такими известными ленинградскими живописцами новой генерации, как В.А. Серов, В.М. Орешников, Ю.М. Непринцев. Б.С. Угаров так же, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, М.П. Труфанов, принадлежал к группе ленинградских художников, которые, сохраняя регламентированную тематику социалистического реализма, стремились внести существенные изменения в привычную стилистику советской живописи.

Героические образы, типичные для эталонной советской исторической картины, не всегда привлекали внимание художника. Особенно явно это проявиляется при сравнении картин С.В. Герасимова «Клятва сибирских партизан» (1933) и «За власть Советов» (1957) с картиной «За землю, за волю!» (1970), принадлежащей кисти Б.С. Угарова, на которой автор, при сохранении иконографических особенностей

советской исторической картины, в частности, при изображении народных масс с красными флагами, изобразил не героев гражданской войны, а толпу обычных людей с явно выраженным чувством страха и неуверенности в своем будущем.

Место Б.С. Угарова в ленинградской исторической живописи 1950-1980-х годов определяется тем, что художник, стремясь изображать зрительные, а не осязательные образы, сумел увеличить живописность в своих произведениях и тем самым соединил стилистические достижения мастеров художественного объединения «Мир искусства», официально не рекомендованных к использованию в СССР, с регламентированной сюжетикой социалистического реализма.

Стилистические искания Б.С. Угарова, реализованные в картинах на революционную и военную тематику, выглядели, как значительный шаг вперед по сравнению с картинами основоположников социалистического реализма и их эпигонами, при этом лучшие исторические произведения свидетельствуют о достижении ленинградским художником уровня мастеров живописи Серебряного века.

Важной особенностью исторических картин Б.С. Угарова является не только частое использование пейзажа в качестве эмоциональной среды, в которой разворачивается действие, но и обязательное внимание к колористической точности изображаемого природного состояния. Б.С. Угаров, в отличие от многих других ленинградских живописцев, сохранил верность европейским колористическим традициям, основанным на стремлении правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании натурного видения – цвет на картинах художника никогда не становился условным и тем самым Б.С. Угаров продолжил традиции русской реалистической живописи.

В соответствии логикой эволюции стиля, которую А.А. Федоровым-Давыдовым в своих исследованиях продемонстрировал на произведениях отечественных живописцев периода рубежа, такие послевоенные

ленинградские художники, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.Ф. Загонек в большей степени отошли от сугубо реалистической живописи, чем Б.С. Угаров. Отказ от использования условного цвета и повышенной графической выразительности лишил картины Б.С. Угарова внешней декоративной эмоциональности и эффектной броскости, свойственной произведениям Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, В.Ф. Загонека. Однако в исторических композициях Б.С. Угарова, так же как и в произведениях представителей ленинградской живописи 1930 – 1940-х годов, присутствует «оригинальный живописный акцент», не свойственной московским мастерам исторической картины, но характерный в целом для ленинградской живописи и проявляющийся в особой, тонкой, рафинированной декоративности, являющейся следствием напряжения цветовых отношений и возникающей в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы с участием серых цветовых тонов.

2.3. Особенности становления авторской манеры художника в портретной живописи

Невозможно объективно оценить местоположение творческого наследия Б.С. Угарова в рамках ленинградской живописи 1950–1980-х годов без исследования произведений художника, выполненных в портретном жанре. Анализ искусствоведческой литературы показал, что такие известные отечественные искусствоведы, как А.Ф. Дмитренко [63], Н.С. Кутейникова [113], В.А. Леняшин [121], Б.Д. Сурис [247] исследовали отдельные портреты, созданные ленинградским живописцем, однако никто не проводил формально-стилевой и сравнительный анализ корпуса произведений портретной живописи Б.С. Угарова за весь период сорокалетней творческой жизни (1951–1991). Не смотря на то, что художник написал относительно небольшое количество портретов, с научной точки зрения представляют интерес изучить особенности

становления авторской манеры Б.С. Угарова в портретной живописи, понимание которых может помочь более ясно увидеть единый вектор творческих устремлений художника, характерный для всех жанров, позволит сделать вывод о единой художественной концепции творчества ленинградского живописца.

В процессе исследования установлено, что Б.С. Угаров не следовал устоявшимся типовым требованиям «социалистического реализма» для портретного жанра, которые были сформулированы в Большой Советской Энциклопедии следующим образом: «Основное содержание советского портрета – образ нового человека, строителя коммунизма, носителя таких духовных качеств, как коллективизм, социалистический гуманизм, интернационализм, революционная целеустремлённость. Главным героем советского портрета становится представитель народа». Героические образы идеологически верных строителей коммунизма не интересовали Б.С. Угарова – на протяжении своей творческой жизни художник наиболее часто изображал близких ему людей «Портрет М.О. Угаровой» (1955), «Таня. Портрет дочери» (1960), «За шитьём. Портрет мамы» (1960-е), «Таня» (1963), «Портрет Тани» (1971), «Портрет студента-биофизика (сына Андрея)» (1971), «Портрет жены» (1974), «Портрет сына художника А. Б. Угарова» (1981), «Портрет М. О. Угаровой» (1991). Впрочем, несколько раз внимание художника привлекали известные творческие личности: «Портрет скульптора С.Т. Коненкова» (1954), «Портрет народного художника СССР скульптора М.К. Аникушина» (1965), «Портрет композитора А.П. Петрова» (1971).

Представители народа интересовали Б.С. Угарова, как правило, в виде рабочего материала к историческим картинам, а не как самостоятельные образы «Середняк» (1952), «Этюд девочки в сиреневом платье» (1955), «Мужичок в косоворотке» (1956), «Портрет юноши. Колхозный кузнец» (1950-е).

Проведенный сравнительный анализ позволяет утверждать, что в начале творческого пути Б.С. Угаров во многом повторял авторскую манеру своего учителя В.М. Орешникова, основанную преимущественно на «пластическом» видении – форма воспринималась художником прежде всего как объем. Такие портреты Б.С. Угарова, написанные в ранний период творчества с подчеркнутым вниманием к выразительности объемной формы, как «Середняк» (1952, рис. 101), являющийся этюдом к картине «В колхоз. Год 1929-й» (рис. 2), законченной в 1954 году, «Портрет скульптора С.Т. Коненкова» (1954, рис. 102) подтверждают сказанное. Портреты В.М. Орешникова, написанные примерно в это же время – «Портрет сталевара М.К. Мурзича» (1949, рис. 136), «Портрет Е.Д. Зайцевой» (1952, рис. 138), «Портрет скульптора С.Т. Коненкова» (1955, рис. 203) основываются на аналогичном «пластическом» видении.

Начиная со второй половины 1950-х годов, что совпало по времени с частичной демократизацией общественной жизни в СССР, называемой «оттепелью», в портретном творчестве Б.С. Угарова происходят принципиальные изменения – авторская манера художника претерпевает резкую трансформацию. Такие работы, как «Портрет М.О. Угаровой» (1955, рис. 104), «Мужичок в косоворотке» (1956, рис. 105), «Портрет юноши. Колхозный кузнец» (1950-е годы, рис. 106) свидетельствуют о том, что автор отказался от «пластического» видения – пластичность, то есть выразительность объемной формы, перестала быть для художника центральной проблемой изобразительного мастерства – не осязательный, а зрительный образ начал интересовать ленинградского художника. Б.С. Угаров начал создавать произведения основываясь на принципиально другом виде видения – на «живописном» видении, что практически проявлялось в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности. В ранних портретах ленинградский художник использовал светотеневую моделировку, которая способствовала повышенной выразительности

объемной формы, а в более поздних произведениях Б.С. Угаров для изображения формы использовал тончайшие переходы и градации цвета – именно в этом состоит принципиальное различие, между картинами «Портрет скульптора С. Коненкова» и «Портрет М.О. Угаровой», между портретами «Середняк» и «Мужичок в косоворотке».

Необходимо отметить стремление Б.С. Угарова в отдельных работах второй половине 1950-х годов резко увеличить декоративность, причем не утонченную, деликатную декоративность, присущую ленинградской живописи, а более явно выраженную. Возможно, появление подобных работ стало ответом Б.С. Угарова критикам, которые обвиняли ленинградского художника в приверженности к земляным краскам. Именно такая декоративность, основанная на применении открытых цветовых тонов, характерна следующим портретам Б.С. Угарова: «Портрет М.О. Угаровой» (1955), «Таня. Портрет дочери» (1960).

В это же время, во второй половине 1950-х годов, художник пишет жанровую работу «Девушка с коромыслом» (1956, рис. 4), которая характеризуется явно выраженной декоративностью, основанной на применении открытых цветовых тонов с использованием условной, обобщенной формой. Однако, как как следует из анализа последующего творчества Б.С. Угарова, подобная стилистическая направленность не получило развития, как в портретной, так и в жанровой и исторической живописи – художник до конца своей жизни остался верен ограниченной цветовой палитре и деликатной, неброской, рафинированной декоративности, присущей в целом ленинградской живописи.

Со временем Б.С. Угаров начал постепенно расширять количество элементов стилистики мастеров объединения «Мир художников» в портретном жанре, в отличие от исторических картин, в которых расширение стилистики мирискусников не наблюдается. Имеется в виду то, что ленинградский живописец в добавлении к «живописному» видению, начал придавать самостоятельное эстетическое звучание

цветовому пятну и линии, усилил плоскостность, перешел от композиции объемов к цветной композиции.

Так в картинах «За шитьём. Портрет мамы» (1960-е годы), «Таня» (1963) присутствуют все перечисленные элементы стилистики мирискусников – фигуры, изображенных на этих портретах, даны в виде плоских живописных пятен, внимание зрителя обращено на линии абриса изображенных фигур, глубина в картинах не выявлена, цветовые пятна гармонично расположены на плоскости холста.

Анализируя такие последующие произведения Б.С. Угарова, относящиеся к портретному жанру, как «Портрет народного художника СССР скульптора М.К. Аникушина» (1965, рис. 110), «Портрет М.О. Угаровой» (1970, рис. 111), «Портрет Тани» (1971, рис. 114), «Портрет студента-биофизика» (1971, рис. 116), «Портрет жены» (1974, рис. 117) можно убедиться в более масштабных стилистических поисках в портретном жанре, чем в официальных исторических произведениях художника. Так Н.С. Кутейникова в результате сравнительного анализа сюжетных и портретных композиций Б.С. Угарова пришла к мнению, что: «Вообще портреты, в отличие от сюжетных работ художника, более «линейны», чем живописны» [113, с. 13]. С утверждением Н.С. Кутейниковой можно согласиться в той части, что линии на портретах ленинградского художника часто имеют самостоятельное эстетическое звучание, что не прослеживается в исторических произведениях Б.С. Угарова, при этом линейные границы между предметами перестали быть границами между объемами, а стали границами между цветовыми массами. Для подтверждения правильности выполненных рассуждений имеет смысл процитировать мнение Г. Вельфлина, объясняющее разницу между линейностью и живописностью: «Все зависит от того, приписывается ли руководящее значение краям или оно у них отнимается, от того должны ли они или не должны читаться линейно. В первом случае контур представляет собой равномерно обегающую форму дорожку, по

которой может спокойно двигаться зритель, во втором – руководящее значение в картине принадлежит светлым и темным пятнам, хотя и не вовсе лишенным границ, но, во всяком случае, не имеющим границ подчеркнутых» [30, с. 34, 35].

Интересно ознакомиться с характеристикой картины «Портрет Тани» (1971, рис. 114 - 115), данной на сайте Государственной Третьяковской галереи, которая подтверждает стремление автора к линейности, свойственное мастерам объединения «Мир искусства»: «Изображена дочь художника Татьяна Борисовна Угарова. В портретах, выполненных художником в 1960–1970-х годах, усиливаются графические принципы компоновки пространства и силуэта. На эффекте цветовых контрастов темного и светлого построен композиционный принцип данного портрета».

Необходимо отдельно остановиться на картина Б.С. Угарова «Портрет композитора А.П. Петрова» (рис. 112 - 113), которая по мнению Н.С. Кутейниковой, является данью живописным поискам в советском искусстве 60-х годов в рамках «сурового стиля» [113, с. 13]. С мнением Н.С. Кутейниковой можно поспорить – обобщенные формы, большие цветовые пятна без модуляций цвета внутри, аскетизм цветового строя, только формально подтверждают принадлежность портрета к «суровому стилю» – в работе отсутствует героический дух нового стилистического направления. Сравнение особенностей портрета А.П. Петрова, выполненного Б.С. Угаровым, с такими произведениями основоположника обсуждаемого стилистического направления Т.Т. Салахова, как «Нефтяник» (1959, рис. 204), «Портрет композитора Кара Караева» (1960, рис. 205), «Портрет композитора Фикрета Амирова» (1967, рис. 206), «Портрет композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича» (1974-1976, рис. 207) подтверждает сказанное – героические, «рубленные» и схематические по форме образы Т.Т. Салахова принципиально отличаются от лирической вдумчивости плавных черт А.П. Петрова.

Обсуждаемая работа Б.С. Угарова скорее заставляет обратиться к портрету М.Н. Ермоловой кисти В.А. Серова, который художник написал в 1905 году, и к картине Л.Н. Бакста «Ужин» (1902), в которых воплотились стилистические искания начала века XX века.

И действительно, абрис и плоское цветовое пятно фигуры композитора А.П. Петрова в исполнении Б.С. Угарова имеет генетическое родство с линией и пятном на произведениях В.А. Серова и Л.Н. Бакста. Создается впечатление, что Б.С. Угаров хотел бы следовать новым стилистическим веяниям, связанным с «суровым стилем», но эстетический идеал Серебряного века, который незримо стоял перед глазами художника, не позволял ему это осуществить.

Стремление Б.С. Угарова придать произведениям портретного жанра формальную красоту, присущую непосредственно живописи, наблюдается в работах «Анюта» (1986, рис. 123) и «Портрет М.О. Угаровой» (1991, рис. 126). Художник не замыкается на передаче только портретного сходства и духовного состояния портретируемых, а стремится создать у зрителя эстетические эмоции за счет формальной красоты живописи, то есть красоты от гармоничного распределения цветных пятен на плоскости холста, от рафинированной декоративности благородных цветовых сочетаний. Именно такие особенности понимания предназначения живописи, как объекта зрительского внимания, способного возбуждать эстетические эмоции непосредственно от самой живописи, было свойственны художникам объединения «Мир искусства».

И действительно на картине «Анюта» светло-охристое пятно кофточки девочки эффектно контрастирует с благородным серым фоном, самостоятельное эстетическое звучание имеет линия, отделяющую спину девушки от окружающего фона. Аналогичное самостоятельное эстетическое звучание имеет светлое пятно пиджака и блузки портретируемой в центре картины «Портрет М.О. Угаровой». Можно с уверенностью утверждать, что по замыслу автора, Б.С. Угарова,

обсуждаемые портреты должны радовать зрителя не только душевной красотой портретируемых и портретным сходством, но и восхищать самим формальным качеством живописи.

Выводы

В начале творческого пути, в первой половине 1950-х годов живописный почерк Б.С. Угарова в портретном жанре не отличался индивидуальностью – начинающий художник следовал авторской манере своего учителя, В.М. Орешникова, основанной преимущественно на «пластическом» видении, форма воспринималась художником прежде всего, как объем [212].

Во второй половины 1950-х годов произошло резкое изменение стилистики портретного жанра – пластичность, то есть выразительность объемной формы перестала быть для Б.С. Угаров центральной проблемой изобразительного мастерства, ленинградского художника стал интересовать зрительный, а не осязательный образ. Художник решил использовать элементы стилистики мастеров объединения «Мир искусства», прежде всего проявившиеся в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности. В дальнейшем Б.С. Угаров придавал самостоятельное эстетическое звучание цветовому пятну и линии, усиливал плоскостность произведений портретного жанра, перешел от композиции объемов к цветной композиции.

Стилистические поиски в направлении явно выраженной декоративности и условности форм в рамках портретной живописи, имевшие место во второй половине 1950-х годов, не нашли развития в дальнейшем творчестве Б.С. Угарова.

Установлено, что присутствие в творческом наследии Б.С. Угарова картины «Портрет композитора А.П. Петрова» с ее пластикой, как бы застывшей на полпути к пластике «сурового стиля», не является

основанием для причисления ленинградского художника к адептам «сурового стиля».

В процессе формирования авторской манеры Б.С. Угаров отказался от повышенной цветности, свойственной московской живописи, – портреты художника отличались культурой цвета, которая проявлялась в использовании благородных сочетаний ограниченного количества цветовых тонов и в способности художника выявлять утонченную, деликатную декоративность, столь присущую ленинградской школе живописи.

Проведенный сравнительный анализ показал, что стилистические изменения в портретном жанре, наблюдаемые в процессе становления авторской манеры у Б.С. Угарова, носили более радикальный характер, чем в исторической живописи.

Глава 3. Пейзажное наследие Б. С. Угарова

3.1. Пейзажное творчество Б. С. Угарова и наследие русской живописи конца XIX – начала XX века

В 80 – 90-е годы XIX века в европейской культуре повсеместно утвердился стиль модерн. Произошедшие стилевые изменения Д.В. Сарабьянов охарактеризовал следующим образом: «В немецком, австрийском, швейцарском, бельгийском, скандинавском, английском, испанском, итальянском вариантах – в основном послеимпрессионистическая стадия искусства – это модерн (правда, в том расширительном понимании, о котором мы будем говорить), получающий различные национальные проявления и – соответственно – различные наименования: Art Nouveau, Jugendstil, Modernista, Liberty, Modern Style, а в России – новый стиль или модерн» [230, с. 184].

Новый стиль – стиль модерн так же начал проявляться в русском искусстве в конце XX века. Исследованию модерна в отечественном искусствоведении посвящены работы следующих авторов: М.А Блюмина [26], А.П. Гусаровой [54], М.М. Зиновеевой [76], О.С. Зоннтаг [77], А.В. Королева [107], М.Г. Костериной [108], С.В. Кривонденченков [110], В.А. Леняшина [122], В.С. Манина [135, 139], Д.С. Матюниной [144], Н.А. Мозохиной [146], Л.В. Мочалова [161], М.Г. Неклюдовой [176], Н.А. Нечаевой [183], М.М. Патрикеевой [196], Е.А. Ржевской [218], Д.В. Сарабьянова [230, 231, 232], Г.Ю. Стернина [238], А.А. Федорова-Давыдова [259, 260], А.М. Эфрос [271], О.Ю. Юхнина [275], Е.П. Яковлевой [278-281]. Д.В. Сарабьянов высказал следующее мнение: «Модерн в русской живописи концентрируется вокруг „Мира искусств”, к которому тяготеют такие крупные московские фигуры, как Врубель и Серов, Малютин и Рябушкин» [230, с. 188].

Однако не всегда в истории отечественного искусства этот новый стиль воспринимался позитивно. Творчество Б.С. Угарова пришлось на исторический период, в течение которого слово модерн имело явно выраженный негативный смысл, а художникам, использовавшим в своем творчестве систему приемов мирискусников, грозило обвинение в формализме с реальными неблагоприяиными последствиями. Д.В. Сарабьянов описывал происходящие изменения следующим образом: «Было время когда термин «стиль модерн» свободно применялся в советской науке к ряду явлений русской художественной культуры рубежа столетий. Широко пользовался им, например, А.А. Федоров-Давыдов в своей книге «Русское искуство промышленного капитализма», вышедшей в 1929 году и посвященной во многом типологии стиля, получившего выражение в разных видах пластических искусств. В последующее время термин „стиль модерн” либо был изгнан, либо трактовался как обязательный знак отрицательного качества» [230, с. 187]. Возможно, именно поэтому никто из исследователей творчества Б.С. Угарова в

советское время не акцентировал внимание на использовании приемов мирискусников в пейзажном творчестве художника, как, впрочем, и в последующее время [28], [63], [113], [121], [123], [136], [139], [197], [263]. Цель данного исследования – выявить стилистические приемы мастеров «Мира искусства» в пейзажном наследии Б.С. Угаровым.

Для достижения поставленной цели прежде всего необходимо провести систематизацию типологических признаков русского варианта стиля модерн. Для этого следует проанализировать произведения русских художников конца XIX – начала XX века, затронутых влиянием этого стиля и прежде всего представителей объединения «Мир искусства».

В начале исследования необходимо выявить характер устремлений художников, принадлежащих к объединению «Мир искусства». Исследователи отечественной живописи А. Федоров-Давыдов [260, с. 159], А. Гусарова [54, с. 21] Д. Сарабьянов [230, с. 188] констатировали, что для творчества так называемых мирискусников, то есть для художников входивших в объединение «Мир искусства» было характерно использование системы определенных приемов. Необходимо уточнить терминологию используемую перечисленными искусствоведами – так А. Федоров-Давыдов, описывая черты свойственные творчеству мирискуссников, использовал термин «новый стиль», в целом эквивалентный термину «модерн» [230, с. 184], А. Гусарова в монографии посвященной «Миру искусства» использовала как термин «новый стиль», так и термин «модерн», а Д. Сарабьянов использовал только термин «стиль модерн». В данном исследовании для характеристики творческих устремлений мирискусников будет использовано понятие «системы приемов» мастеров обсуждаемого художественого объединения.

Художники «Мира искусства» стремились придать обыденному, прозаичному, бытовому эстетическую ценность путем декоративной переработки пленэрного пейзажа. Так А. Гусарова отмечала стремление мирискусников к тому, чтобы «художественные средства были

декоративно выразительными», к тому, чтобы «цвет и тон, линия не только изображали натуру, но были бы также носителями человеческих переживаний» [54, с. 8]. Такие эстетические устремления на практике реализовывались в использовании следующих приемов – в замене «скульптурного» объема плоским «живописным» пятном ([259, с. 150], [230, с. 220], [231, с. 247]), в переходе от композиции объемов к цветной композиции ([259, с. 175], [230, с. 220]), в уплощении пространства и превращение плоскости холста в некую декоративную плоскость ([259, с. 182], [54, с. 13], [230, с. 220], [231, с. 247]), в повышенной выразительность и эстетической самостоятельности цветового пятна и линии ([259, с. 182], [54, с. 13], [231, с. 247]).

В.П. Лапшин перечислял следующие факторы, определяющие общие черты творчества «графических стилистов» Петербурга [116, с. 93, 94]:

- строгая композиционная организация плоскости холста;
- условная трактовка пространства, расчлененного, как правило, не более чем на два плана;
- пластическая выразительность контурной линии;
- уплощение формы, выявляемой не светотеневой разработкой, а с помощью декоративного силуэта;
- четкая подробная детализация изображаемого;
- орнаментный характер изображаемого, достигаемый ритмическим повторением деталей;
- декоративно-плоскостное использование цвета.

В монографиях, посвященных стилю модерн, Д.В. Сарабьянов описал черты, характерные для этого стиля в живописи [230, с. 220], [231, с. 247]. Автор подчеркивал, что уплощение пространства картины, тяготение пространства к плоскости возможно реализовывать путем использования различных приемов [231, с. 247].

Для системного исследования пейзажного наследия Б.С. Угарова на основании анализа литературы, посвященной модерну в живописи, была

предпринята попытка систематизировать типологические признаки стилистики модерна и подобраны такие произведения классиков русской живописи, в которых указанные признаки проявляются в явно выраженной форме. Итак, в литературе перечислены следующие типологические признаки стилистики модерна, нашедшие отображение в конкретных произведениях отечественных художников, как входящих в объединение «Мир искусства», так и других известных русских художников испытавших влияние модерна:

1. Превращение «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно – С.А. Виноградов «Летом» (рис. 208), В.В. Переплетчиков «Базар в Архангельске» (рис. 215), Ап. М. Васнецов «В тени лип. Демьяново» (рис. 216), В.Э. Борисов-Мусатов «Капуста» (рис. 226), К.А. Коровин «Парижское кафе» (рис. 227), К.Ф. Юон «В Лавру. К Троице» (рис. 228).

2. Повышение выразительности цветового пятна, силуэта или профиля до самостоятельного эстетического звучания – Ф.Э. Рущиц «Отражение облака в воде» (рис. 229), А.А. Борисов «Страна смерти» (рис. 230), А.Н. Бенуа «Водный партер в Версальском парке», «Итальянская комедия» (рис. 231, 232), К.А. Сомов «Поцелуй» (рис. 233), К.Ф. Юон «Ночь. Тверской бульвар» (рис. 234).

3. Повышение выразительности линии до самостоятельного эстетического звучания – К.А. Сомов «Поцелуй» (рис. 233), А.А. Борисов «Айсберг в Карском море» (рис. 235), Ф.Э. Рущиц «Старый дом» (рис. 236).

4. Уплощение картинного пространства, которое возможно достичь путем использования следующих приемов:

- использование так называемой «сквозной формы», в терминологии А.А. Федорова–Давыдова [260, с. 143]: К.Ф. Юон «Ночь. Тверской бульвар» (рис. 234), А.П. Остроумова-Лебедева «Летний сад зимой», «Весенний мотив. Вид с Каменного на Крестовский и Елагин острова» (рис. 237, 238), М.В. Якунчикова-Вебер «Цветущие яблони. Дерево в цвету» (рис. 239),

А.Н. Бенуа «Петергоф. Главный фонтан» (рис. 240), И.Э. Грабарь «Февральская лазурь» (рис. 241), С.Ю. Жуковский «Осенний вечер» (рис. 242), К.Ф. Юон «Мартовское солнце» (рис. 243), П.И. Петровичев «Березы» (рис. 244), С.А. Виноградов «Весна» (рис. 245),

- использование так называемого импрессионистического видения, при котором и ближние и дальние планы видятся одинаково расплывчато: С.А. Виноградов «Летом» (рис. 209), В.В. Переплетчиков «Базар в Архангельске» (рис. 215), Ап. М. Васнецов «В тени лип. Демьяново» (рис. 216), К.А. Коровин «Осень. На мосту», «Парижское кафе», «На берегу моря»,(рис. 217, 227, 226),

- использование пространственных качеств цвета, то есть способность цвета находить свое пространственное место [35, с. 143], [215, с. 171]: И.И. Левитан «Бурный день», «Дорога», «Избы. После захода солнца» (рис. 247 - 249), Ф.Э. Рущиц «Пейзаж с облаками», «В свет» (рис. 250, 251),

- использование фронтальной композиции без ракурсов, отсутствие линейной и воздушной перспективы: М.В. Добужинский «Канал Хаарлем»,«Ночь в Петербурге» (рис. 252, 253), И.И. Левитан «Последние лучи солнца» (рис. 254),

- дробление цветового пятна на отдельные мазки и уничтожение четкости линейных контуров: К.А. Коровин «Ручей», «На юге Франции»,«В саду. Гурзуф» (рис. 255 - 257), И.Э. Грабарь «Послеобеденный чай» (рис. 258), А.Ф. Гауш «Яблочные деревья» (рис. 259), В.Д. Милиоти «Утро» (рис. 260), М.Ф. Ларионов. «Розовый куст после дождя» (рис. 261).

- обобщение изображения, использование больших почти однородных по цвету плоскостей, сужение цветовой палитры: И.И. Левитан «Сумерки. Луна» (рис. 262), А.Н. Бенуа «Снег в Версале» (рис. 263), А.Н. Бенуа «Китайский павильон. Ревнивец» (рис. 264),

- написание работ с высокой точки зрения, сверху, использование так называемого высокого горизонта: К.А. Сомов «Купальщицы» (рис. 265),

А.Н. Бенуа «Версаль. Оранжерея» (рис. 266),А.А. Арапов «Летний пейзаж» (рис. 267).

5. Повышение выразительности картинной плоскости путем гармоничного распределения цветовых пятен на плоскости холста, в определенных случаях такое распределение пятен можно характеризовать орнаментом или узором – В.Э. Борисов-Мусатов «Майские цветы», «Весна» (рис. 268, 269), М.А. Врубель «Утро», «Сирень» (рис. 270, 271), И.Э. Грабарь «Зимнее утро» (рис. 272).

6. Использование условного цвета, не соответствующего натурному видению - И.И. Левитан «Гумно» (рис. 273), В.Э. Борисов-Мусатов «Венки васильков» (рис. 274), Л.С. Бакст «Эллизиум» (рис. 275), А.А. Рылов «Закат» (рис. 276).

7. Усиление графичности живописи – М.В. Добужинский «Гримасы города» (рис. 277), А.Н. Бенуа «Прогулка короля» (рис. 278).

После проведенной систематизации типологических признаков стилистики модерна целесообразно попытаться последовательно найти аналогичные признаки в пейзажах Б.С. Угарова.

Превращение «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно характерно для большинства работ художника. И действительно практически во всех пейзажах автор энергично упрощает и обобщает формы изображаемых предметов, на холсте возникают живописные плоские цветовые пятна, эквивалентные изображаемым предметам без ущерба для предметной реальности. Живописными пятнами даны фигуры людей возвращающихся из бани на картине Б.С. Угарова «Банька» (рис. 57), пятнами лишенными объема изображены женские фигуры на картинах «Пригород» (рис. 70) и «Сумерки» (рис. 71), цветовыми пятнами даны фигуры животных присутствующих в пейзажах «Пастушок» (рис. 47), «Кони» (рис. 52), «Морозный вечер» (рис. 19), здания на картинах «Новгород. Детинец» (рис. 59), «Весна. Конец апреля» (рис. 74), «Нева. Белая ночь» (рис. 26) также даны плоскими живописными

пятнами лишенными «скульптурного» объема. Однако необходимо обратить внимание на то, что с целью увеличения ощущения реальности изображенного, с целью усиления общей предметной реальности, на многих пейзажах Б.С. Угарова, сохранены отдельные предметы, данные и в так называемом «скульптурном» объеме – именно такое сочетание условного и реального соответствует духу стиля модерн [230, с. 195, 215].

Например, баня на переднем плане и изба на дальнем плане на картине «Банька» (рис. 57) обладают объемностью, но на общем уплощенном фоне всего изображенного цветными пятнами такая «скульптурная» подача двух построек не влияет на общую пластику изображенного, но усиливает реальность отображенного. Присутствие изображенных предметов, объем которых ощущается при визуальном наблюдении, не оказывает решающего влияния на общую пластику изображенного связанную с конфликтом между плоскостными и объемно-пространственными тенденциями современной живописи [20, с. 46]. По мнению О.А. Кривцуна, каждая историческая эпоха демонстрирует свой тип художественного видения и вырабатывает соответствующие ему языковые средства: «Тип художественного видения в конечном счете является претворением средствами искусства общекультурных параметров сознания. Художественное видение обнаруживает себя прежде всего в форме, в способах построения произведений искусства» [111, с. 262-263]. Об усилении плоскостных тенденций в живописи, связанных с появлением импрессионизма и борьбой с иллюзорным трехмерным пространством для сохранения живописной поверхности, писал Л.В. Мочалов, который считал возможным «...новый виток развития живописи на основе “возвращения” к плоскости, усиления ее роли» [161, с. 166].

Повышение выразительности линии до самостоятельного эстетического звучания также характерно для пейзажного творчества Б.С. Угарова. Например, на картине «Последний снег» (рис. 60) такой линией является граница между нерастаявшим снегом и оголившейся почвой –

изломанная линия, проходящая по диагонали слева направо, привлекает внимание зрителя своей красотой. В связи с использованием слова «красота» целесообразно еще раз вспомнить основные принципы объединения «Мир искусства». Так Г.Ю. Стернин писал следующее: «Хорошо известно, что в самой общей форме “возрожденческие” лозунги “мирискусников” обосновывались ими весьма просто. Речь шла о намерении преодолеть утилитарный, разумеется, с их точки зрения, подход к искусству, значительно повысить художественную культуру в изобразительном творчестве, утвердить в качестве главного свойства искусства его право на красоту” [238, с. 184]. На основании вышеизложенного можно утверждать, что самостоятельная эстетическая ценность линии на картине «Последний снег» (рис. 60) свидетельствует о продолжении Б.С. Угаровым традиций «Мира искусства».

Практически на всех горизонтально вытянутых панорамных пейзажей Б.С. Угарова присутствуют линии с повышенной выразительностью, свойственной стилю модерн. Интерес художника к таким линиям можно объяснить тем, что в панорамных пейзажах достаточно сложно найти гармоничное распределение цветовых пятен – возможно, поэтому Б.С. Угаров с целью декоративной переработки пленэрных пейзажей использовал повышенное звучание линии. При этом линия не является границей между объемами, а подчеркивает границу между цветовыми пятнами. Так в работах «Стог» (рис. 87), «Конец сентября» (рис. 97), «Земля. Валговицы» (рис. 98) горизонтально вытянутые линии образуются как результат сопряжения цветовых пятен леса и неба и имеют самостоятельное художественное звучание. Ценность таких линий объясняется тем, что во всех этих работах художник использовал совершенно непритязательные мотивы, мотивы, которые справедливо называют «серовскими», и только повышенная выразительность линии являлась той будоражащий ноткой, которая хоть в небольшой степени способна придать декоративность, повысить

эстетическую ценность совершенно обыденной, обделенной буйством ярких красок русской природе с плавно перетекающими слитными формами.

Использовал Б.С. Угаров в своем пейзажном творчестве и такой элемент стилистики модерна, как повышение выразительности цветового пятна до самостоятельного эстетического звучания В таких работах Б.С. Угарова, как „Морозный вечер“ (рис. 19), «Итальянская улочка» (рис. 79), «Вечер. У озера» (рис. 82), этот прием приводит к резкому повышению декоративности из-за явно выраженного цветового контраста. В работе «Сумерки. Ночное» (рис. 86) также присутствует контраст цветового пятна неба и поля, но в условиях вечернего состояния природы средней полосы России этот контраст смягчен.

Деревенский пейзаж с элементами жанра „Морозный вечер“ (рис. 19) дает зрителю возможность физически ощутить цветовую выразительность картинной плоскости. Формальная глубина в картине, несомненно, присутствует – этому способствует диагонально изображенная стена здания и параллельно расположенные элементы ограды, уводящие взгляд зрителя в глубину картины, деревенские постройки, размещенные на дальнем плане. Пространство присутствует, но автор не акцентирует внимание зрителя на этом пространстве благодаря следующему. Все изображенные деревенские избы и сараи даны фронтально – цветовыми пятнами, что, несомненно, способствует уплощению картины, но без ущерба для предметной реальности. Лошадь, копна, фигура человека также даны цветовыми пятнами. И что особенно уплощает картину, так это большое светлое без тональных переходов пятно неба, окрашенного лучами уходящего солнца. Это светлое пятно имеет не только явно выраженное самостоятельное декоративное звучание, но и препятствует проникновению взгляда зрителя в глубину картины. Светящееся плоское окно деревенского дома также в определенной степени способствует уплощению картины и тонально поддерживает изображенное небо.

Анализ пейзажей Б.С. Угарова показывает, что для уплощения картинного пространства и повышения выразительности картинной плоскости художник использовал многие приемы, описанные выше и присутствующие в живописи художников объединения «Мир искусства». Например, автор использовал так называемую «сквозную форму» в следующих своих произведениях: «Весна. Конец апреля» (рис. 74), «На Гаванской улице» (рис. 75), «Конец марта. Петровский садик» (рис. 83), «Апрель» (рис. 84), «Зимка» (рис. 85), «Баньки» (рис. 89), «На Неве. Весна» (рис. 90), «Весна в поселке Репино» (рис. 93), «Сентябрь. Академическая дача» (рис. 97).

Другим приемом, позволяющим осуществить уплощение картины и придать самостоятельное звучание картинной плоскости, является повышение живописности. Стереть жесткие линейные границы изображаемых предметов, повысить живописность изображаемого, становится возможным при использовании импрессионистического видения. Л.В. Мочалов описывал это следующим образом: «Импрессионисты смотрят на мир, схватывая взглядом его ближние и дальние планы сразу, одновременно, не фиксируя зрительского фокуса глаза на каком-то определенном предмете, но с повышенной чуткостью дифференцируя цветовые градации» [161, с. 168]. Импрессионистическое видение свойственное Б.С. Угарову, способность «распускать» глаз на все видимое, позволяет художнику одинаково расплывчато, одинаково нечетко видеть все планы – и передние, и задние.

Именно с использованием импрессионистического видения написаны Б.С. Угаровым такие картины, как «Банька» (рис. 57), «Весна в поселке Репино» (рис. 93).

Так картина «Банька» (рис. 57) написана в живописном стиле – изображенные предметы не оконтурены жестко линиями, пластическая четкость изображенного отсутствует, взгляд зрителя не следует по линиям, ограничивающим предметы, а растекается по всей плоскости холста.

Границы между предметами является границами между цветовыми массами. Фигуры людей, деревья, лес на заднем плане даны цветовыми пятнами без ущерба для предметной реальности. Баня и дом, изображенные на картине, даны в ракурсах формально, демонстрируют объем, но благодаря общей расплывчатости, неясности границ, это не мешает воспринимать картину как некий красочный ковер лежащий на плоскости холста, как некую изобразительную поверхность ритмически организованную цветовыми пятнами. Пластическая разнородность между формально объемными постройками и плоскими цветовыми пятнами, изображающими людей, деревья, лес, не ощущается. Иллюзорное световоздушное пространство в картине отсутствует полностью.

Аналогичную ситуацию можно наблюдать при рассмотрении картины «Весна в поселке Репино» (рис. 93). Пластическая четкость изображения отсутствует, взгляд зрителя не стремиться следовать вдоль стволов деревьев, а растекаясь по всему холсту, воспринимает изображенное как единое целое. Б.С. Угаров, пользуясь импрессионистическим зрением, расфокусировал глаз и передал с одинаковой степенью расплывчатости и березки на ближнем плане, и дома на дальнем плане. Эти два дома художник изобразил в положении, формально демонстрирующим объем, но в результате того же самого расфокусированного импрессионистического зрения не акцентировал внимание на объемных свойствах изображенного. Таким образом художник не изменил натурному видению, но сумел повысить декоративность пейзажей, увеличив выразительность плоскости холста. В таких условиях у зрителя подсознательно фиксируется красочная плоскость холста, придающая самостоятельную эстетическую ценность изображенному.

В связи с описанным выше способом повышения выразительности картинной плоскости за счет повышения живописности путем применения расфокусированного импрессионистического видения необходимо сделать

следующее методически важное уточнение. Для этого целесообразно процитировать мнение В.А. Филиппова о связи позднего импрессионизма с модерном. «В позднем же импрессионизме появляется своеобразная запрограммированность, выраженная в самой идее декоративного ансамбля. Импрессионистические приемы живописи используются при этом как средство, как почерк, как “одежда” стиля модерн. Когда в живописи поздних импрессионистов начинает побеждать расчет, … когда на смену непосредственной передаче натуры приходит заранее задуманная цветовая гармония красочной поверхности … тогда мы имеем пример выхода за рамки зрелого импрессионизма, хотя бы такие работы и создавали “классики” импрессионизма вроде Клона Моне» [263, с. 29]. Проецируя данное мнение на поиски Б.С. Угарова можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что в отдельных произведениях художник осознанно распределял цветовые пятна на картинной плоскости. Так, например, на картине «Весенняя вода» (рис. 56) пятна, изображающие остатки нерастаявшего снега, способствуют гармоничной организации цветовых пятен на картинной плоскости. На картине «Осенний пейзаж» (рис. 64) темные пятна, отображающие вспаханную землю, также образуют на плоскости холста некое гармоничное распределение. В работе «Сумерки» (рис. 71) взгляд зрителя радует гармоничное распределение более крупных пятен неба, воды, темного берега и цветового пятна, отображающего фигуру женщины. Такое гармоничное распределение цветовых пятен по духу соответствует стилю модерн и, несмотря на то, что при написании картин использовалось свойственное импрессионизму импрессионистическое зрение, опираясь на мнение В.А. Филиппова, изложенное выше, правомерно отнести обсуждаемые произведения к стилю модерн.

Другой способ уплощения пространства Б.С. Угаров использовал при написании панорамных пейзажей. Связано это с тем, что одного импрессионистического зрения для уплощения панорамных пейзажей не

достаточно – глаз настоящего колориста, фиксирует изменение цвета в пространстве, и не отобразить это изменение было бы изменой натурному видению, отступлением от реализма. Для уплощения пространства Б.С. Угаров использовал пространственные качества цвета, то есть способность светлых цветовых пятен выступать или отступать, находить свое место в пространстве. Н.Н. Пунин писал об этом следующее: «Известно, что каждый цвет, каждое цветовое пятно, нанесенное на плоскость, вырывает у этой плоскости свой план; комбинированием цветов, их качеств, их тональностей, их величин можно привести эти планы в порядок, построить их на плоскости так, чтобы они не нарушали единства живописной поверхности» [215, с. 171]. Такой прием Б.С. Угаров использовал при написании следующих картин: «Стог» (рис. 45), «Земля. Валговицы» (рис. 56), «Дубы. Валговицы» (рис. 57), «Валговицы. Поле» (рис. 58). На все этих картинах светлые участки неба, показанные художником на заднем плане, выступают благодаря пространственным качествам цвета вперед и уплощают пространство, при этом все изображения формально сохраняют, но не акцентируют глубину пространства.

Так на картине «Стог» (рис. 87) глубина пространства существует, автор показал изменение цвета в пространстве – цветовой тон полоски леса на дальнем плане однозначно свидетельствует об этом, правда видения торжествует, но светлый участок неба на дальнем плане выступает вперед, на передний план, и тем самым уплощает картинное пространство.

Во всех четырех перечисленных произведениях плоскость картины как бы «возвращена» путем приближения светлых цветовых пятен дальнего плана. В картине «Дубы. Валговицы» (рис. 99) это «возвращение» дополнительно усилено тем, что кроны деревьев написаны в контражуре. Тем самым трехмерное пространство картины как бы дополнительно уплотнено, «вжато» в плоскость холста еще в большей степени.

Также Б.С. Угаров усиливал выразительность и придавал самостоятельную эстетическую ценность картинной плоскости за счет фронтальности изображения, за счет отказа от ракурсов, отказа от линейной и воздушной перспектив. Такой прием использован художником в работах «Новгород. Детинец» (рис. 59), «Пригород» (рис. 70), «Листопад» (рис. 77). Действительно однозначно уплощеной видится картина «Новгород. Детинец» (рис. 59). Картину можно рассматривать как единое цветовое пятно, ограниченное размерами холста с гармоничным орнаментальным распределением цветовых пятен на картинной плоскости. Иллюзорное световоздушное пространство отсутствует полностью.

Фронтально изображены здания на картине «Пригород» (рис. 70). Плоскими цветовыми пятнами, лишенными объема, даны лошадь, телега, вывеска магазина. Замена объемов на цветовые пятна позволяет Б.С. Угарову использовать так называемую цветовую (цветную) композицию, а не композицию объемов. О таком изменении композиции, как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи при замене пластическо-объемной трактовки предмета плоским цветовым пятном, писал А.А. Федоров-Давыдов [260, с. 150]. Само понятие «цветная композиция» начало встречаться в работе А.А. Федорова-Давыдова, в которой он писал о эволюции «от композиции объемов к цветной композиции» как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи [260, с. 175].

Другим способом уплощения картинной плоскости, который применял Б.С. Угаров, было использование на холстах крупных цветовых пятен близкого цветового тона. Необходимо обратить внимание на то, что сужение цветовой палитры и как следствие отсутствие цветовых контрастов тоже способствует уплощению картинной плоскости и тоже несет в себе определенный эстетизм, присущий стилю модерн. Так на картинах «Лунная ночь» (рис. 61), «Летняя ночь» (рис. 80), «Сумерки» (рис. 94) отображена русская деревня в вечернем состоянии. Цветовая

палитра художника сужена до минимума, большие однотонные цветовые пятна усиливают плоскостность. Отсутствие цветности, суженная цветовая гамма создают ощущение определенного благородства и рафинированности.

Перечисленные выше элементы стилистики модерна часто использовались Б.С. Угаровым в их совокупности. Так, например, картина «Весенняя вода» (рис. 56) содержит сразу несколько таких элементов – самостоятельное по своему эстетическому значению плоское цветовое пятно, изображающее лошадь; красивую ломаную линию горизонта, соединенную с профилем построек; светлые пятна снега, образующие некий гармоничный орнамент на картинной плоскости; картинную плоскость, самостоятельную в своей выразительности – все это неоспоримые черты, характерные для стиля модерн, все это результат декоративной переработки пленэрного пейзажа.

Вытянутая по горизонтали работа «Нева. Белая ночь» (рис. 26) кисти Б.С. Угарова также одновременно характеризуется несколькими стилистическими чертами модерна. Контраст больших горизонтально расположенных цветовых пятен воды и неба, повышенное звучание цветового пятна слитно расположенных зданий, самостоятельная выразительность линий образующихся сопряжением цветовых масс воды и зданий, зданий и неба, необычный горизонтально вытянутый размер холста – все это элементы стилистики модерна.

Отдельно необходимо подчеркнуть, что Б.С. Угаров любил использовать горизонтально вытянутые холста. Такие необычные холсты, обладающие повышенной выразительностью только благодаря редко используемым пропорциям, также можно считать элементами стилистики модерна, именно такая необычность свойственна духу модерна. В качестве примера можно перечислить следующие горизонтально вытянутые пейзажи: «Черенемецкое озеро» (25х70, 1956, рис. 62), «Морозный вечер»

(71х200, 1965, рис. 19), «Нева. Белая ночь» (48х140, 1971, рис. 26), «Венеция. Набережная Большого канала» (37х120, 1971, рис. 78).

Использование ленинградским художником системы приемов мастеров объединения «Мир искусства» имеет смысл пояснить на примере пластических поисков конкретного живописца, тяготеющего к этому художественному объединению, и таким художником мог бы быть И.И. Левитан. Данное исследование продолжается анализом поисков новой пейзажной пластики Б.С. Угаровым в свете позднего творчества И.И. Левитана.

Прежде всего необходимо обосновать принципиальную возможность сравнения живописи Б.С. Угарова с классиком русского пейзажа, – не каждый художник заслужил честь быть сравнимым с И.И. Левитаном, не всегда такое сопоставление может быть уместно и тактично. Однако существует нечто общее между живописью ленинградского художника и живописью классиков русского реалистического пейзажа. Можно с уверенностью утверждать, что пейзажи, написанные Б.С.Угаровым, основываются на исключительной правде верно взятых цветовых и тоновых отношений, – у зрителя при взгляде на картины художника не возникает абсолютно никаких сомнений в верности колорита. Художник в любое время года и суток, при любой погоде был способен написать пейзаж так, что зритель безошибочно определит и время года, и время суток, и состояние погоды, – всех условий, при которых создавался данный пейзаж, – это следует из анализа таких пейзажей Б.С. Угарова, как «Рыжая лошадь» (1954, ГТГ, рис. 55), «Февраль» (1960, рис. 65), «Итальянская улочка (1971, рис. 79), «Зимка» (1977, ГРМ, рис. 85), «Сумерки. Ночное» (1978, ГРМ, рис. 86), «Конец сентября» (1984, рис. 96). Тождественность редких колористических способностей Б.С. Угарова и И.И. Левитана является принципиальной предпосылкой, основанием для сравнительного анализа творчества двух художников.

Предваряя исследование, необходимо обратить внимание на общность мотивов, характерных для последнего периода творчества И.И. Левитана, связанного с русской версией символизма, и для творчества Б.С. Угарова. Даже формальное перечисление названий пейзажей подтверждает сказанное: И.И. Левитан – «Деревня. Сумерки» (1897, рис. 280), «Лунная ночь. Деревня» (1897, рис. 281), «Лунная ночь. Большая дорога» (1898, рис. 282), «Лунная ночь. Поленницы» (1898, рис. 283), «Лунная ночь» (1899, рис. 284), «Сумерки. Луна» (1899, рис. 262), «Избы. После захода солнца» (1899, рис. 249), «Сумерки» (1899, рис. 262); Б.С. Угаров – «Лунная ночь» (1956, рис. 61), «Сумерки» (1964, рис. 71), «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Нева. Белая ночь» (1971, рис. 26), «Летняя ночь» (1971, рис. 80), «Вечер. У озера» (1975, рис. 82), «Сумерки. Ночное» (1978, рис. 86), «Сумерки» (1980, рис. 94). Существует несколько возможных причин, объясняющих выбор мотивов, характерных для символизма и связанных с передачей вечернего и ночного состояний природы [315, с. 91 - 125]. Первая из возможных причин, и вероятно, основная, связывает появление подобных мотивов с желанием художников избежать банальности и прозаичности при отображении малоцветной русской природы средней полосы России. Подобную точку зрения поддерживал А.А. Федоров-Давыдов, который писал: «В поисках … придания значительности и содержательности простому мотиву Левитан превращает дневные пейзажи в ночные, освещенные призрачным лунным светом» [259, с. 274].

Второй возможной причиной, побудившей художников обратиться к подобным мотивам, является желание повысить выразительность художественного образа за счет возможностей, естественно возникающих при отображении сумеречного состояния природы. И действительно, объединяющая тональность, без которой невозможно отобразить состояние в вечернее и ночное время, является эффективным приемом, позволяющим передать зрителям то цельное впечатление, которое

изображаемая природа первоначально оказывает только на художника. Об этом писал А.А. Федоров-Давыдов: «К середине 90-х годов у К.А. Коровина, И.И. Левитана и В.А. Серова появляются взамен цветной пестроты поиски объединяющей тональности. Они идут по пути гашения ярких тонов и замены их серебристо-серыми, серо-лиловыми, серо-зелеными и пепельными тонами. Тотчас же и в сюжетике пейзажей яркое солнце и полная луна сменяются серенькими сумерками и дождливыми днями; роскошный юг – бедным севером» [260, с. 147].

Возможно, существует и третья причина – выбирая такие сложные для отображения мотивы, и И.И. Левитан, и Б.С. Угаров стремились в полной мере реализовать свои необыкновенные колористические способности, дающие им преимущество перед многими и многими другими художниками. Иначе говоря, оба художника старались писать то, что для других, обладающих менее выраженными колористическими способностями, представляло значительные проблемы.

Сразу необходимо подчеркнуть, что поиски последнего, третьего периода творчества И.И. Левитан прежде всего связаны с использованием элементов стилистики модерн – и именно это является ключевым моментом для понимания вектора поисков художника [259, с. 269], [263, с. 137, 138]. По мнению А.А. Федорова-Давыдова, в своих поисках И.И. Левитан дошел «до совершенной стилизации, близкой к стилизаторству мирискусников» [259, с. 272]. Уместно напомнить, что подобные эстетические устремления на практике могли реализовываться в использовании следующих элементов стилистики модерна – в замене «скульптурного» объема плоским «живописным» пятном, в уплощении пространства и превращении поверхности холста в некую декоративную плоскость, в переходе от композиции объемов к цветной композиции, в повышенной выразительности и эстетической самостоятельности цветового пятна и линии [230, с. 220], [231, с. 247]. Целесообразно

последовательно проследить использование перечисленных элементов стилистики модерн в творчестве обоих художников.

Анализ конкретных работ, относящихся к последнему творческому этапу, подтверждает мнение, высказанное А.А. Федоровым-Давыдовым: «На эволюции творчества Левитана от «У омута» (1892) к «Избам» можно с особой ясностью проследить этот процесс обобщения, замены объема массой, все больше и больше стремившейся превратиться в простое цветовое пятно» [260, с. 150]. Действительно великий русский пейзажист мог «... совершенно свободно обобщать листву деревьев или уплощать, сводить почти к намеку формы построек» [260, с. 150], что и было сделано в таких произведениях, как «Осень. Солнечный день» (1897, рис. 289), «Озеро. Весна» (1898, рис. 290), «Дорога» (1898, рис. 248), «Гумно. Ток» (1898–1899, рис. 273), «Избы» (1899, рис. 285), «Сумерки. Луна» (1899, рис. 262). В связи с изложенным уместно обратить внимание на то, что выработанный И.И. Левитаном стиль, основанный на обобщении художественной формы и реализованный в упрощенно-лаконичном изображении предметов, в достаточно большой степени похож на стиль, «местами, скорее, намечающий форму и цвет, чем дающий их», который использовал в деревенских пейзажах В.А. Серов, что показывает единый вектор развития живописной пластики в рамках реалистического пейзажа в конце XIX - начале XX века [50, с. 197].

Превращение «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно характерно и для большинства работ Б.С. Угарова [204, с. 112]. Действительно, практически во всех пейзажах ленинградский живописец энергично упрощает и обобщает формы изображаемых предметов – на холсте возникают плоские живописные цветовые пятна, эквивалентные изображаемым предметам, без ущерба для предметной реальности. Живописными пятнами даны фигуры людей, возвращающихся из бани на картине Б.С. Угарова «Банька» (1954, рис. 57); пятнами,

лишенными объема, изображены женские фигуры на картинах «Пригород» (1963, рис. 70) и «Сумерки» (1964, рис. 71); цветовыми пятнами даны фигуры животных, присутствующих в пейзажах «Пастушок» (1953, рис. 47), «Кони» (1954, рис. 52), «Морозный вечер» (1965, рис. 19). Здания на картинах «Новгород. Детинец» (1955, рис. 59), «Весна. Конец апреля» (1965, рис. 74), «Нева. Белая ночь» (1971, рис. 26) также даны плоскими живописными пятнами лишенными «скульптурного» объема. Однако необходимо обратить внимание на то, что с целью увеличения ощущения реальности изображенного, с целью усиления общей предметной реальности, во многих пейзажах Б.С. Угарова, сохранены отдельные предметы, данные и в так называемом «скульптурном» объеме – именно такое сочетание условного и реального соответствует духу стиля модерн, по мнению Д.В. Сарабьянова [230, с. 195, 215].

Продолжая анализировать произведения классика русского пейзажа, можно утверждать, что чаще всего И.И. Левитан, для уплощения картинного пространства и превращения поверхности холста в некую декоративную плоскость, использовал пространственные качества цвета, то есть способность цвета находить свое место в пространстве [35, с. 143], [215, с. 171], что и было сделано в таких произведениях, как «Бурный день» (1897, рис. 247), «Дорога» (1898, рис. 248), «Избы. После захода солнца» (1899, рис. 249). Можно сослаться и на картину «Бурный день», где передний и задний планы воспринимаются одновременно, как бы лежащими на одной плоскости, из-за выдвижения светлого неба на ближний план. При этом обеспечивается единство живописной поверхности – для одновременного целостного восприятия картины взгляд зрителя не должен напрягаться и собирать в единое целое разные пространственные планы.

Аналогичный прием использовал и Б.С. Угаров при написании следующих картин – «Сумерки» (1964, рис. 94), «Нева. Белая ночь» (1971,

рис. 26), «Сентябрь. Академическаядача» (1989, рис. 97), «Земля. Валговицы» (1990, рис. 98), «Дубы.Валговицы» (1990, рис. 99) [204, с. 112-113]. Действительно, например, на картине «Земля. Валговицы» светлые участки неба, расположенные на дальнем плане, выдвигаются на передний план и способствуют уплощению картинного пространства.

Также для уплощения картинного пространства И.И. Левитан использовал фронтальную композицию без ракурсов, при которой отсутствует линейная и воздушная перспективы, как, например, в картине «Последние лучи солнца» (1899, рис. 254), или обобщал изображаемое путем использования больших почти однородных по цвету плоскостей («Сумерки. Луна». 1899, рис. 262).

Аналогичные приемы использовал Б.С. Угаров. Так ленинградский живописец усиливал выразительность и придавал самостоятельную эстетическую ценность картинной плоскости за счет фронтальности изображения, за счет отказа от ракурсов, отказа от линейной и воздушной перспективы в таких работах, как «Новгород. Детинец» (1955, рис. 59), «Пригород» (1963, рис. 70), «Листопад» (1970, рис. 77). Обобщение изображения, использование больших, почти однородных по цвету плоскостей использовано Б.С. Угаровым в следующих пейзажах: «Псков» (1962, рис. 68), «На Волхове» (1965, рис. 73), «Вечер. У озера» (1975, рис. 82), «Голландия. Взморье » (1980, рис. 95).

Необходимо обратить внимание на определенное усиление внешней декоративности, благодаря повышению выразительности цветового пятна, до самостоятельного эстетического звучания, которое присутствует в следующих работах И.И. Левитана: «Гумно. Ток» (1898–1899, рис. 273), «Избы. После захода солнца» (1899, рис. 249), «Сумерки. Луна» (1899, рис. 262), «Избы» (1899, рис. 285) и в следующих работах Б.С. Угарова: «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Итальянская улочка» (1971, рис. 79), «Вечер. У озера» (1975, рис. 82). Используемый прием приводит к резкому

повышению декоративности в силу явно выраженного цветового контраста. Такая внешняя декоративность, по мнению А.А. Федорова-Давыдова, в большой мере свойственна модерну [259, с. 269]. Подтверждая свое мнение, А.А. Федоров-Давыдов писал о картине «Сумерки. Луна» (1899, ГРМ, рис. 262): «Задача создания из простого этюда картинного пейзажа большого содержания и яркой выразительности решена мастерски, но путем усиления декоративности и поэтому некоторой условности изображения в целом» [259, с. 272]. В связи с приведенной цитатой можно повторить, что сочетание условного и натурного, увиденного и рожденного фантазией и является сущностью стиля модерн, по мнению Д.В. Сарабьянова.

Для уплощения картинной плоскости Б.С. Угаров использовал так называемую «сквозную форму», которая нашла применение в следующих работах художника: «Весна. Конец апреля» (1965, рис. 74), «На Гаванской улице» (1965, рис. 75), «Конец марта. Петровский садик» (1967, рис. 83), «Апрель» (1977, рис. 84), «Баньки» (1979, рис. 89), «На Неве. Весна» (1979, рис. 90), «Весна в поселке Репино» (1980, рис. 93), «Сентябрь. Академическая дача» (1989, рис. 97). К аналогичному способу уплощения картинного пространства обращался и И.И. Левитан, например, в картинах «Лунная ночь» (1899, рис. 284), «Избы» (1899, рис. 285).

Продолжая сравнительный анализ, можно утверждать, что И.И. Левитан не использовал активно так называемую «цветную» композицию. Необходимо напомнить, что именно замена «скульптурных» объемов на живописные цветовые пятна позволяет использовать так называемую цветную композицию, а не композицию объемов. О таком изменении композиции, как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи при замене пластическо-объемной трактовки предмета плоским цветовым пятном, писал А.А. Федоров-Давыдов [260, с. 150]. Если под цветной композицией прежде всего понимать гармоничное распределение

цветовых пятен на плоскости холста, то, по-видимому, И.И. Левитан был в самом начале пути к такому распределению цветовых пятен, то есть только примеривался к использованию цветной композиции. Во многих работах И.И. Левитана большие цветовые пятна не распределены гармонично на поверхности холста, смещены к краю картин «Избы. После захода солнца» (рис. 249), «Сумерки» (рис. 286), что несколько мешает общему восприятию картины как некоего цветного, живописного ковра, совпадающего с картинной плоскостью. О некоем узоре можно говорить только по отношению к пейзажу «Избы» (1899, рис. 285), о котором А.А. Федоров-Давыдов писал следующее: «Он вычурен в своем построении, и силуэты кривых крыш и особенно деревья смотрятся каким-то „узором“» [259, с. 272].

А вот Б.С. Угаров, в отличие от И.И. Левитана, активно использовал цветную композицию на всем протяжении своего творчества. Так картину «Новгород. Детинец» (рис. 55), однозначно уплощенную, можно рассматривать как единое живописное цветное пятно, ограниченное размерами холста с гармоничным орнаментальным распределением цветных пятен в центре картинной плоскости. При этом полностью отсутствующее световоздушное пространство помогает ощущать плоскость картины. О цветовой композиции, как о гармоничном распределении цветных пятен на плоскости холста, можно достаточно уверено говорить и по отношению к таким картинам, принадлежащим кисти Б.С. Угарова, как «Весенняя вода» (1954, рис. 56), «Банька» (1954, рис. 57), «Псков» (1962, рис. 68), «Пригород» (1963, рис. 70), «Сумерки» (1964, рис. 71), «Листопад» (1970, рис. 77).

Повышение выразительности линии до самостоятельного эстетического звучания характерно для пейзажного творчества Б.С. Угарова – «Последний снег» (1955, рис. 60), «Стог» (1978, рис. 87), «Конец сентября» (1984, рис. 96), "Земля. Валговицы" (1990, рис. 1990) [204, с.

114], но не свойственно живописи И.И. Левитана. Например, на картине «Последний снег» такой линией является граница между нерастаявшим снегом и оголившейся почвой – изломанная линия, проходящая по диагонали слева направо, привлекает внимание зрителя своей изящностью, свойственной модерну.

Таким образом, на основании сравнительного анализа произведений И.И. Левитана и Б.С. Угарова, можно утверждать, что оба художника успешно использовали в пейзажном творчестве элементы стилистики модерна, однако в арсенале каждого из них было разное количество используемых элементов, свойственных модерну.

Обращаясь к творческому наследию Б.С. Угарова, необходимо вспомнить, что ленинградский художник увеличил живописность, а тем самым и свежесть восприятия своих работ до такой степени, что по отношению к ним применителен термин «русский импрессионизм», используемый для характеристики творчества части живописцев, входивших в творческое объединение «Союз русских художников» [263, с. 312], а по отношению к работам И.И. Левитана использовать такой термин не представляется абсолютно корректным [259, с. 124]. Однако не столько пейзажи, непосредственно продолжающие традиции «Союза русских художников», позволили Б.С. Угарову войти в историю русской живописи, но в гораздо большей степени его поиски по пластическому совершенствованию традиционного реалистического пейзажа, связанные с соединением традиций творческих объединений «Союз русских художников» и «Мир искусства», которые подразумевают использование элементов стилистики модерна при сохранении импрессионистической живописной манеры. Этим Б.С. Угаров расширил границы творческих поисков И.И. Левитана, характерных для третьего, последнего периода творчества классика русской пейзажной живописи, о значимости которых очень точно сказал А. А. Федоров-Давыдов: «... колебания Левитана между

передвижниками и “Миром искусства” были, по сути дела, поисками новых самостоятельных путей в живописи, что Левитан, как всегда, был не удовлетворён ранее достигнутым» [259, с. 251].

Необходимо обратить внимание на то, что художественные акценты пейзажного творчества И.И. Левитана и Б.С. Угарова противоположны. В пейзажах Б.С. Угарова, как, кстати, и К.А. Коровина, красота самой живописи, декоративная тонкость и изысканность живописи в определенной степени заслоняет собой поэтичность и эмоциональность восприятия природы художником [261, с. 496]. В своих поздних пейзажах И.И. Левитан, несмотря на все старания художника следовать веяниям времени, живописные качества не смогли выйти вперед – поэтика личного настроения художника от наблюдения природы успешно боролась за первенство и оттесняла на второй план, красоту самой живописи. Таким образом, в картинах Б.С. Угарова сделан уверенный акцент на живописные качества, на художественную форму произведений, а в последних работах И.И. Левитана, несмотря на явно выраженное усиление живописности, сохранено доминирование поэтического начала, характерного для предыдущего этапа творчества великого русского пейзажиста.

Необходимо обратить внимание на следующую важную особенность, свойственную не только пейзажному творчеству И.И. Левитана и Б.С. Угарова, но и творчеству К.А. Коровина. Все перечисленные художники использовали элементы стилистики модерн, для эстетизации пейзажного жанра. Необходимо напомнить, что эстетика модерна является реминисценцией романтизма, поэтому попытка совмещения в одном произведении двух разных эстетических подходов – реализма и романтизма, возможно, приводила к эстетической перегруженности произведений. По всей видимости, к работам Б.С. Угарова, в которых такие технические средства живописи, как линия и цветовое о, стали декоративными элементами картинной плоскости, и в

которых сама картинная плоскость получила самостоятельное эстетическое звучание, можно применить высказывание А.А. Федорова-Давыдова относительно живописи К.А. Коровина, у которого мазок тоже стал декоративным элементом украшения картинной плоскости и который также повышал выразительность картинной плоскости, – они оставляют зрителя в определенной степени холодным, равнодушным, другими словами, не затрагивают душу зрителя [261, с. 496]. Можно предположить, что именно по причине эстетической перегруженности пейзажей Б.С Угарова, как и многих работ И.И. Левитана последнего периода творчества, эти работы не могут успешно соперничать по цельности эстетического воздействия на зрителя как с картиной «Грачи прилетели» А.К. Саврасова, так и с основными произведениями предыдущего периода творчества И.И. Левитана, являющимися хрестоматийными для отечественной живописи.

С другой стороны, живопись Б.С. Угарова, синтезировавшая традиции модерна, свойственные творческому объединению «Мир искусства» и традиции русского импрессионизма «Союза русских художников», получила противоядие от угрозы превратиться в массовую художественную продукцию низкого качества, которая всегда существует при использовании стилистики модерна, и таким противоядием стала колористическая точность, основанная на натурном видении, присущая как И. И. Левитану, так и Б.С. Угарову.

Таким образом установлено, что на протяжении всей своей творческой жизни Б.С. Угаров использовал элементы стилистики модерн для декоративной переработки пленэрного пейзажа. Эти устремления художника совпадают с устремлениями, свойственными русским живописцам Серебряного века. А.А. Федоров-Давыдов описывал данное явление конца 1890-х годов следующим образом: «Общее стремление к „правде видения“, к непосредственности и эмоциональности в пейзаже и

тяга к декоративности не противостояли друг другу, но, напротив, тесно переплетались и взаимодействовали» [262, с. 20].

Эстетическое видение Б.С. Угарова позволяло находить декоративное начало уже в самом первичном восприятии природы. При этом художник стремился объективно, не изменяя натурному видению, отражать окружающий его природный мир. Уплощенность картинной плоскости, выразительность цветового пятна, повышенная роль линии не мешают зрителю объективно воспринимать увиденное, являющееся результатом подбора реальных, объективно существующих природных состояний, при изображении которых черты, характерные для стиля модерн, проявляются без нарушения правды видения. Использование элементов стилистики модерна не привносит условность в отображаемую действительность, безусловно сохраняет жизненную конкретность. Именно поэтому с уверенностью можно утверждать, что Борис Угаров использовал в своем пейзажном творчестве элементы стилистики модерна с целью придания обыденному, прозаичному, бытовому эстетическую ценность и тем самым пластически совершенствуя русский реалистический пейзаж, не изменяя при этом правде видения, не выходя за пределы реализма.

Исторически в России существовали и существуют два основных культурных центра – Санкт-Петербург и Москва. Обусловлено это многими причинами, в том числе и наличием в двух самых крупных городах России образовательных центров, которые в прошлом именовались Петербургской Академией художеств и Московским училищем живописи, ваяния и зодчества.

Начиная примерно с конца XIX столетия наблюдаются принципиальные различия между художественными предпочтениями воспитанников этих двух образовательных учреждений, то есть между художниками Москвы и Петербурга. В.А. Филиппов описывал сложившуюся ситуацию как «традиционное противопоставление

московской живописности и петербургской графичности» [263, с. 311]. И действительно, многие отечественные искусствоведы констатировали ориентацию московских художников прежде всего на пленэрную живопись, на эстетическую концепцию и живописную систему импрессионизма [116, с. 94], [176, с. 75], [215, с. 174]. В то же время петербургским художникам был ближе утонченный эстетизм набирающего силу модерна с характерными для графики средствами художественного выражения [293], [54, с. 18 - 22], [116, с. 93, 95], [272, с. 267].

Для проводимого исследования пейзажного наследия Б.С. Угарова очень важно то обстоятельство, что графические предпочтения ленинградских художников и живописная направленность московских художников сохранились и во времена существования СССР. Так В.С. Манин, сравнивая московских и ленинградских художников, писал о том, что московские художники в основном ориентировались на творческие объединения «Союз русских художников» и «Бубновый валет», а ленинградские художники – на «Мир искусства» и салон [135, с. 544].

Продолжая исследование пейзажного творчества Б. С. Угарова в контексте русской живописи конца XIX – начала XX века необходимо обратить внимание на двойственность устремлений художников, принадлежащих к московской пейзажной школе «Союз русских художников». Часть членов этого художественного объединения работала в доимпрессионистической манере развитого пленэра и тем самым продолжала традиции русской реалистической пейзажной живописи последней четверти XIX века, другая часть художников смогла увеличить живописность до такой степени, что стало возможно отнести работы этих художников к русской версии импрессионизма. Так А.А. Федоров-Давыдов писал: «Пленэрность и непосредственная живописность были доведены К. Коровиным до той степени, которая позволяет говорить применительно к его искусству о своеобразном русском импрессионизме» [262, с. 239]. По мнению В.С. Манина, как о «чистых» импрессионистах

можно говорить только о К.А. Коровине, И.Э. Грабаре, А.Ф. Гауше, В.В. Переплетчикове, Н.В. Мещерине, остальные же художники использовали лишь отдельные приемы импрессионизма [135, с. 317].

Подобное стилистическое разделение в рамках пейзажного жанра было характерно и для творчества отдельных художников, входивших в объединение «Союз русских художников» [59, 116, 200]. Так Ф.С. Мальцева [133, с. 186, 187] и А.А. Федоров-Давыдов [261, с. 496] творчество К.А. Коровина, признанного лидера импрессионистического направления в русской живописи, подразделяли на два этапа – на доимпрессионистический и на собственно импрессионистический. Такое разделение свойственно и многим другим художникам, входившим в «Союз русских художников». Например, картина С.А. Виноградова «Зимний пейзаж» (рис. 208) решена в традициях пленэрной живописи последней четверти XIX века – с целью максимальной иллюзорности создано ощущение уходящего вдаль пространства, наполненного воздухом, а картина того же автора «Летом» (рис. 209) с уплощенным пространством написана в рамках русского импрессионизма при помощи расфокусированного зрения, позволяющего с одинаковой четкостью видеть, как ближние, так и дальние планы. О подобном конфликте между объемно-пространственной и плоскостной тенденциями живописи, характерном для определенного периода развития искусства, писали А.В. Бакушинский [20, с. 46], Г. Марцинский [143, с. 18-23], Н.Н. Пунин [214, с. 133],

Анализ пейзажного наследства Б.С. Угарова (рис. 45 - 100) показывает, что на протяжении всей своей творческой жизни художник проявлял интерес к передаче объективно-видимой природы и успешно справлялся с задачами, традиционными для пленэрной живописи – верно передавал цветовые и тоновые отношения, свойственные разным временам года и дня, создавал иллюзию развернутого в глубину картины пространства, наполнял развернутое пространство воздухом [203]. И

действительно, можно утверждать, что пейзажи, написанные Б.С. Угаровым, основываются на беспощадной правде верно взятых цветовых и тоновых отношений, – у зрителя при взгляде на картины художника не возникает абсолютно никаких сомнений в верности колорита. Художник в любое время года и суток, при любой погоде был способен написать пейзаж так, что зритель безошибочно определит и время года, и время суток, и состояние погоды, – всех условий, при которых создавался данный пейзаж, – это следует из анализа таких пейзажей Б.С. Угарова, как «Рыжая лошадь» (рис. 55), «Лунная ночь» (рис. 61), «Зимка» (рис. 85), «Сумерки. Ночное» (рис. 86), «Сумерки» (рис. 94).

Художник понимал уровень своего колористического дарования и не работал по воображению – работа на пленэре или по этюдам в мастерской была для Б.С. Угарова основной формой работы над пейзажем, так как именно работа на пленэре, работа, основанная на натурном видении, позволяла художнику продемонстрировать свое редкое колористическое дарование.

Анализируя перечисленные выше картины, можно утверждать, что художник – как правило, непосредственно на пленэре, а не в мастерской, – стремился найти такой вид природы, а точнее говоря, выделить из общей слитной массы русской природы именно такой искомый и желанный вид, и отбросив все лишнее, второстепенное, таким единственно возможным образом закомпоновать на холсте только главное, работающее на раскрытие идеи, мотива пейзажа, чтобы по силе своего цельного воздействия на зрителя изображенное имело бы картинную законченность.

Выбираемые Б.С. Угаровым мотивы не являются принципиально новыми для русской пейзажной живописи, о чем писал В.А. Леняшин [121, с. 11] – именно такие мотивы использовали многие художники относящиеся к московской школе живописи «Союза русских художников». Можно утверждать, что выбор мотива для написания пейзажей осуществлялся, исходя из степени живописных достоинств будущего

пейзажа, а не из степени новизны мотива, и тем более не по наличию «литературного» передвижнического содержания.

С другой стороны, можно констатировать, что выбранные мотивы, как правило, безусловно являются исключительно сложными в живописном плане. Сказанное относится к мотивам, связанным с отображением предвечернего состояния «Пастушок» (рис. 47), «Последний луч» (рис. 54),«Новгород. Детинец» (рис. 59) «Морозный вечер» (рис. 19) и к еще более сложным мотивам предвечернего состояния в серый зимний день: «Зимка» (рис. 85) и к мотивам, связанным с отображением по сути ночного природного состояния: «Лунная ночь» (рис. 61), «Нева. Белая ночь» (рис. 26), «Сумерки. Ночное» (рис. 86), «Сумерки» (рис. 94). Необходимо обратить внимание на использование Б.С. Угаровым так называемых «серовских» мотивов, главным смыслом которых было отыскание внутренней красоты в непритязательных и неброских видах русской природы – в противовес повышенной внешней красивости и картинности так называемых «левитановских» мотивов.

Так в работе «Зимка» (рис. 85) Б.С. Угаров создал иллюзию развернутого в глубину пространства картины, верно передал изменение цвета в пространстве – цветовой тон полоски леса на дальнем плане свидетельствует об этом. При написании этой работы художник работал в рамках узкой цветовой гаммы серебристо-серых и пепельных цветовых тонов, активно формирующих колорит тусклого, серого зимнего дня. Однако, несмотря на то, что основной цвет на картине серый, работа не производит впечатление монохромной – художник передал неисчерпаемое богатство цветовых оттенков от серебристо-холодных до охристо-теплых. И действительно, совокупность выбора максимально сложного для передачи свето-воздушной среды мотива неброской, мало цветной зимней природы в сочетании с тончайшей проработкой цвета и тона, которые позволяют выявлять внутреннюю живописную красоту увиденного, и показывает генетическое родство живописи Б.С. Угарова с работами

художников московской пейзажной школы «Союза русских художников» Сравнение данной картины с пейзажами А.Е. Архипова «На берегу реки» (1910-е, 210), И.Э. Грабаря «Сентябрьский снег» (1903, рис. 211), К.А. Коровина «Зима» (1911, рис. 212), Н.Н. Сапунова «Зима» (1900, рис. 213) В.А. Серова «Зимой» (1898, рис. 214) свидетельствует о том, что ленинградский художник Б.С. Угаров следовал традициям московской пейзажной школы в разработке серебристо-серых тонов, ставших уже традиционными для русской пейзажной живописи.

Продолжая формально-стилевой анализ пейзажного наследия Б.С. Угарова, можно констатировать, что художник настойчиво пытается передать общее целостное живописное впечатление от наблюдаемой реальной жизни. Для передачи общего впечатления художник обобщает увиденное, не акцентирует внимание на несущественных деталях, не занимается тщательным прописывание второстепенных мелочей, а пытается в виде единого художественного образа передать то, что он считает главным. Для этого художник применял применял упрощено-лаконичный стиль, в достаточно большой степени похожий на «серовский», «местами, скорее, намечающий форму и цвет, чем дающий их» – именно так писал И.Э. Грабарь о стиле В.А. Серова, характерном для деревенских пейзажей великого русского художника [50, с. 197]. При этом, как правило, Б.С. Угаров все оттенки тона приводит к общему тональному единству. И тут возникает понятие «объединяющая тональность» в качестве еще одной ниточки, которая связывает пейзажное творчество Б.С. Угарова с традициями московской пейзажной школы «Союза русских художников».

И действительно, объединяющая тональность является эффективным приемом, позволяющим передать зрителям то цельное впечатление, которое изображаемая природа первоначально оказывает только на художника. Об этом писал А.А. Федоров-Давыдов: «К середине 90-х годов у К.А. Коровина, И.И. Левитана и В.А. Серова появляются взамен цветной

пестроты поиски объединяющей тональности. Они идут по пути гашения ярких тонов и замены их серебристо-серыми, серо-лиловыми, серо-зелеными и пепельными тонами. Тотчас же и в сюжетике пейзажей яркое солнце и полная луна сменяются серенькими сумерками и дождливыми днями; роскошный юг – бедным севером» [260, с. 147].

Использование в пейзажном творчестве Б.С. Угарова приема объединяющей тональности, который проявляется в отсутствии ярких открытых цветов, в отсутствии цветистости, в использовании художником достаточно узкой цветовой гаммы, является еще одним доказательством того, что Б.С. Угаров действительно продолжает традиции московской пейзажной школы «Союза русских художников» и традиции К.А. Коровина в частности.

Как уже писалось выше, часть художников, входивших в объединение «Союз русских художников», смогла увеличить живописность до такой степени, что стало возможно отнести работы этих художников к русской версии импрессионизма. А.А. Федоров-Давыдов на примере творчества К.А. Коровина описывал это следующим образом: «Пленэрность и непосредственная живописность были доведены К. Коровиным до той степени, которая позволяет говорить применительно к его искусству о своеобразном русском импрессионизме» [262, с. 239].

Увлечение Б.С. Угаровым «расхлестанной» коровинской живописью отмечал В.С. Манин, который писал о живописи художника следующее: «В его пейзажах явно чувствуется стилистика Коровина (Лунная ночь, 1956; Осенний пейзаж, 1956; Улица в деревне)» [135, с. 543]. И действительно, в своем пейзажном творчестве Б.С. Угаров реализовывал стремление к повышению живописности, как к основному вектору развития русской реалистической живописи начиная с конца XIX века. По определению А.А. Федорова-Давыдова, «Формально-стилистической сущностью новых тенденций был рост “живописности“» [260, с. 141].

При анализе русского импрессионизма необходимо обратить внимание на существование исключительно важной стилистической черты импрессионизма, связанной с использованием так называемого импрессионистического видения, которое обеспечивает «одновременное восприятие контрапунктно связанных между собой планов» [161, с. 166]. И действительно расфокусированный, «распущенный» взгляд художника-импрессиониста одинаково нечетко видит ближние и дальние планы. Результат использования импрессионистического видения проявляется, по мнению Л.В. Мочалова, в следующем: «Пространство уходило в глуби картины; в то же время краски, передающие это пространство, «вышли» на ее поверхность. И в этом заключается специфическая двойственность импрессионизма, с одной стороны, завершающего систему восприятия пространства, сложившуюся в ренессансной живописи, а с другой стороны – намечающую новый виток развития живописи на основе “возвращения“ к плоскости, усиления ее роли» [161, с. 166]. Об усилении выразительности картинной плоскости, свойственной импрессионизму, писал и Г. Марцинский: «Импрессионизм – это совершенно определенный способ видеть вещи; импрессионист обладает совершенно определенной техникой видения, и его живописная техника только тогда поддается уразумению, когда достигнута ясность в отношении его зрительной техники. Импрессионистическую технику видения можно расчленить на ряд “редукций”. Первая редукция делает из этого мира трех измерений мир двухмерный. Вторая редукция подавляет так называемые “цвета памяти”. Третья редукция переводит все различные видоизменения цвета в окраску “плоскостного” характера. Такая редукция сразу переводит мир в картину» [143, с. 18-23].

Такое усиление выразительности картинной плоскости, свойственное импрессионизму, – создание единой живописной поверхности – можно наблюдать в следующих работах художников московской пейзажной школы «Союза русских художников»: С.А.

Виноградова «Летом» (рис. 209), В.В. Переплетчикова «Базар в Архангельске» (рис. 210), Ап.М. Васнецова «В тени лип. Демьяново» (рис. 216), К.А. Коровина «Осень. На мосту» (рис. 217), «Сценка на парижской улице» (рис. 218), «Париж. Бульвар Капуцинок» (рис. 219). Для сравнения в данном исследовании приведены следующие пейзажи с иллюзорным пространством развернутым в глубину картины написанные в доимпрессионистической манере развитого пленэра: А.М. Васнецов «Ахтырка. Вид усадьбы» (рис. 220), С.Ю. Жуковский «Журчание весеннего ручья» (рис. 221), К.А. Коровин «Улица во Флоренции в дождь» (рис. 222), «Москворецкий мост» (рис. 223), В.К. Пурвит «Последний снег» (рис. 224), Ф.Э. Рущиц «Весна» (рис. 225).

Использовал импрессионистическое видение и Б.С. Угаров – об этом свидетельствуют следующие работы художника: «У ручья»(рис. 50), «Мостик» (рис. 51), «Банька» (рис. 57), «Ночная Венеция» (рис. 69), «Весна в поселке Репино» (рис. 93). Обсуждая эти работы целесообразно вспомнить Д.А. Сарабьянова, который использовал термин «умеренно-серый» импрессионизм московской школы» [230, с. 175] подразумевая московскую часть Союза русских художников и переадресовать этот термин к пейзажному творчеству Б.С. Угарова. Действительно картина «У ручья» (рис. 50) не может похвастаться яркостью и чистотой импрссионистических красок – слишком много серых тонов присутствует в работе, но данные пейзаж, так же, как и другие, написаны в живописном стиле – пластическая четкость изображенного отсутствует, отображенные предметы не оконторены жестко линиями, взгляд зрителя растекается по всей плоскости холста, а не следует вдоль линий ограничивающих объемно-пластическую форму предметов. Целесообразно обратить внимание, что и в этой работе Б.С. Угарова формы отображенных предметов даны автором в упрощенно-лаконичном варианте характерном для деревенских пейзажей В.А. Серова.

Глубина пространства в обсуждаемых работах Б.С. Угарова присутствует однозначно, но она создана художником только формально и не мешает воспринимать изображенное уплощенно, как некую живописную красочную ткань лежащую на плоскости холста, как совокупность сгармонизированных цветных пятен, как единую живописную поверхность. Иллюзорное световоздушное пространство уходящее в глубь картины, так желаемое художниками – авторами пейзажей выполненных в доимпрессионистической манере развитого пленэра в картине отсутствует полностью.

Аналогичную ситуацию можно наблюдать при рассмотрении картины «Мостик» (рис. 51). Автор, следуя в направлении главного вектора развития живописи, сумел довести живописность до такой степени, что пластическая четкость изображения отсутствует, рисунок не довлеет над живописью, светлые пятна снега по обоим берегам ручья, отражение снега в ручье, светлые стволы березок, весенние облака в верхней части картины и в проеме моста образуют некий гармоничный орнамент на картинной плоскости. Таким образом художник, пользуясь импрессионистическим видением, передал с одинаковой степенью расплывчатости находящиеся на разных пространствнннызх планах ручей, растущие деревья, мост вместе с движущейся лошадью, запряженной в телегу, и как результат – взгляд зрителя, растекаясь по всему холсту, воспринимает изображенное как единое целое. В таких условиях зритель подсознательно фиксирует красочную выразительность всей плоскости холста, как и в перечисленных выше картинах художников московской пейзажной школы «Союза русских художников», относящихся к русской версии импрессионизма.

Подводя промежуточные итоги проведенного исследования, можно с уверенностью утверждать, что В.П. Лапшин, автор монографии, посвященной деятельности объединения «Союз русских художников», сделал ошибку, не упомянув ни одного ленинградского живописца среди

художников, использующих традиции московской пейзажной школы. На самом же деле Б.С. Угаров, оставаясь ленинградским художником, не только использовал в своем творчестве традиции творческого наследия художников московской пейзажной школы «Союза русских художников», но и достиг высокого уровня «союзников», о чем свидетельствуют такие пейзажи, как «Рыжая лошадь» (1954, ГТГ), «Зимка» (1977, ГРМ).

Проведенное исследование пейзажного наследия Б.С. Угарова показало разнообразие художественных поисков, осуществлявшихся художником на протяжении всей творческой жизни, чем и объясняется отсутствие единой живописной манеры и единой стилистики пейзажного творчества. На основе сравнительного и формально-стилевого анализа произведений Б. С. Угарова целесообразно выделить две самостоятельные линии развития пейзажа – линию, лежащую непосредственно в русле искусства художников московской пейзажной школы «Союза русских художников», с одной стороны, и линию, связанную с синтезом традиций творческих объединений «Союз русских художников» и «Мир искусства», с другой.

В соответствии с первой линией развития пейзажа Б.С. Угаров использовал реалистический метод отображения природы, основанный на натурном видении, и создавал пейзажи, как в доимпрессионистической манере развитого пленэра, так и в импрессионистический манере, и тем самым успешно продолжал традиции московских представителей творческого объединения «Союз русских художников». Живописную систему художника, проявившуюся при написании таких произведений, характеризуют следующие стилистические черты:

– использование традиций европейского реалистического колоризма,

– продолжение пленэрных традиций русской живописи,

– выбор мотивов для написания пейзажей, исходя из степени живописных достоинств будущих произведений, а не из степени новизны,

– использование так называемых «серовских» мотивов,

– преимущественное использование «живописного» стиля,

– повышение живописности и свежести восприятия до степени, позволяющей применить термин импрессионизм по отношению к определенным картинам Б.С. Угарова,

– использование расфокусированного импрессионистического видения,

– стремление создать иллюзорное трехмерное пространство при работе в доимпрессионистической манере развитого пленэра, и уплощение картинного пространства при работе в импрессионистический манере,

– использование стиля, основанного на обобщении художественной формы и упрощенно-лаконичном отображении предметов.

Лучшие пейзажи Б.С. Угарова, написанные в традициях «союзников», «Рыжая лошадь» (1954, ГТГ), «Сумерки» (1964), «Апрель» (1977), «Зимка» (1977, ГРМ), «Лунная ночь» (1956), «Сумерки. Ночное» (1978, ГТГ), «Весна в поселке Репино» (1980) позволяют причислить художника к признанным мастерам традиционного русского реалистического пейзажа. Однако можно предположить, что с точки зрения истории отечественной живописи наибольший интерес представляют не пейзажи, продолжающие традиции «Союза русских художников», но поиски Б.С. Угарова по пластическому совершенствованию традиционного реалистического пейзажа в рамках линии развития пейзажа, связанной с объединением традиций творческих объединений «Союз русских художников» и «Мир искусства».

Вторая линия развития пейзажа в творчестве Б.С. Угарова, проявившаяся в таких пейзажах, как «Весенняя вода», «Банька» (1954), «Новгород. Детинец» «Последний снег» (1955), «Морозный вечер» (1965), «Листопад» (1970), «Нева. Белая ночь» (1970), «Итальянская улочка» (1971), «За околицей» (1971, ГРМ), «Вечер. У озера» (1975), «Конец сентября» (1984), «Земля. Валговицы» (1990), подразумевает декоративную переработку реалистического пейзажа путем использования элементов стилистики модерна художественного объединения «Мир

искусства» при сохранении живописных традиций московского импрессионизма «Союза русских художников».

Проведенное исследование в разделе 3.1.1 показало наличие следующих типологических признаков стилистики модерна в пейзажном наследии Б.С. Угарова при сохранении высокой степени живописности: придание самостоятельной эстетической ценности цветовому пятну и линии, усиление плоскостности картины, декоративное распределение цветовых пятен на плоскости холста, трансформация «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности. И действительно, ленинградский живописец совмещал пленэрную непосредственность и живописность, свойственную московскому импрессионизму, с элементами стилистики модерна, а именно: с самостоятельным эстетическим звучанием линии и пятна в картинах «Последний снег», «Конец сентября», «Земля. Валговицы», «Весенняя вода», «За околицей», «Морозный вечер», «Итальянская улочка», с усилением плоскостности в картинах «Банька», «Новгород. Детинец», «Нева. Белая ночь», с гармоничным распределением цветовых пятен на картинной плоскости полотен «Весенняя вода», «Банька».

Перечисленные выше элементы стилистики модерна часто использовались Б.С. Угаровым в их совокупности. Так, например, картина «Весенняя вода», обладающая импрессионистической живописностью и свежестью восприятия, содержит сразу несколько таких элементов, – самостоятельное по своему эстетическому значению плоское цветовое пятно, изображающее лошадь; красивую ломаную линию горизонта, соединенную с профилем построек; светлые пятна снега, образующие некий гармоничный орнамент на картинной плоскости; картинную плоскость, самостоятельную в своей выразительности – все это неоспоримые черты, характерные для стиля модерн, все это результат декоративной переработки пленэрного пейзажа.

Вытянутая по горизонтали работа Б.С. Угарова «Нева. Белая ночь», обладающая живописными достоинствами, свойственными московскому импрессионизму, одновременно характеризуется несколькими стилистическими чертами модерна. Контраст больших горизонтально расположенных цветовых пятен воды и неба, повышенное звучание цветового пятна слитно расположенных зданий, самостоятельная выразительность линий образующихся сопряжением цветовых масс воды и зданий, зданий и неба, необычный горизонтально вытянутый размер холста – все это элементы стилистики модерна.

Отдельно необходимо подчеркнуть, что Б.С. Угаров любил использовать горизонтально вытянутые холсты. Такие необычные холсты, обладающие повышенной выразительностью уже благодаря редко используемым пропорциям, также можно считать элементами стилистики модерна. В качестве примера можно перечислить следующие вытянутые по горизонтали пейзажи: «Черенемецкое озеро» (25х70, 1956), «Морозный вечер» (71х200, 1965), «Нева. Белая ночь» (48х140, 1971), «Венеция. Набережная Большого канала» (37х120, 1971).

Таким образом установлено, что на протяжении всей творческой жизни Б.С. Угаров использовал элементы стилистики модерна для декоративной переработки пленэрного союзнического пейзажа, ставшего во второй половине XX века уже традиционным для отечественной пейзажной живописи. Эти устремления художника совпадают с общими устремлениями, свойственными русским живописцам Серебряного века. А.А. Федоров-Давыдов описывал данное явление конца 1890-х годов следующим образом: «Общее стремление к „правде видения“, к непосредственности и эмоциональности в пейзаже и тяга к декоративности не противостояли друг другу, но, напротив, тесно переплетались и взаимодействовали» [262, с. 20]. Можно утверждать, что поиски Б.С. Угарова по совершенствованию пластики реалистического пейзажа (увеличение живописности, придание самостоятельного

эстетического звучания линии, пятну, усиление выразительности картинной плоскости) вписываются в общую модель стилистической эволюции живописи А.А. Федорова-Давыдова [260].

К.Н. Гаврилин писал сложившейся ситуации в пейзажном жанре следующее: «Пейзаж в русском искусстве привлек столь многие таланты, что рискнувший попробовать на этом поле свои силы неминуемо будет сравниваться с Ф. Васильевым, А. Куинджи, Н. Рерихом, С. Герасимовым, Г. Нисским. Непросто выдержать испытание подобным соседством, непросто найти собственную тему, сформировать самостоятельный подход к уже разработанным сюжетам, обрести индивидуальные пластические приемы» [41, с. 10, 292]. Тем не менее, анализ стилистических достижений русской пейзажной живописи [13, 19, 33, 48, 58, 104, 105, 131, 142, 213, 237] и пейзажного творчества Б.С. Угарова позволяет утверждать, что художник сумел найти собственное место в истории отечественной пейзажной живописи.

Принципиальное значение творческих поисков Б.С. Угарова состоит в том, что художник, объединивший традиции модерна творческого объединения «Мир искусства» и традиции русского импрессионизма «Союза русских художников», сумел найти противоядие от угрозы превращения живописи в массовую художественную продукцию, которая всегда существует при использовании приемов стилистики модерна. И таким противоядием, позволяющим сохранить неповторимость и уникальность живописи, стала основанная на натурном видении колористическая тонкость, свойственная пейзажам художника и свойственная русской пленэрной живописи в целом. При осуществлении декоративной переработки художник никогда не изменял принципам натурного видения, цвет на картинах художника никогда не выходил «из плена пленэризма» и никогда не приобретал эстетическую самостоятельность.

Выводы

В результате проведенного анализа было установлено, что на протяжении всей своей творческой жизни Б.С. Угаров регулярно использовал элементы стилистики модерна для декоративной переработки реалистического пейзажа и тем самым успешно продолжал традиции художников объединения «Мир искусства». Однако при декоративной переработке художник никогда не изменял принципам натурного видения, цвет на картинах художника никогда не выходил «из плена пленэризма» и не приобретал эстетическую самостоятельность.

Анализ пейзажной живописи Б.С. Угарова, связанной с использованием мирискуснических традиций, показал наличие живописной манеры автора, которая характеризуется следующими стилистическими чертами модерна:

- энергичное упрощение и обобщение формы изображаемых предметов на основе трансформации «скульптурного» объема в живописное плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности,

- придание самостоятельной эстетической ценности таким техническим элементам, как линия и цветовое пятно, которые в исполнении автора стали декоративными элементами, украшающими картинную плоскость,

- использование сквозной формы, импрессионистического видения, пространственных качеств цвета, фронтального изображения, больших и почти однородных по цвету плоскостей, сужение цветовой палитры для усиления самостоятельного декоративного звучание картинной плоскости, не нарушая реалистической сущности изображаемого и сохраняя только формальную глубину пейзажного пространства,

- переход от композиции объемов, к цветной композиции, которая обеспечивает гармоничное распределение цветовых пятен на плоскости холста.

Можно утверждать, что Б.С. Угаров продолжил и расширил поиски И.И. Левитана по развитию пластики реалистического пейзажа, характерные для третьего, связанного с символизмом последнего периода творчества классика русской пейзажной живописи. Творчество Б.С. Угарова, в отличие от искусства И.И. Левитана, характеризуется использованием большего диапазона элементов стилистики модерна, но главным отличием является то, что ленинградский художник совмещал элементы стилистики модерна с русской версией импрессионизма, в шаге от которого, в своем творческом развитии, остановился И.И. Левитан. Такие знаковые работы Б.С. Угарова, как «Весенняя вода», «Банька», «Новгород. Детинец», «Последний снег», «Итальянская улочка», «Конец сентября», «Земля. Валговицы», объединяющие в себе русский импрессионизм и элементы стилистики модерна, могут и должны служить пособиями для творческого развития новых поколений русских художников-пейзажистов.

В результате проведенного формально-стилевого анализа было установлено, что на протяжении всей своей творческой жизни Б.С. Угаров использовал реалистический метод отображения природы, основанный на натурном видении, и создавал пейзажи, как в доимпрессионистической манере развитого пленэра, так и в импрессионистический манере, и тем самым успешно продолжал традиции московских представителей творческого объединения «Союз русских художников». Живописую манеру художника, проявившуюся при написании таких произведений, можно характеризовать следующими стилистическими чертами:

– использование традиций европейского реалистического колоризма, заложенных венецианской живописной школой и проявляющихся в стремлении художника правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании натурного видения,

– продолжение пленэрных традиций русской живописи и нахождение неисчерпаемого богатства тончайших тоновых переходов в,

казалось бы, лишенных декоративных качеств серебристо-серых, серо-зеленых, серо-лиловых и пепельных цветовых тонах,

– выбор мотивов для написания пейзажей, исходя из степени живописных достоинств будущих произведений, а не из степени новизны, и тем более не по наличию «литературного» передвижнического содержания,

– использование так называемых «серовских» мотивов, главным смыслом которых было отыскание внутренней красоты в непритязательных и неброских видах русской природы в противовес внешней красивости и картинности так называемых «левитановских» мотивов,

– преимущественное использование «живописного» стиля, при котором границы предметов жестко не оконтурены линиями, вследствие чего взгляд зрителя не следует вдоль этих линий, а растекается по всей картинной плоскости,

– повышение живописности и свежести первого восприятия окружающей действительности до степени, позволяющей применить термин импрессионизм по отношению к определенным картинам Б.С. Угарова,

– использование расфокусированного импрессионистического видения, позволяющего с одинаковой нечеткостью видеть, как ближние, так и дальние планы при работе в импрессионистический манере,

– стремление завоевать иллюзорное трехмерное пространство, развернуть пространство в глубину картины при работе в доимпрессионистической манере развитого пленэра, и стремление решительно бороться с иллюзорной глубиной при работе в импрессионистический манере,

– использование стиля, основанного на обобщении художественной формы и реализованного в упрощенно-лаконичном отображении предметов, и в достаточно большой степени похожего на стиль, «местами,

скорее, намечающий форму и цвет, чем дающий их», который использовал в деревенских пейзажах В.А. Серов.

В пейзажном наследии Б.С. Угарова впервые выделена вторая самостоятельная линия развития пейзажа, связанная с объединением традиций художественных объединений «Союз русских художников» и «Мир искусства», которая подразумевает использование элементов стилистики модерна при сохранении импрессионистической живописной манеры и является существенным вкладом художника в развития пластики отечественной пейзажной живописи.

3.2. Новые тенденции в советской живописи: суровый стиль

В результате проведенного обзора литературы было установлено, что в публикациях посвященных творчеству Б.С. Угарова обнаружено принципиальное противоречие, связанные с особенностями влияния «сурового стиля» на пейзажное творчество ленинградского художника. Так В.С. Манин в исследовании, посвященном истории русского пейзажа, писал о том, что в начале творческого пути, в 1950-е годы, Б.С. Угаров – в основном ориентировался на таких членов творческого объединения «Союз русских художников», как К.А. Коровин, В.А. Серов, А.Е. Архипов, С.Ф. Колесников. В 1960-е годы «пластика Угарова приближается к стилистике „сурового стиля“», в 1970-е годы художник опять возвращается в рамки союзнической живописи С.Ф. Колесникова, И.Ф. Колесникова, А.Е. Архипова, М.Х. Аладжалова» [135, с. 543-544]. Данное утверждение В. С. Манина принципиально расходится с мнением В.А. Леняшина, который, в исследовании, посвященном творчеству Б.С. Угарова, вообще не счел целесообразным отразить влияние «сурового стиля» на творчество Б.С. Угарова [121]. Характеризуя развитие художника, В.А. Леняшин писал, что «во всех его работах прослеживается эволюция неспешная» [121, с. 29], в то время, как периодизация творчества Б.С. Угарова, предложенная В.С. Маниным, предполагает достаточно

резкую смену пластической системы художника в 1960-е и в 1970-е годы [135, с. 543-544]. В связи с обнаруженным противоречием представляет интерес исследовать влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова.

На рубеже 1960-х годов в советском искусстве наметились новые тенденции, которые привели к формированию так называемого «сурового стиля» - стилистического направления, оказавшего существленное влияние на дальнейшее развитие всей отечественной живописи. Изучению особенностей пластического языка и содержательного наполнения произведений мастеров «сурового стиля» посвящены исследования известных советских искусствоведов и критиков: Л.И. Акимовой [2, 3], А.А. Каменского [85-89], А.М. Кантора [90-96], В.Е. Лебедевой [119], В.А. Леняшин [123], В.С. Манина [136-138], А.И. Морозова [155-158], Е.Б. Муриной [168], Г.А. Недошивина [170-173], Ю.И. Нехорошева [179, 181, 182], О.Р. Никулиной [186], Д.В. Сарабьянова [228, 229], А.Ю. Сидоров [233, 234], В.П. Толстого [250, 251], А.Т. Ягодовской [276, 277], которые первыми обратили внимание на новые веяния в советской живописи в 1960-е годы, систематизировали стилистические новшества, обозначили круг художников, формировавших новое художественное направление, ввели в научный оборот лучшие произведения «сурового стиля».

Примечательно, что в современное время, в XXI веке, не только не пропал интерес к «суровому стилю», но наоборот появились труды обобщающие предшествующие научные исследования по проблематике обсуждаемого стилистического направления. К таким подводящим итоги работам можно отнести объемную главу «Пейзаж «сурового стиля» и его предтечи» в монографии В.С. Манина «Русский пейзаж» опубликованную в 2001 году [135], обширную главу последнего, третьего тома альбома «Русская живопись XX века» под названием «Суровый стиль и его модификации» вышедшею из под пера того же автора в 2007 году [134] и

дисертационную работу К.В. Карповой «Суровый стиль. Судьба направления» успешно защищенную в 2014 году [97].

Предваряя предпринятое исследование, необходимо обратить особое внимание на стилистическую разнородность пейзажного формотворчества основоположников «сурового стиля». Сложившуюся ситуацию В.С. Манин объяснил следующим образом: «„Суровый стиль” объединил художников разных направлений. Единым для них явилась даже не пластическая основа, а лишь ее принципы: отход от натуроподобия в изобразительном мотиве, свободное проявление личности художника, отказ от лакировки и догматизма искусства 1950-х годов» [135, с. 571]. Из этого следует, что основанием для причисление картины к «суровому стилю» является обязательное наличие определенной формы и определенного содержания, свойственных данному стилистическому направлению.

И действительно при первом взгляде на пейзажи Н.И. Андронова – «Аэродром в Кириллове» (1965, рис. 321) «Озеро» (1964, рис. 322), «Ночь в Солигаличе» (1970, рис. 323), «Деревенская улица в селе Ферапонтово» (1973, рис. 324), «Пейзаж с лошадьми и скворечником» (1976, рис. 325), В.И. Иванова – «Переславль-Залесский» (1969, рис. 326), «Пересславль-Залесский. Улица Подгорная» (1969, рис. 327), П.Ф. Никонова – «Северная деревня» (1969, рис. 330), «Москва праздничная» (1974 – 1975, рис. 331), П.П. Оссовского – «Енисей» (1965, рис. 333), «Талабские острова» (1974, рис. 334), «Пейзаж с церквью и лодками» (1974, рис. 335), В.Е. Попкова – «Белая лошадь» (1961, рис. 336), «Кимжа. Красный берег» (1967, рис. 338), А.А. Тутунова – «Суздаль. Александровский мост» (1966, рис. 341), «Сад ранней весной» (1967, рис. 342), бросается в глаза следующее. Первое - не соответствие изображенного художниками тому, что объективно существует в жизненной реальности, огрубленная форма и условный цвет изображенного разительно отличаются от окружающей действительности. Второе - обращает на себя внимание обыденность, банальность мотивов, подвигших художников взяться за кисть, лакировка советсткой

действительности, свойственная 1950-м годам, отсутствует полностью. Во всех пейзажах присутствует специфическая особенность, связанная с твердым желанием художника передать зрителю именно тот художественный образ, который сформировался у художника при создании произведения, с желанием заставить зрителей взгляднуть на мир взглядом художника, а не увидеть природу такой, какой она есть в своем естестве. Анализ данных пейзажей подтверждает мысль В.С. Манина о том, что художники «сурового стиля» не хотели отображать увиденное так, как есть в природе, они действительно ушли от «натуроподобия в изобразительном моменте», при этом изображение природы для основоположников «сурового стиля» стало способом показать миру свою собственную, субъективную трактовку объективно существующей реальности.

Однако не смотря на имеющиеся различия, существует возможность сформулировать формально-стилевые признаки общие для многих произведений отнесенных к «суровому стилю». Имеет смысл прежде всего обратиться к научным трудам опубликованным в последнее время, так как их авторы имели возможность дистанцироваться от бурных дискуссий, характерных времени появления «сурового стиля», и спокойно проанализировать сделанное .

В своей дисертациолнной работе Е.А. Мушникова характеризуя пластику «сурового стиля» пишет о уплощении картинного пространства и об отсутствие воздушной перспективы: «Можно выделить основные отличительные произведений «сурового стиля»: монументализм формы, лаконизм выразительных средств, тяготение к статике, двухмерность развернутого на плоскости пространства, конструктивность композиционного построения, графичность контура» [165].

Е.А. Мальцева сформулировала стилистические особенности присущие «суровому стилю» следующим образом: «Основные черты «сурового стиля», такие, как упрощение линии рисунка, некоторая

огрубленность письма, жесткость силуэтов, цветовая напряженность, использование необычных ракурсов, лаконизм в выборе выразительных средств и др., сложились в творчестве московских живописцев» [132].

К.В. Карпова в своей диссертационной работе, посвященной «суровому стилю», обозначила свое видение стилистики нового направления: «В соответствии с общим впечатлением эмоциональной напряженности живописцы используют жесткие пластические формулы. Произведениям присущи такие художественные особенности, как лаконизм, ритмичная композиция, четкая очерченность контуров, конструктивная лепка формы, преимущественно фронтально развернутая, уравновешенная композиция. Колорит сдержанный, как и вся атмосфера их полотен, что подчеркивает суровость темы и образов героев. В картинах преобладают оттенки черных, коричневых, землистых цветов и другие минорные тона» [97, с. 17]. Обращает внимание К.В. Карпова и на духовную, содержательную составляющую произведений «сурового стиля»: «В центре внимания «суровых» – тема рабочих будней, поэтизация повседневного труда человека. Самое прозаическое и обыденное становится предметом монументализации и гордого возвеличивания» [97, с. 17]

Манин В.С. так же отдает приоритет содержательному наполнению произведений «сурового стиля»: «В первой половине 1960-х годов художники «сурового стиля» переставляют смысловые акценты своего творчества, их искусство становится по сути социально-критическим. Концептуальная интерпритация природы превалировала над ее познанием. Художники словно проецировали на сюжет свои переживания. Поэтому природа и деревня воспринимались не в качестве конкретного места, а как целый мир, безбрежные просторы земли – истоки национального и нравственного понятия» [135, с. 567]

Начать исследование следует с анализа представлений о творчестве Б.С. Угарова В.А. Леняшина, который характеризовал колористические

особенности пейзажного творчества ленинградского живописца следующим образом: «И в цветной организации холста нет ничего, что делало бы его заманчиво декоративным. Угарова не привлекает открытый цвет ни в природе, ни в живописи. Наоборот, поводом взяться за кисть для него часто является как раз полное отсутствие в самом мотиве сколь-либо определенного цвета» [121, с. 15]. И действительно, художник без перерывов, на протяжении всей своей творческой жизни изображал скупую на яркие краски природу средней полосы России, в которой отсутствует броская внешняя декоративность.

Нельзя сказать, что в таких работах декоративность отсутствует полностью – это было бы явной ошибкой. Необходимо разделять эффектную, откровенную, явно выраженную декоративность и декоративность скромную, не бросающуюся в глаза, но тем не менее присутствующую в произведениях ленинградского художника. В.А. Леняшин прав в том, что обратил внимание прежде всего именно на этот основной, главный принцип цветовой организации картин живописца, поэтому перечислять написанные Б.С. Угаровым пейзажи без явно выраженной внешней декоративности можно долго, таких пейзажей явное большинство – вот только некоторые из них: «Рыжая лошадь» (1954, рис. 55), «На мосту» (1954, рис. 58) «Лунная ночь» (1956, рис. 61), «Осенний пейзаж» (1958, рис. 64), «Февраль» (1960, рис. 65), «Зимка» (1960, рис. 66), «Зимний день» (1964, рис. 72), «На Гаванской улице» (1965, рис. 75), «Грачи» (1968, рис. 76), «Нева. Белая ночь» (1971, рис. 26), «Летняя ночь» (1971, рис. 80), «Конец марта. Петровский садик» (1976, рис. 83), «Зимка» (1977, рис. 85), «Сумерки. Ночное» (1978, рис. 86), «Сумерки» (1980, рис. 94), «Конец сентября» (1984, рис. 96), «Земля. Валговицы» (1990, рис. 98).

Например, в картине «Февраль» (рис. 65) автор решал задачу передачи цветовых и тоновых отношений в предвечернее время суток. И надо признать, что задача действительно является не простой – только художник, в полной мере обладающий идеальным колористическим

видением, способен верно передать состояние серого зимнего дня в предвечерне время, и именно таким художником был Б.С. Угаров. Присутствует в этом произведении и декоративность, необходимая в определенной степени для любой картины. Синие и охристые пятна оконных переплетов вносят элемент декоративности, без которого в картинной плоскости не было бы столь желанного напряжения, присущего настоящей живописи. Но необходимо согласиться с тем, что имеющаяся в картине «Февраль» декоративность является очень ненавязчивой, скромной, обусловленной скупой и лаконичной цветовой гаммой.

Колорит городского пейзажа «Конец марта. Петровский садик» (рис. 83) основывается на сдержанной, во многом монохромной, цветовой палитре - цветовая гармония строится на повторяемости сходных, близких серовато-охристых цветовых тонов. Сопоставление цветовых тонов не содержит противоречий, не происходит к конфликту, к борьбе между антогонистическими цветовыми тонами, а наоборот цветовое решение обеспечивает спокойную, тихую гармонию,

Однако в 1960-е годы в пейзажном творчестве ленинградского живописца наметились определенные изменения – в некоторых его произведениях декоративность стала проявляться в значительно большей степени, ранее не свойственной авторской манере Б.С. Угарова, но эта тенденция не была отмечена в исследовании В.А. Леняшина [121]. И действительно, в таких произведениях, как «Псков» (1962, рис. 68), «Пригород» (1963, рис. 70), «Морозный вечер» (1965, рис. 19), «Весна. Конец апреля» (1965, рис. 74), «Листопад» (1970, рис. 77), «Итальянская улочка» (1971, рис. 79), «Вечер. У озера» (1975, рис. 82) трудно не обратить внимание на повышенную декоративность, в целом не свойственную как предыдущему периоду творчества ленинградского живописца, так и последующему, как и на то, что природа возникновения и степень этой декоративности существенно изменились. Необходимо подчеркнуть, что интерес к повышению декоративности у Б.С. Угарова

проявлялся параллельно к основной непрерывающейся линии цветового построения картин – к линии, связанной с присутствием неброской, стушеванной, но обязательно присутствующей декоративности.

В картинах «Псков» (рис. 68), «Морозный вечер» (рис. 19), «Итальянская улочка» (рис. 79), «Вечер. У озера» (рис. 82) Б.С. Угаров использовал прием повышения выразительности крупного цветового пятна до самостоятельного эстетического звучания, и этот прием, благодаря явно выраженному цветовому контрасту, приводил к резкому повышению декоративности. Так, например, городской пейзаж с элементами жанра «Итальянская улочка», дает зрителю возможность ощутить цветовую выразительность картинной плоскости благодаря большому светло-лиловому пятну неба, озаренного уходящим солнцем. Художник изобразил небо без облаков, единым цветовым пятном изящной ломаной формы без цветовых модуляций. Это светло-лиловое пятно имеет не только явно выраженное самостоятельное декоративное звучание, но и препятствует проникновению взгляда зрителя в глубину картины. Аналогичную функцию выполняет цветовое пятно, окрашенное лучами уходящего солнца, и на картине «Морозный вечер» (рис. 19).

В картине «Вечер. У озера» (рис. 82) размер декоративного цветового пятна намного больше, чем на картинах «Морозный вечер» и «Итальянская улочка», но его предназначение, проявляющееся в увеличении декоративности, остается прежним.

В связи с обращением к картине «Вечер. У озера» необходимо обратить внимание на мнение В.С. Манина, который писал следующее: «В 1970-е годы живопись художника обогащается тональными переходами: «Вечер у озера» (1973), …» Представляется, что в перечень произведений картина «Вечер у озера» попала ошибочно, так как на ней изображено большое светло-лиловое пятно отображающее окрашенное заходящим солнцем поверхность озера, без тональных модуляций. Наличие в пейзажном наследии Б.С. Угарова данной работы, написанной в 1973 году,

свидетельствует о том, что период увлечения художником внешней декоративность выходит за рамки 1960-х годов.

Продолжая исследование, можно утверждать, что в картинах «Пригород» (рис. 70), «Весна. Конец апреля» (рис. 74), «Листопад» (рис. 77) отсутствуют крупные цветовые пятна, имеющие самостоятельное эстетическое звучание. В данных работах декоративность проявляется в гармоничном распределении относительно небольших цветовых пятен на плоскости холста. И действительно, в картине «Пригород» взгляд зрителя прежде всего обращает внимание на гармонии желтых, черных, белых, синих пятен, изображающих женскую фигуру, профиль лошади, окна, оконные переплеты. Декоративность в картине «Листопад» также проявляется в приятном взгляду зрителя сочетании цветовых пятен гармонично распределенных на картинной плоскости. В данном случае уместно говорить о использование Б.С. Угаровым цветных композиций, характерных для стилистики мирискусников. О таком изменении композиции, как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи при замене пластическо-объемной трактовки предмета плоским цветовым пятном писал А. А. Федоров-Давыдов [260, с. 175].

Продолжая формально-стилевой анализ пейзажей Б.С. Угарова можно удостовериться, что картина «Псков» (рис. 68) характеризуется использованием двух способов повышения декоративности - наличием большого черного пятна вспаханной земли без цветовых модуляций, имеющего самостоятельное эстетическое воздействие на зрителя, и гармоничным распределением цветовых пятен, отображающих различные строения - двухэтажные дома, церковь.

По отношению к картине «Псков» целесообразно отметить, что самое прозаическое и обыденное стало предметом монументализации и гордого возвеличивания, что сответствует содержательности произведений «сурового стиля», направленной на отображение и поэтизацию повседневного труда и быта человека.

Оценивая усиление декоративности в отдельных произведениях Б.С. Угарова, можно утверждать, что появление больших, однородных по цвету декоративных пятен обусловлено особенностью запечатленного художником природного момента, и не предполагает отхода от «натуроподобия в изобразительном моменте», характерном для «сурового стиля». И тем более не связана с «суровым стилем» цветная композиция, увеличивающая декоративность произведений пейзажного жанра и обусловленная общей тенденцией роста живописности при замене «скульптурного» объема плоским живописным пятном в рамках модели стилистической эволюции отечественной живописи А.А. Федорова-Давыдова [260, с. 150].

Эстетически самостоятельные цветовые пятна, являющиеся декоративными элементами, украшающими картинную плоскость произведений Б.С. Угарова, с одной стороны, являются элементами стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», а с другой стороны, не чужды элементам стилистики «сурового стиля» и в этом нет ничего удивительного. Наблюдаемое явление вписывается в общий процесс эволюции стиля в понимании А.А. Федорова-Давыдова и может трактоваться, как одинаковое формальное пластическое изменение, проявляющиеся в различных стилистических направлениях, при движении в едином русле от «натуралистической» живописи – условно говоря, к «Черному квадрату» К.С. Малевича [260, с. 161].

Отдельно необходимо обратить внимание на то, что появление в 1960-е годы в работах Б.С. Угарова внешней декоративности, ранее не присущей творчеству художника, возможно, связано с неофициальной критикой живописца за приверженность к земляным краскам – к охре желтой земляной, к сиене жженой земляной и к умбре жженой земляной – со стороны представителей «декоративного» направления в пейзажной живописи. А критика в адрес Б.С. Угарова со стороны приверженцев усиления декоративности традиционного реалистического пейзажа,

несомненно, присутствовала и присутствует до сегодняшнего времени. Написанием работ с броской, внешней декоративностью ленинградский живописец показал не только наличие потенции и в этом направлении, но и еще раз подчеркнул осознанность выбора скупой цветовой гаммы землистых красок как столбового пути своего пейзажного творчества.

Проведенный анализ позволяет зафиксировать определенный временной промежуток, примерно между началом 1960-х годов и серединой 1970-х годов, в течении которого в отдельных работах Б.С. Угарова присутвовала повышенная декоративность, не свойственная, как предыдущему периоду творчества ленинградского живописца, так и последующему. Однако необходимо обратить особое внимание на то, что интерес к повышению декоративности у Б.С. Угарова проявлялся дополнительно к основной непрерывающейся линии цветового построения картин – к линии связанной с присутствием неброской, стушеванной, но обязательно присутствующей, декоративности в картинах отнесенных к пейзажной живописи.

После анализа представлений и суждений В.А. Леняшина о творчестве Б.С. Угарова целесообразно перейти к обсуждению позиции В.С. Манина, которая предполагает достаточно резкую смену пластической системы художника в 1960-е годы.

Характеризуя пейзажное творчество ленинградского живописца, В.С. Манин писал: «Это характерное для 1950-х годов коровинское письмо, в 1960-е годы сменяется в творчестве Угарова живописью почти без оттенков и, безусловно, без рефлексов: «Псков» (1962), «Окна. Герань» (1961), «Весна. Конец апреля» (1965). Образ пейзажей суровый, беспощадно правдивый. Художник оперирует локальным цветом, не тронутым тоновыми модуляциями» [135, с. 543].

Целостный анализ всего пейзажного наследия Б.С. Угарова показал, что утверждение В.С. Манина о смене авторской манеры в обозначенный период времени не совсем корректно. Можно сослаться на следующие

работы ленинградского художника: «Февраль» (1960), «Зимка» (1960), «Ночная Венеция» (1962), «Сумерки» (1964), «Зимний день» (1964), «Морозный вечер» (1965), «На Гаванской улице» (1965), «Грачи» (1968), «Нева. Белая ночь», «Венеция. Набережная Большого канала», «Летняя ночь» (1971), которые созданы в лучших традициях пленэрной живописи, построенной на разработке тончайших оттенков цветового тона и имеют генетическое родство не только с произведениями К.А. Коровина, но и с картинами других представителей творческого объединения «Союз русских художников». Таким образом, можно констатировать, как справедливо утверждает В.С. Манин, что смены авторской манеры в 1960-е годы, не произошло – новые веяния действительно коснулись пейзажного творчества художника, но параллельно с этими новыми устремлениями Б.С. Угаров продолжал плодотворно работать в сформировавшейся живописной манере, основанной на пленэрном подходе.

С другой стороны, как появление больших плоскостей без цветовых модуляций, так и использование локальных цветовых тонов, несомненно, является проявлением новых пластических тенденций в отечественной живописи 1960-х годов, так же как и желание объективно, без прикрас и лакировки отразить окружающую художника действительность – ленинградский живописец, несомненно, ощущал происходящее пластическое и содержательное обновление языка искусства. Б.С. Угаров, несомненно, испытал подобные пластические и содержательные влияния, поскольку, живя в обществе, художник не может быть изолирован от нововведений. Вопрос заключатся в следующем – сумели ли новые веяния изменить эстетическую концепцию и живописную систему художника, сформировавшуюся к тому времени? Положительный ответ позволит отнести Б.С. Угарова к приверженцам «сурового стиля» хотя бы на краткий промежуток времени. Для нахождения ответа на

сформулированный вопрос был проведен сравнительный анализ пейзажей Б.С. Угарова с произведениями мастеров «сурового стиля».

Анализ таких обобщающих исследований, посвященных пейзажной живописи 1960 – 1970-х годов, как труды Л.К. Бондаренко [27], К.В. Карповой [97], В.С. Манина [135, 139], и воспоминаний художников [284, 295], позволил выделить группу московских живописцев, в творчестве которых ярче всего проявились тенденции, новые для своего времени: Н.И. Андронов [14, 15, 158, 184, 185, 228, 229], В.И. Иванов [118, 192, 216, 245, 246], П.Ф. Никонов [64, 295, 298]. Оссовский [23, 109, 188, 193, 219, 267], В.Е. Попков [17, 103, 136, 137], А.А. Тутунов [84, 140, 141]. Стоит также обратить внимание на ленинградских апологетов «сурового стиля» - Е.Е. Моисеенко [16, 43, 44, 66, 66, 98-101, 115, 126-128, 147-154, 162, 180] и художников «Группы одиннадцати» [38, 187], развивавших стилистические традиции «сурового стиля» в Ленинграде, среди которых следует выделить З.П. Аршакуни [163, 257], Г.П. Егошина [67-69] и В.И. Тюленева [253-255], в творчестве которых наиболее типично отразились художественные поиски всей группы ленинградских живописцев.

Проведенный сравнительный анализ показал отсутствие точек соприкосновения живописных систем Н.И. Андронова, П.Ф. Никонова, З.П. Аршакуни – с одной стороны, и Б.С. Угарова – с другой стороны. У перечисленных художников наблюдается безоговорочный, принципиальный отход от натуроподобия, как в формообразовании, так и в цвете (рис. 323 - 325, 330, 331, 354, 355), в то время как Б.С. Угаров даже в тех работах, в которых пластика формально следовала веяниям времени, сохранял верность как натурному цвету, так и видимой предметной форме (рис. 70, 74, 77). Имеющее место упрощение цветовой палитры, цветовое обобщение, обобщение предметных форм у Б.С. Угарова принципиально отличается от кардинально преобразованных натурных видов в исполнении Н.И. Андронова, П.Ф. Никонова или З.П. Аршакуни. Усиливая

художественный образ путем обобщения и упрощения, Б.С. Угаров достаточно объективно отображал увиденное, старался изобразить природу такой, какая она есть, а сравниваемые с ним живописцы через отход от натуроподобия фокусировали внимание зрителей на своем собственном, субъективном видении природы.

О тех работах, в которых мастера «сурового стиля» кардинально не отошли от натуроподобия, можно говорить, как о стилистически близких к работам Б.С. Угарова. В качестве пояснения к сказанному возможно рассмотреть две картины П.П. Оссовского, написанные в одно и тоже время и имеющие одинаковое название «Енисей» (1965). В первой работе П.П. Оссовского (к., м., 33х47) пейзаж передан вполне натуроподобно – убедительно по форме даны сходящие к реке холмы, покрытые лесом, не вызывает сомнений в правдоподобности речная гладь (рис. 332). Цветовое обобщение покрытого лесом берега на дальнем плане и цветовой акцент созданный резким аккордом ярко-желтых осенних деревьев и киноварного тростника, расположенного вдоль берега, на фоне еще зеленых деревьев, усиливает цветовую выразительность художественного образа, но при этом не искажает объективно существующую действительность, не мешает иллюзорности восприятия изображенного, колорит картины не вызывает сомнений в своей правдоподобности. Принципиально по другому выглядит вторая картина с аналогичным названием (х., м., 140х150), по-видимому написанная на основании предыдущего натурного этюда, – упрощение линии рисунка, упрощение цветовой гаммы, использование локальных цветовых тонов, искусственно заостренная цветовая напряженность, лаконизм в выборе выразительных средств свидетельствует об отходе от принципов натуроподобной передачи реально существующей действительности и позволяет отнести данную картину к произведениям «сурового стиля» (рис. 333). Для подтверждения мнения о том, что усиление декоративности может привести к повышению условности

изображенного, уместно сослаться на мнение А.А. Федорова-Давыдова об известной картине «Сумерки. Луна» (1899) кисти И.И. Левитана: «Задача создания из простого этюда картинного пейзажа большого содержания и яркой выразительности решена мастерски, но путем усиления декоративности и поэтому некоторой условности изображения в целом» [259, с. 272]. Аналогичное цветовое обобщение, переход к открытым цветовым тонам, не соответствующим объективно существующей действительности, можно, например, наблюдать в картине В.Е. Попкова «Белая лошадь», которую В.С. Манин охарактеризовал, как картину, «в полной мере отвечающую „суровому стилю“» [137, с. 11].

Сравнивая картины Б.С. Угарова «Окна. Герань» (рис. 67), «Псков» (рис. 68), «Весна. Конец апреля» (рис. 74) с обоими обсуждаемыми картинами П.П. Оссовского, можно констатировать стилистическую близость картин ленинградского художника с первой натуроподобной, хотя и не лишенной новых веяний, как в цвете, так и в формобразовании, работой московского художника. Такое же сходство картин «Псков», «Окна. Герань», «Весна. Конец апреля» кисти Б.С. Угарова можно обнаружить с картинами В.И. Иванова «Пора отлета птиц» (1973, рис. 328), «Ранний месяц» (1975, рис. 329); А.А. Тутунова «Весна в Торжке» (1968, рис. 344); Г.П. Егошина «Бульвар» (1958, рис. 356), «Оттепель» (1959, рис. 357), «На Сенеже» (1960, рис. 358); В.И. Тюленева «Весенний разлив» (1964, рис. 358), «В ночное» (1968, рис. 359), «Архангельский порт» (1969, рис. 360), «На северной Двине» (1960-е, рис. 361). Отсутствие кардинального отхода от натуроподобия при высокой степени обобщения формы и цвета, опора на использование натурного цвета позволяет констатировать стилистическое сходство. Как только П.П. Оссовский, В.И. Иванов, В.Е. Попков, А.А. Тутунов или Г.П. Егошин отходят от принципов натуроподобия, немедленно возникает принципиальное различие с живописью Б.С. Угарова. Сравнение таких картин, как «Переславль-

Залесский» (1969, рис. 326), «Переславль-Залесский. Улица Подгорная» (1969, рис. 327) кисти В.И. Иванова, работ «Талабские острова» (1974, рис. 334), «Пейзаж с церковью и лодками» (1974, рис. 335) П.П. Оссовского, «Белая лошадь» (1961, рис. 336), «Кимжа. Красный берег» (1967, рис. 338) В.Е. Попкова, «Суздаль. Александровский мост» (1966, рис. 341), «Сад ранней весной» (1967, рис. 342), «Весна в Торжке» (1968, рис. 343) кисти А.А. Тутунова, работы «Пинии» (1973, рис. 362) Г.П. Егошина, «Полет через лес» (1965, рис. 363) В.И. Тюленева, с картинами «Окна. Герань», «Псков», «Пригород», «Весна. Конец апреля», «Листопад», написанными Б.С. Угаровым, подтверждает сказанное.

При сравнении пейзажей Б.С. Угарова и Е.Е. Моисеенко необходимо обратить внимание на следующие расхождения в живописных системах и эстетических предпочтениях двух выдающихся ленинградских художников.

Живописная система Е.Е. Моисеенко, в отличие от системы Б.С. Угарова, основывается на высокой степени графичности и на условном цвете. В результате реализации подобных устремлений такие пейзажи, как «Старая Ладога. Купола» (1974, рис. 350), «Февраль. Зимняя улица» (1974, рис. 351) воспринимаются не только, как почти графические работы, но и как пейзажи стилизованные, далекие от реально существующих, написанные только по мотивам увиденного. В подобных работах художник полностью уходит от натуроподобия и кардинальным образом перерабатывает объективно существующие природные виды с целью радикального заострения художественного образа. Повышенная графичность и условность цвета приводит к высокой степени условности, к значительному отходу от реальности, что и является отличительной особенностью произведений «сурового стиля». Так, например, в картине «В саду» художник показал не реально существующий сад, а некий субъективный образ, сформировавшийся в сознании автора на основании реально увиденного в действительности.

Пейзажи Б.С. Угарова, которым присуща живописность и стремление объективно передать цветовое состояние, принципиально отличаются от произведений Е.Е. Моисеенко. Радикально отличается пластика обоих художников – в работах Е.Е. Моисеенко, как, кстати, и в отдельных работах другого ленинградского художника Г.П. Егошина, доминирует рисунок, а произведения Б.С. Угарова живописны, взгляд зрителя как бы растекается по картинной плоскости. Такие работы, как «Ивы» (1966, рис. 346), «Весенние срезы» (1971, рис. 347), «Поля» (1972, рис. 348), «В саду» (1976, рис. 353) кисти Е.Е. Моисеенко и работы «Старый двор» (1960, рис. 364), «Город» (1961, рис. 365) Г.П. Егошина подтверждают сказанное.

Необходимо отдельно подчеркнуть, что пейзажам Е.Е. Моисеенко, отнесенным к «суровому стилю», присуща экспрессия и метафоричность, при помощи которой художник выражает свое индивидуальное видение окружающей природы. Так В.С. Манин, характеризуя устремления ленинградского живописца в пейзажном жанре писал: «для художника прежде всего важна экспрессия, он наделяет изобразительные формы повышенной эмоциональностью» [135, с. 544]. И действительно неестественно «опрокинутая» на зрителя речка, изображенная на картине «Ивы», грубо обпиленные стволы деревьев на картине «Весенние срезы», строгий, искусственно драматизированный ритм следов комбайна на сжатом поле на картине «Поля» создают напряжение, эмоционально пробуждающее зрителя.

Метафоричность в произведениях Е.Е. Моисеенко проявляется в появлении на картинах целой системы «знаков» в виде купающихся в речке мальчиков, в пасущихся конях и особенно в виде многочисленных церквей, присутствующих во многих пейзажах Е.Е. Моисеенко. Все эти «знаки» представлены на следующих картинах: «Холмы» (1960, рис. 345), «Поля» (1975, рис. 348), «Старая Ладога. Купола» (1975, рис. 350),

«Февраль. Зимняя улица» (1975, рис. 351), «Этюд с озером» (1975, рис. 352).

Завершая сравнение пейзажного наследия двух ленинградских живописцев 1960 – 1970-х годов, можно констатировать наличие иносказательности, метафоры только в одной работе Б.С. Угарова – «На Волхове» (1965, рис. 73), в других работах этого художника отсутствует и экспрессия, и метафоричность, присущие большинству произведений Е.Е. Моисеенко.

Коснувшись особенностей картины Б.С. Угарова «На Волхове», рационально отдельно описать стилистические особенности, присущие этой работе, которую В.С. Маниным рассматривал как произведение живописи, в полной мере отвечающее «суровому стилю». Можно предположить, что уход от натуроподобия, субъективность автора, большие цветовые плоскости, без цветовых модуляций, и главное – переход к иносказательности, проявившийся в полной мере в данной работе, действительно соответствуют стилистике и духу «сурового стиля». Именно так писала К.В. Карпова о содержательной направленности произведений этого стилистического направления, отмечая «постепенный переход мастеров „сурового стиля“ от гражданственного и жизнеутверждающего пафоса к иносказательности, созерцательности, поэтизации действительности, лирическим интонациям» [97, с. 19].

Возможно предположить, что появление картины «На Волхове» следует рассматривать, как попытку ленинградского художника в полной мере, на все сто процентов приобщиться к стилистике и духу нового этапа в развитии «сурового стиля» – перейти к иносказательности и метафоричности. Однако примерив на себя московскую одежду «сурового стиля», Б.С. Угаров не почувствовал его близости к собственным исканиям и не направил свое творчеству по этому пути. Возможно, что влияние новой стилистики на пейзажной творчество ленинградского живописца не было ни долговременным, ни интенсивным по причине того, что не

позволяло ему реализовать свои редкие колористические способности. И действительно, дарование Б.С. Угарова могло в наибольшей степени реализоваться в пленэрной живописи, построенной на разработке тончайших оттенков цветового тона, а не в огрублённой живописи, основанной на сочетании крупных однотонных цветовых пятен, свойственной стилистике «сурового стиля».

Проведенный стилистический анализ, направленный на установление закономерностей развития пейзажного творчества Б.С. Угарова, подтвердил правильность следующего мнения В.С. Манина: «Пластика Угарова 1960-х годов, приближенная к стилистике “сурового стиля”, застыла где-то на полпути от “традиционализма” к его модификациям» [135, с. 544]. И действительно, по отношению к некоторым работам Б.С. Угарова правомерно следующе утверждение: живопись художника, оставаясь в пределах, позволяющих говорить о реалистической живописи, характеризуется некоторой огрубленностью письма, жесткостью силуэтов, цветовой напряженностью, лаконизмом цветовой гаммы.

Однако принципиальным отличием пейзажной живописи Б.С. Угарова от произведений основоположников «сурового стиля» является разница в самом их содержании. Для обоснования различий обратимся к высказыванию В.С. Манина, которое объясняет влияние пейзажной пластики на степень содержательной выразительности. Сравнивая между собой акценты в живописи адепта «сурового стиля» В.И. Иванова и представителей «традиционалистов» – В.Ф. Стожарова, И.А. Попова, К.Ф. Юона, известный московский искусствовед писал следующее: «Натурный способ "традиционалистов", приводящий к любованию предметным миром (Стожаров, Попов), отвлекает внимание от содержания, в то время как обобщенная живопись Иванова усиливает звучание идеи, сообщает ей торжественность и оркестровую мощь. То же самое происходит с живописью Юона. Она "веселит" своей декоративной красочностью».

Проецируя мнение В.С. Манина на творчество Б.С. Угарова, можно утверждать, что стремление живописца использовать стилистику, характерную для художников творческого объединения «Мир искусства» [202, 204, 205, 209], антогонистично устремлениям мастеров «сурового стиля», которые стремились донести до зрителей прежде всего содержательное звучание своих произведений, а новая огрубленная пластика помогала им в этом, резко усиливая эмоциональную составляющую образа природы.

Выводы

Анализ пейзажного творчества Б.С. Угарова в 1960 – 1970-е годы показал, что новые тенденции в советском искусстве временно затронули пейзажное творчество ленинградского художника, но не сумели изменить ни эстетическую направленность, ни живописную систему художника.

В течении всей творческой жизни эстетические устремления Б.С. Угарова в пейзажной живописи были направленны на решение живописных задач, на усилении формальной красоты живописи, на эстетизацию увиденного, а не на усиление содержательно-смысловой, часто социальной составляющей, характерной для произведений мастеров «сурового стиля». Формальная красота живописи, мешающая восприятию содержания, была антогонистична мастерам «сурового стиля», которые прежде всего стремились донести до зрителей содержательную составляющую своих произведений. Б.С. Угаров двигался в одном направлении - мастера «сурового стиля» в другом, ленинградский художник старался отобразить природу такой, какой она есть и не стремился кардинально переработать и донести до зрителя свою собственную, субъективно ощущаемую сущность природного образа, как это было свойственно мастерам «сурового стиля».

Анализ пейзажей, созданных Б.С. Угаровым в 1960 – 1970-е годы, показал наличие оснований согласиться с мнением В.С. Манина о некотором влиянии пластики «сурового стиля» на творчество

ленинградского художника. Однако присутствие в творческом наследии Б.С. Угарова нескольких произведений с пластикой застывшей на полпути к пластике «сурового стиля», не является основанием для причисления ленинградского художника к адептам «сурового стиля». Можно предположить, что стилистика «сурового стиля» не позволяла реализовать редкие колористические способности Б.С. Угарова, которые могли проявиться прежде всего в пленэной живописи, построенной на разработке тончайших оттенков цветового тона, а не в упрощенной живописи, свойственной пластике «суровому стилю».

В творческом наследии Б.С. Угарова целесообразно выделить самостоятельный период, начинающийся примерно в начале 1960-х годов и заканчивающийся в середине 1970-х годов. В течение обозначенного временного отрезка, в отдельных пейзажах ленинградского художника присутствовала явно выраженная, подчеркнутая декоративность, оформленная и закрепленная в пластической форме, близкой как к стилистике мастеров художественного объединения «Мир искусства», так и к стилистике «сурового стиля». Однако не следует забывать, что создание пейзажей, отмеченных неявной, неброской декоративностью, оставалось основным направлением творчества ленинградского живописца и на продолжении выделенного временного периода [203, 206].

3.3. Творчество Б. С. Угарова и его место в истории ленинградской пейзажной живописи 1930–1980-х гг.

В искусствоведческой литературе недостаточно полно исследована проблема преемственности ленинградской пейзажной живописи 1950 – 1980-х годов по отношению к довоенной живописи художников Ленинграда. Как правило, отдельно анализируется ленинградская пейзажная живопись 1930 – 1940-х годов и живопись послевоенного поколения художников Ленинграда. Поиск единых стилистических

особенностей ленинградской пейзажной живописи за весь период существования 1930 – 1980-х годов является актуальной темой исследования, представляющей интерес не только для критиков и историков искусства, но и для современных художников, желающих в большей степени понять достижения предыдущих поколений. В качестве конкретного действия в этом широчайшем направлении сформулирована цель исследования – определение общих стилистических черт и отличий в пейзажном творчестве представителей ленинградской школы 1930 – 1940-х годов, и в наследии ленинградского художника второй половины XX века, народного художника СССР, действительного члена и президента Академии художеств СССР (1983–1991) Бориса Сергеевича Угарова (1922-1991).

Перед тем, как начать сравнение живописи Б.С. Угарова и ленинградской пейзажной школы 1930 – 1940-х годов, необходимо обратить внимание на то, что упомянутый термин «ленинградская пейзажная школа», «ленинградская школа пейзажной живописи» вызывает много вопросов из-за стилистической разнородности художников, формально объединенных в единую школу. В связи с этим существует необходимость тщательно проанализировать литературные источники, внести некоторые уточнения и более четко определить область использования этого термина в данном исследовании.

Представляется разумным начать анализ сложившейся ситуации с констатации того, что, сравнительно недавно, в 2008 году, А.И. Струкова защитила диссертацию на тему «Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е – первая половина 1940-х годов» [242, 243], опубликовала книгу с аналогичным названием [244] и тем самым предприняла попытку ввести в научный оборот новый термин – «ленинградская пейзажная школа 1930-х – 1940-х годов». При этом, по мнению А.И. Струковой [244, с. 5], в рамках школы целесообразно объединить широкий круг таких

ленинградских художников, как А.Е. Карев [8], А.С. Ведерников [6, 194], В.А. Гринберг [34, 52], Н.Д. Емельянов, Б.Н. Ермолаев, Н.Ф. Лапшин [81, 117], В.В. Пакулин [25, 154], А.Ф. Пахомов [9], А.П. Почтенный [237], В.Н. и А.Н. Прошкины [32, 39, 81, 199, 235, 273], А.И. Русаков [5, 42, 224, 225], Г.Н. Траугот , Н.А. Тырса [241], А.А. Успенский , Я.М. Шур.

С другой стороны, необходимость сужения области использования термина «ленинградская пейзажная школа» вытекает из мнения М.Ю. Германа о довоенных ленинградских пейзажистах, высказанного в монографии, посвященной А.И. Русакову [42]. Известный петербургский искусствовед проанализировал возможность объединения ленинградских пейзажистов в отдельную школу и обратил внимание на мнимое сходство пейзажного творчества А. Русакова и Н. Лапшина, Н. Тырсы и Н. Лапшина, Н. Тырсы и А. Русакова, Н. Тырсы и А. Ведерникова [42, с. 105, 106].

При этом М.Ю. Герман считает, что ленинградская «школа» не была «цельным, концентрированным явлением с общими корнями, принципами и целями. Художники ... не все были единомышленниками; многие из них едва были знакомы, а то, что порой роднило их работы, лежало скорее не в сути их индивидуальностей, но в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры... Слишком часто готовы мы принимать близость традиций и мотивов за истинно художественную близость» [42, с. 105].

Можно с уверенностью полагать, что с отсутствием стилистического единства в работах обсуждаемых художников косвенно согласна и А.И. Струкова, которая выделила четыре самостоятельные линии развития в рамках ленинградской пейзажной школы: «Школа имела ряд отдельных направлений, линий развития:

– линия, тесносвязанная с примитивом, эстетизированным формальным упрощением пейзажа. К ней относится творчество А.С. Ведерникова, во многом В. А. Гринберга;

– линия, порожденная обширной практикой работы в графических техниках, что приводило к разного рода ограничениям при создании пейзажей – набора цветов, числа планов, жесткой последовательности в работе. Ее представители – Н.Ф. Лапшин и тот же А.С. Ведерников;

– линия, ориентированная на декоративные возможности пейзажа, когда в создание произведений этого жанра привносились особенности работы в области прикладного искусства, например, росписи керамики. Их воплотили А.А. Успенский и Н.А. Тырса;

- линия живописная, характеризующаяся установкой на выразительные возможности цвета. К ней относятся пейзажисты, ранее принадлежавшие к обществу «Круг художников» А.И. Русаков, В.В. Пакулин, А.П. Почтенный, Н.Д. Емельянов» [244, с. 232].

И действительно, факт выделения А.И. Струковой четырех самостоятельных направлений в творчестве шестнадцати художников, которые, по ее мнению, представляют собой ленинградскую пейзажную школу, однозначно свидетельствует об отсутствии в нем стилистического единства.

Однако необходимо напомнить, что М.Ю. Герман признавал существование определенной традиции в ленинградской довоенной пейзажной живописи: «Об этой традиции, даже о самом ее существовании много спорили, но игнорировать ее существование бессмысленно – сами споры свидетельствуют о том, что предмет для них существует» [42, с. 105].

Для устранения противоречий, выявленных в литературных источниках, предлагается сузить область использования термина «ленинградская пейзажная школа 1930-х – 1940-х годов» применительно только к очень небольшой группе ленинградских художников, при этом жестко обозначив стилистические критерии и описав метод работы, на основании которых тот или иной художник может быть отнесен или не отнесен к некоему творческому единству.

В результате обобщения представлений Л.В. Мочалова [159], А.П. Павлинской [194], А.И. Струковой [244] установлено, что основанием для отнесения художника к ленинградской пейзажной школе 1930 – 1940-х годов может являтся присутствие в пейзажах следующих стилистических черт: приведение изображаемого к единой тональности, использование обобщенных форм, уплощение картинного пространства, точное видение пропорций архитектуры, ограничение в цвете, построение колорита на отношениях двух-трёх цветовых пятен, использование прозрачных, серебристых, мягких тональных гамм и размытых контуров предметов, использование в живописи графических элементов, работа не столько с натуры, сколько по представлению, по воспоминаниям.

Такой небольшой группой художников, к творчеству которых термин «ленинградская пейзажная школа 1930-х – 1940-х годов» мог бы быть использован уверенно, являются прежде всего А.С. Ведерников и Н.Ф. Лапшин, творчество которых обладает стилистической однородностью в достаточно большой степени, а также с определенными оговорками В.А. Гринберг, А.Е. Карев, В.В. Пакулин и А.И. Русаков, отдельные работы которых также стилистически близки к пейзажам первых двух художников. Такое стилистическое родство не вызывает удивлений – А.С. Ведерников, В.В. Пакулин и А.И. Русаков в разные годы учились у А.Е. Карева во ВХУТЕИНе.

Необходимо отдельно подчеркнуть, что сформулированные критерии учитывают и мнение А.И. Струковой, высказанное в следующей форме: «Среди стилистических особенностей произведений ленинградской пейзажной школы можно еще раз отметить ориентацию на сочинение пейзажа, а не на работу с натуры; рационализм в построении формы, особое внимание к проблеме пространства, нередко повторяемость композиционных приемов; осторожное, сдержанное отношение к цвету, умение разрабатывать цветовые нюансы – валерная живопись; хорошее

владение такими выразительными средствами, как мазок и фактура, точность силуэтов» [244, с. 232].

Все перечисленные критерии, позволяющие отнести живописца к ленинградской пейзажной школе 1930 – 1940-х годов, в основном присутствуют в следующих работах довоенных ленинградских пейзажистов:

– В.А. Гринберг «Набережная» (рис. 300), «Каток» (рис. 301), «Укладка дороги» (рис. 303),

– А.С. Ведерников «Малая Невка» (рис. 291), «Город зимой» (рис. 293), «Ленинград. Пейзаж с белым балконом» (рис. 295), «Канал Грибоедова зимой» (рис. 296), «Ленинград. Чернышева площадь» (рис. 297),

– Н.Ф. Лапшин «Мойка. Вид из окна комнаты художника» (рис. 305), «Нева. Первый снег» (рис. 306), «Канал Грибоедова зимой» (рис. 307),

- А.Е. Карев «Андреевский рынок. Городской пейзаж» (рис. 317), «Нева» (рис. 304),

– В.В. Пакулин «Львиный мостик» (рис. 310), «Мойка» (рис. 311), «Чернышев мост» (рис. 313),

- А.И. Русаков «Ленинград в дни блокады (Пейзаж с трамваем)» (рис. 315), «Зимнее солнце» (рис. 316).

Однако ко всем перечисленным выше стилистическим чертам предлагается добавить еще нечто – без чего ленинградская пейзажная живопись не была бы по настоящему «ленинградской» и потеряла бы свою узнаваемость. Предполагается, что обязательным условием отнесения художника к ленинградской пейзажной школе является следование некой специфической традиции, наличие которой выделяет её из общего потока работ пейзажного жанра. М.Ю. Герман писал о такой традиции в отношении ленинградской довоенной пейзажной живописи следующее: «В это понятие входит и комплекс мотивов, облагороженный спецификой строгого петербургского зодчества и сдержанностью северной природы, и

мирискуснические тенденции, и некая сдержанность, традиционно противопоставляемая московской колористической щедрости» [42, с. 105].

Можно предположить, что эта специфическая традиция продолжила свое существование и в послевоенное время – об этом свидетельствует мнение В.С. Манина: «Среди столичных и периферийных российских художников ленинградские пейзажисты выделялись не столько пластическими принципами (в этом смысле они следуют в общем потоке), сколько, может быть, особой культурной тональностью и сохранением оригинального живописного акцента» [135, с. 543].

В данной работе под специфической «традицией» ленинградской пейзажной живописи 1930 – 1940-х годов и под «оригинальным живописным акцентом» предлагается подразумевать наличие в произведениях пейзажного жанра некой рафинированной декоративности, возникшей в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы. Такая деликатная декоративность подразумевает создание напряжения в цветовых отношениях при обязательном участии серебристо-серых тонов. В рамках сравнительного анализа произведений Б.С. Угарова и представителей ленинградской школы 1930 – 1940-х годов, запланированного в данном исследовании, предполагается выявить присутствие именно такой рафинированной декоративности.

После уточнения термина «ленинградская пейзажная школа» и формулирования общих стилистических особенностей свойственных выделенной группы художников, целесообразно провести сравнительный анализ пейзажного творчества Б.С. Угарова и пейзажей ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов. Однако прежде чем искать стилистические отличия, необходимо определить, что же является общим, связующим между пейзажной живописью Б.С. Угарова и работами художников, принадлежащих к ленинградской пейзажной школе. И такое

общее немедленно бросается в глаза – и ленинградские пейзажисты 1930-х – 1940-х годов, и Б.С. Угаров хотели осуществить эстетизацию традиционного реалистического пейзажа и тем самым продолжали традиции мирискусников. Стремление придать красивую внешнюю форму объективно-видимой природе, стремление повысить эстетическое звучание холста за счет формальных элементов живописи действительно было характерно для художников творческого объединения «Мир искусства» Необходимо обратить внимание на то, что среди ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов в наибольшей степени выделялся эстетизацией видов Ленинграда А.С. Ведерников.

Начать исследование целесообразно со сравнительного анализа картины «Малая Невка» А.С. Ведерникова, созданной в 1930-е годы, и картины «Конец марта. Петровский садик», написанной Б.С. Угаровым в 1976 году.

Колорит обоих произведений, объединенных единой тональностью, характеризуется сдержанностью цветовой палитры, что выглядит совершенно естественно при изображении северного города зимой. Лаконичная цветная композиция строится на использовании белых и черных цветовых тонов с участием многочисленных серебристо-серых, серо-лиловых и пепельных оттенков. Напряжение, созданное противопоставлением белого снега и черных корпусов плавательных средств, приглушается оттенками серого – рождается именно та изысканная декоративность, о которой говорилось выше, как о характерной черте ленинградской живописи. И действительно, на картине «Малая Невка» черные силуэты барж эффектно противопоставлены , как серо-лиловой поверхности воды, так и подчеркнуто белыми пятнами снега. Аналогичная ситуация наблюдается в картине «Конец марта. Петровский садик»: черные стволы и крупные ветви деревьев, как и охристые пятна, означающие остатки листвы и дорожки, противопоставлены серебристо-серому снегу и водной поверхности реки. В обоих пейзажах контраст

черных пятен на сером фоне является основой декоративности и придает работам благородство и изысканность.

Однако необходимо обратить внимание на то, что природа декоративности у двух художников отличается между собой. На картине Б.С. Угарова эта декоративность выглядит естественно, она не привнесена извне при отображении реального природного вида, а декоративность на картине А.С. Ведерникова, напротив, выглядит графически заостренной, искусственно усиленной субъективной волей и сознанием автора. При этом создается впечатление, что цветовой диапазон картины «Малая Невка» искусственно сужен, «упрощен» автором, в то время как палитра картины «Конец марта. Петровский садик», аналогичная по скупости и лаконичности палитры картине А.С. Ведерникова, полностью соответствует объективно воспроизводимому виду. Примером искусственного сужения палитры могут служить и другие пейзажи А.С. Ведерникова «Город зимой», «Ленинград. Пейзаж с белым балконом», «Канал Грибоедова зимой», «Ленинград. Чернышева площадь». Такое искусственное, субъективное сокращение цветовой гаммы, не увиденное в реальных природных условиях, а вымышленное, приводит к искажению колористического образа Петербурга и вносит некую декоративность, напрямую не обоснованную реальностью. Например, обобщение в единое цветовое пятно комплекса зданий на дальнем плане в центральной части картины А.С. Ведерникова «Ленинград. Чернышева площадь» является эстетизированным формальным упрощением пейзажа, и усиливая декоративность, не вполне соответствует реальности. Можно утверждать, что живописный язык ленинградского художника 1930 – 1940-х годов является искусственно-лаконичным, колорит строится на отношениях двух-трёх цветовых тонов, субъективно выделенных автором и активно участвующих в формировании колорита, в то время как колоризм Б.С. Угарова, основанный на «естественном видении» в трактовке К. Кларка, имеет принципиально другую природу и возникает в результате

тончайшей нюансировки увиденных в натуре и объективно отраженных цветовых тонов [102]. Истоки стилистики А.С. Ведерникова разумно связать с влиянием авангардных течений периода рубежа веков, о котором К.Н. Гаврилин писал следующее: «Развитие русской живописи начала XX в., со всеми ее многочисленными формальными и идейными поисками, приводит к известному результату 1910 – 1920-х гг., с преобладанием локального колорита, приподнятости, звучности и даже контраста цветовых отношений (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, Д.Д. Бурлюк, П.П. Кончаловский, И.И. Машков) [40, с. 6].

Необходимо обратить внимание еще на один важный момент – а именно на то, что повышенная выразительность, присутствующая на картине «Малая Невка», в большей мере свойственна графике. Такая цветовая заостренность в пределах узкой цветовой гаммы, которая проявляется в усиленной контрастности изображенных на картине корпусов плавсредств, по отношению к водной поверхности, и в усиленном цветовом противопоставлении ряда деревьев на дальнем плане по отношению к светлой полоске неба, резко увеличивает декоративное звучание картины и приводит к условности природного вида, характерной именно для графики.

Наличие графической выразительности и повышенной условности можно наблюдать в большинстве живописных работ А.С. Ведерникова, который работал в экспериментальной графической мастерской Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ) [106, с. 17], Дело в том, что характер живописного почерка многих художников ленинградской пейзажной школы 1930 – 1940-х годов характеризуется вторжением графического начала в колористическую концепцию, неким рационализмом в построении цветовой композиции, особой «выразительной экономностью художественного языка, которая отличает графику во всех ее жанрах и разновидностях техники» [61, с. 285]. О влиянии графики на творчество ленинградских живописцев 1930 – 1940-х

годов писал М.Ю. Герман: «... многие ленинградские художники, занимавшиеся живописью много, а то и более всего, работали в графике и культура ее, связанная еще с „Миром искусства“, оставалась очень ощутимой» [42, с. 109]. Другой крупный исследователь довоенной ленинградской пейзажной школы А.И. Струкова в своем монографическом исследовании выделила самостоятельную линию развития ленинградской пейзажной школы 1930 – 1940-х годов: это «линия, порожденная обширной практикой работы в графических техниках, что приводило к разного рода ограничениям при создании пейзажей – набора цветов, числа планов, жесткой последовательности в работе. Ее представители – Н.Ф. Лапшин и тот же А.С. Ведерников» [244, с. 232]. Вторжение графического начала в пейзажную живопись принципиально отличает авторский стиль А.С. Ведерникова от живописной манеры Б.С. Угарова.

Продолжим исследование сравнительным анализом картины «Туман на Неве у Тучкова моста» А.С. Ведерникова и картины «Нева. Белая ночь», написанной Б.С. Угаровым в 1971 году. Основанием для сравнения именно этих двух произведений служит удивительная близость мотивов и композиционное построение картин – на обеих полотнах панорамно, с высокой точки изображена Нева с домами, расположенными на дальнем плане, а четкость изображения стушевывается природным состоянием. Горизонтально развернутая композиция в работе Б.С. Угарова несколько статична в сравнении с более динамичной диагональной композицией работы А.С. Ведерникова. Иллюзорное световоздушное пространство, уходящее в глубь картин, присутствует не в явно выраженной форме, при желании можно представить оба произведения как совокупность неких цветных пятен, лежащих на плоскости холста.

В цветовой организации практически монохромной картины А.С. Ведерникова декоративность присутствует однозначно, но эта очень и очень рафинированная декоративность, построенная на тонком противопоставлении светлых пятен покрывающего плавучие средства

снега, темных пятен корпусов и серовато-синей водной поверхности, взятой автором единым цветовым пятном. В картине «Нева. Белая ночь» присутствует аналогичная очень деликатная, тонкая декоративность, внесенная контрастом светло-серых клубов дыма и построек на фоне серо-синей Невы и затуманенного неба. Будоражащую нотку в картине Б.С. Угарова вносит также декоративная разноголосица чередования светлых и темных пятен домов на дальнем плане и черных профилей буксира и барж на ближнем к зрителю плане.

Достаточно существенным отличием между двумя сравниваемыми картинами является степень колористической точности. У Б.С. Угарова – исключительно точное попадание в тон и цвет, у А.С. Ведерникова же присутствует большая степень цветовой условности; живопись Б.С. Угарова строится на колористической точности передачи увиденного, а А.С. Ведерников, для увеличения цельности восприятия, обобщает цветом увиденное в действительности. При этом можно утверждать, что в картинах обоих художников декоративность является характерной для ленинградской пейзажной живописи в целом утонченной и рафинированной, причем с преимущественным использованием серых тонов.

Перейдя к сравнению следующей пары картин – «Ленинград. Чернышева площадь», написанной А.С. Ведерниковым, и «Весна. Конец апреля» (1965) кисти Б.С. Угарова, стоит отметить более широкий диапазон цветовой палитры, используемой художниками при написании обеих картин, и их большую цветовую насыщенность в сравнении с картинами «Малая Невка» и «Конец марта. Петровский садик». Однако изменения в цветовом построении не привели к цветистости, не привели к потере рафинированности. И при таком усилении роли цвета, декоративное противопоставление цветовых тонов не приводит к явно выраженному конфликту и противостоянию – цветовые тона продолжают гармонировать, и имеющая место декоративность проявляется в

достаточно тонком, благородном звучании, что еще раз свидетельствует о высокой живописной культуре, присущей и А.С. Ведерникову, и Б.С. Угарову как хранителям дореволюционной петербургской культуры, присущей художникам творческого объединения «Мир искусства».

Необходимо обратить внимание на то, что во всех сравниваемых картинах ленинградских художников, так же как и во многих других пейзажах, были использованы серые тона, способствующие возникновению рафинированной декоративности. Для подтверждения высказанного мнения можно обратиться к аналогичному мнению А.П. Павлинской, которая писала: «Колорит своих картин Ведерников чаще всего строил на большом разнообразии серых тонов в сочетании с лиловыми, коричневыми, охристыми» [194, с. 32].

Завершая сравнительный анализ произведений обоих ленинградских художников, относящихся к разным историческим периодам, необходимо обратить внимание на использование Б.С. Угаровым так называемой «сквозной формы», в которой А.А. Федоров-Давыдов видел способ уплощения пространства и усиления выразительности плоскости холста: «... уже “сквозная форма” в известных своих сюжетных мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят “оград узор чугунный”. Орнаментно трактованные “сквозные формы” (например, А.П. Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902) и образуют ту плоскость переднего плана, о которой я уже упоминал выше» [260, с. 181]. Для уплощения картинной плоскости Б.С. Угаров использовал «сквозную форму» в следующих работах: «Весна. Конец апреля», «На Гаванской улице», «Конец марта. Петровский садик», в то время как А.С. Ведерников не использовал аналогичный способ уплощения картинного пространства.

Продолжим сравнительный анализ, обратившись к творчеству А.Е. Карева – учителя большинства художников ленинградской пейзажной школы и автора картины «Нева» из собрания Русского музея (рис. 304),

которую высоко оценил В.С. Манин: «В пейзаже “Нева” чистый светлый город широких перспектив и великолепной архитектуры написан широкими протяженными цветовыми плоскостями, почти открытым цветом. Художник строит его пространственно-цветовым контрастом густой темной Невы и белизны зданий. Картина лишена интимности, свойственной городскому пейзажу ленинградцев. Напротив, Карев выразил державный характер города медленным ритмом цветовых плоскостей и перспективных линий. Художник нашел удачное сочетание интенсивного звучания синего цвета реки с чистым светлым небом, что придало пейзажу не только цветовой лаконизм, но и необходимую меру торжественности» [135, с. 483]. При этом целесообразно дополнить характеристику обсуждаемой картины следующим. Картина «Нева» графична по своей стилистике – четко выявленные линии ограды парапета и дороги на ближнем плане, явно выраженная, не смягченная линия, состоящая из крыш домов на дальнем плане, геометрически четкие формы моста свидетельствуют об этом. Проявляется графичность и в четко прорисованных формах домов на дальнем плане – именно такая излишняя детализация мешает цельному, единому восприятию как всей совокупности домов, так и всей плоской изобразительной поверхности картины. Цветовая завязка произведения заключается в контрастности больших цветовых пятен водной поверхности и облаков. Дополняет такую контрастность и усиливают декоративное звучание охристые крыши и голубая полоска неба, которые автор дал цветовыми пятнами меньших размеров по сравнению с плоскостью воды и облаков.

Сравнить произведение А.Е. Карева уместно с картиной Б.С. Угарова «Нева. Белая ночь» (рис. 26). Основанием для такого сравнения служит удивительная близость мотивов и композиционное построение у картин «Нева» и «Нева. Белая ночь» – на обеих картинах панорамно изображена Нева с домами, расположенными на дальнем плане. Однако естественно, что имеются и отличия. Горизонтальная развернутая композиция в работе

Б.С. Угарова статична в сравнении с динамичной диагональной композицией работы А.Е. Карева, разворачивающейся слева направо. Отсутствует в работе Б.С. Угарова цветовая контрастность, которая не только присутствует в картине А.Е. Карева, но и является тем самым пульсом картины, тем главным декоративным элементом, который заряжает данное произведение художественностью. Тут возможно вспомнить образное высказывание К.Ф. Юона: «Зарядка произведения художественным чувством аналогична зарядке электричеством» [274, с. 28]. В картине «Нева. Белая ночь» аналогичную функцию несет необычно вытянутый по горизонтали формат картин. Такой редко используемый формат картины с высотой 48 см и длиной 140 см, уже сам по себе является средством борьбы с банальностью изображаемого, и, раздражая зрителя этой самой своей необычностью вносит определенное напряжение в картинную плоскость, так необходимое настоящему произведению живописи.

Следующим принципиальным отличием является живописность работы «Нева. Белая ночь» Б.С. Угарова по сравнению с графичностью «Невы» А.Е. Карева. И действительно, дома на картине «Нева. Белая ночь» даны обобщенно, по сути, одним цветовым пятном с цветовыми модуляциями внутри – это противоположно графичности и разобщенности зданий в работе А.Е. Карева. Однако горизонтальные линии, ограничивающие большие цветовые пятна на обеих картинах, имеют примерно одинаковое звучание – взгляд зрителя следует вдоль этих линий и не растекается по всей плоскости картин. В связи с этим можно говорить об увеличенной живописности работы Б.С. Угарова по сравнению с картиной «Нева», хотя торжество полной живописности в картине Б.С. Угарова отсутствует. Тем не менее, графическая выразительность живописи картины «Нева» А.Е. Карева разительно отличается от стушеванной мягкости валёрной живописи картины «Нева. Белая ночь» Б.С. Угарова.

Следующее серьезное отличие двух обсуждаемых картин заключается в степени колористической точности. У Б.С. Угарова – беспощадно точное попадание в тон и цвет, у А.Е. Карева же присутствует большая степень условности, живопись Б.С. Угарова строится на колористической точности передачи увиденного, а Карев пренебрегает этой колористической точностью для усиления декоративности. Например, облака, данные единым цветовым пятном, лишены тональной и цветовой модуляции внутри пятна, что вызывает определенные сомнения в достоверности подобного отображения реально существующего вида. Многие ученики Карева – ленинградские пейзажисты 1930-х – 1940-х годов также в некоторой степени пренебрегали колористической точностью, искусственно уменьшали используемую цветовую гамму.

Подводя итоги сравнения двух картин значимых для творчества обоих художников, можно утверждать, что, Б.С. Угаров сумел продемонстрировать свое умение использовать традиции ленинградской пейзажной школы 1930-х – 1940-х годов. Уровень мастерства художника соответствовал уровню и мастерству А.Е. Карева, который, как уже было сказано выше, был непосредственным учителем большинства художников, определяющих лицо ленинградской школы.

Продолжая сравнительный анализ, целесообразно обратиться к таким работам Б.С. Угарова, как «Весна. Конец апреля» (1965, рис.74), «На Гаванской улице» (1965, рис.75), «Конец марта. Петровский садик» (1976, рис.83), которые непосредственно связаны с отображением Ленинграда, и сопоставить их со следующими пейзажами 1930-х – 1940-х годов: «Город зимой» (1936, рис. 293), «Ленинград. Пейзаж с белым балконом» (1938, рис. 295), «Канал Грибоедова зимой» (1938, рис. 296), «Ленинград. Чернышева площадь» (1946, рис. 297) А.С. Ведерникова, «Мойка. Вид из окна комнаты художника» (1934, рис. 305), «Нева. Первый снег» (1934, рис. 306), «Канал Грибоедова зимой» (1935, рис. 307) Н.Ф. Лапшина, «Андреевский рынок. Городской пейзаж» (1932, рис. 317) А.Е. Карева,

«Львиный мостик» (1943, рис. 310), «Мойка» (1944, рис. 311), «Чернышев мост» (1945, рис. 313) В.В. Пакулина и «Ленинград в дни блокады» (1944, рис. 315), «Зимнее солнце» (1950, рис. 316) А.И. Русакова.

Все анализируемые пейзажи Б.С. Угарова написаны из окон верхних этажей, что в принципе соответствует, авторскому стилю Альбера Марке, и его ленинградских последователей. Необходимо напомнить, что в любви ленинградских художников к панорамным пейзажам действительно просматривается ориентация на творчество известного французского живописца Альбера Марке, который лучшие парижские пейзажи писал из окон пятых или шестых этажей. Пейзажи, которые А. Марке писал с других точек, расположенных более низко, не получались такими значимыми [124, с. 61].

Однако на этом сходство во многом заканчивается – стилистические отличия пейзажной живописи Б.С. Угарова и работ ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов достаточно существенны. Пейзажи Б.С. Угарова «Весна. Конец апреля», «На Гаванской улице», «Конец марта. Петровский садик», несмотря на то, что написаны с высокой точки, не имеют явно выраженного панорамного характера. Объясняется это тем, что при написании пейзажей автор использовал сквозную форму, изображение характеризуются уплощенностью, связанной с показом деревьев с оголенными ветвями, глубина пространства присутствует в минимальной степени, только как необходимость для придачи реальности отображаемому виду, а работы художников ленинградской пейзажной школы в основном имеют панорамный характер, аналогичный характеру лучших парижских пейзажей Альбера Марке, с иллюзионистическим трехмерным пространством, далеко развернутым в глубину картины.

И действительно, многие – и при этом лучшие работы А.С. Ведерникова, Н.Ф. Лапшина, А.Е. Карева, В.В. Пакулина, А.И. Русакова отличаются своей панорамностью. В перечисленных выше пейзажах довоенных ленинградских живописцев пространство картины

разворачивается далеко вперед, в глубину холста, создавая иллюзорность увиденного. Такие панорамные пейзажи с не просто большим, а огромным развернутым пространством принципиально отличаются от работ Б.С. Угарова с уплощенными пейзажами, имеющими ограниченное пространство.

Следующим принципиальным отличием пейзажной живописи Б.С. Угарова от живописи ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов является цветовая организация холста. Б.С. Угаров использовал цветовую палитру с целью отобразить увиденное с максимальной реалистичностью и достоверностью. В одних случаях художник использовал большой диапазон красок, как на картине «Весна. Конец апреля» (рис. 74), в других случаях «Конец марта. Петровский садик» (рис. 83) использовал узкий диапазон, но причиной такого узкого диапазона палитры естественна – малоцветность реально существующего пейзажного вида тому объяснение. Б.С. Угаров не уменьшал искусственно цветовой диапазон, в то время как художники ленинградской пейзажной школы, очень часто в ущерб реалистичности осуществляли цветовое обобщение, то есть передавали одним цветовым тоном, заменяли собственные предметные цветовые тона некой предметной общности одним однотонным цветовым пятном, искусственно сужали используемую палитру красок, строили колорит на отношениях двух-трёх цветовых пятен. Примером искусственного сужения палитры являются следующие картины А.С. Ведерникова «Город зимой» (рис. 293), «Ленинград. Пейзаж с белым балконом» (рис. 295), «Канал Грибоедова зимой» (рис. 296), «Ленинград. Чернышева площадь» (рис. 297), Н.Ф. Лапшина «Мойка. Вид из окна комнаты художника» (рис. 305), «Нева. Первый снег» (рис. 306), «Канал Грибоедова зимой» (рис. 307), В.В. Пакулина «Чернышев мост» (рис. 313). Такое искусственно проведенное уменьшение цветового диапазона, не увиденное в реальных природных условиях, а вымышленное, в отдельных картинах приводит к искажению колористического образа Петербурга и вносит некую декоративность, не

обоснованную реальностью. Например, обобщение в единое цветовое пятно комплекса зданий на дальнем плане в центральной части картины А.С. Ведерникова «Ленинград. Чернышева площадь» (рис. 297) является эстетизированным формальным упрощением пейзажа и явно усиливает декоративность, но однозначно не соответствует реальности. В этой разнохарактерной природе декоративности и заключается одно из отличий пейзажной живописи Б.С. Угарова и живописи ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов. Так декоративность присущая картине «Весна. Конец апреля» (рис. 74) кисти Б.С. Угарова естественна и основана на реально существующих цветовых контрастах, а в картинах А.С. Ведерникова декоративность появилась в результате искусственного упрощения и обобщения цветовой палитры.

Отдельно необходимо дополнить, что не во всех работах Б.С. Угарова используется широкая цветовая палитра. Однако ограниченная палитра, имеющая место в работах Б.С. Угарова, не искусственно выделена художником в результате декоративной переработки пейзажа, а увидена в реальных городских условиях. Например, как было описано выше, узкая, малокрасочная цветовая палитра картины «Конец марта. Петровский садик» (рис. 83) обоснована отсутствием солнца в серый мартовский петербургский день. Можно утверждать, что живописный язык ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов является искусственно лаконичным, колорит строится на отношениях двух-трёх цветовых тонов, субъективно выделенных авторами и активно участвующих в формировании колорита, в то время как колоризм Б.С. Угарова имеет принципиально другую природу и возникает в результате тончайшей нюансировки тонов, как правило в пределах сближенной цветовой гаммы.

Именно в искусственном изменении цветовой палитры и состоит опасность искажения колористического образа Петербурга. Необходимо отметить, что это искажение не так явно и не так резко, но оно есть и именно в этом и состоит принципиальное отличие работ ленинградских

довоенных живописцев от произведений Б.С. Угарова. Сравнение таких лучших с точки зрения колорита работ А.С. Ведерникова, как «Город зимой» (рис. 293), «Ленинград. Пейзаж с белым балконом» (рис. 295), «Канал Грибоедова зимой» (рис. 296), «Ленинград. Чернышева площадь» (рис. 297) и ленинградских пейзажей Б.С. Угарова «Нева. Белая ночь» (рис. 26), «Конец марта. Петровский садик» (рис. 83) подтверждает это. Таким образом, авторская манера Б.С. Угарова основана на такой беспощадной колористической точности, которая не вызывает сомнений в соответствии объективно-видимой природе, а лучшие, наиболее колористически точные работы ленинградских довоенных художников только приближаются к колористической точности работ Б.С. Угарова.

По-видимому существует и другая причина заставляющая сомневаться в возможности считать Б.С. Угарова несомненным продолжателем живописных традиций ленинградской пейзажной школы. Дело в том, что характер живописного почерка многих художников ленинградской пейзажной школы характеризуется вторжением графического начала в колористическую концепцию, неким рационализмом в построении цветовой композиции, некой «выразительной экономности художественного языка», столь свойственной графике [61, с. 285]. О влиянии графики на творчество ленинградских живописцев 1930-х – 1940-х годов писал М.Ю. Герман: «... многие ленинградские художники, занимавшиеся живописью много, а то и более всего, работали в графике и культура ее, связанная еще с «Миром искусства», оставалась очень ощутимой» [42, с. 109]. А.И. Струкова в своем монографическом исследовании выделила самостоятельную линию развития ленинградской пейзажной школы 1930-х – 1940-х, это «линия, порожденная обширной практикой работы в графических техниках, что приводило к разного рода ограничениям при создании пейзажей – набора цветов, числа планов, жесткой последовательности в работе. Ее представители – Н.Ф. Лапшин и тот же А.С. Ведерников» [244, с. 232]. Вторжение графического начала

приводит к повышенной выразительности города, изображаемого представителями ленинградской пейзажной школы 1930-х - 1940-х годов, и все это, в отличие от пейзажей Б.С. Угарова, написанных на основе натурного видения и обладающих значительно более высокой живописностью.

Проанализировав стилистические различия между пейзажами Б.С. Угарова и художниками ленинградской пейзажной школы 1930-х – 1940-х годов, необходимо обратить внимание на имеющуюся художественную общность. Эта близость Б.С. Угарова и ленинградских художников идентична художественной близости сплотившей ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов в единую пейзажную школу и которая проявлялась, по мнению М.Ю. Германа, «в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры» и, в частности, в продолжении мирискуснической традиции [42, с. 105].

Именно высокая культура живописи, проявившаяся в специфическом художественном акценте, в благородстве и рафинированности используемой скупой цветовой гаммы, в способности художника немногословно, но выразительно подчеркнуть красоту отдельной линии, отдельного цветового пятна, так свойственная художникам художественного объединения «Мир искусства», и является основой художественной близости Б.С. Угарова с художниками ленинградской пейзажной школы 1930-х – 1940-х годов. И действительно пейзажное творчество Б.С. Угарова с творчеством этих художников роднит общая атмосфера петербургской художественной культуры, тот витающий в Петербурге дух «Мира искусства», заставляющий художников стремиться эстетизировать свои творческие поиски. Именно эстетизм пейзажей А.С. Ведерникова и Б.С. Угарова позволяет безошибочно увидеть генетическое родство этих художников с мирискусниками. Именно эстетизм, высокая культура живописи отличает петербургскую школу живописи от московской. В.С. Манин пишет следующее: «Среди столичных и

периферийных российских художников ленинградские пейзажисты выделяются не пластическими принципами (в этом смысле они следуют в общем потоке), сколько, может быть, особой культурной тональностью и сохранением оригинального живописного акцента» [135, с. 543]. Именно о изысканности живописи Б.С. Угарова писал В.А. Леняшин и видел в этом продолжение эстетической линии довоенной ленинградской пейзажной живописи [121, с. 15].

Таким образом, можно утверждать, что живопись Б.С. Угарова органически связана с живописью ленинградских пейзажистов 1930-х – 1940-х годов. К сказанному можно добавить, что в 1950-х – 1980-х годах в Ленинграде работали художники, которых можно назвать прямыми продолжателями ленинградской пейзажной школы. Одним из таких художников является И.В. Суворов. Такие работы, как «На Невке» (1964, рис. 318), «Гавань» (1979, рис. 319), «С. Петербург. На Невке» (2000, рис. 320) с одной стороны однозначно свидетельствуют о преемственности творчества И.В. Суворова по отношению к ленинградской пейзажной школе 1930-х – 1940-х годов, а с другой стороны, еще раз подчеркивают стилистическую разнородность с городскими пейзажами Б.С. Угарова.

Перед началом исследования пейзажного наследия Б.С. Угарова в контексте ленинградской живописи 1950 – 1980-х годов желательно четко сформулировать направления проведения сравнительного анализа для того, чтобы не потеряться в столь обширном художественном материале. Прежде всего необходимо обратить внимание на то, что в течение обозначенного временного периода многие ленинградские художники следовали традициям русского реалистического пейзажа, основанного на объемно-пространственной изобразительной системе. В данном исследовании приведены работы таких ленинградских художников, как Л.И. Вайшля «Март» (рис. 366), Н.Н. Галахов «Северная весна» (рис. 367), В.Ф. Загонек «Апрель на реке Мсте» (рис. 368), В.П. Кранц «Март, к вечеру» (рис. 369), М.Г. Козелл «К концу зимы» (рис. 370), М.А.

Козловская «Старая Ладога» (рис. 371), А.П. Коровяков «Стадион Ленина» (рис. 372) и «Ленинград. На островах» (рис. 373), Б.М. Лавренко «Биби Хатым» (рис. 374), Д.И. Маевский «Погожий денек» (рис. 375), Н.М. Позднеев «Весенний день» (рис. 376), А.Н. Семенов «Малая Садовая» (рис. 377), В.В. Соколов «Осень в Царском селе» (рис. 378), М.Е. Ткачев «Солнечный день» (рис. 379). Все эти художники действительно успешно продолжали традиции отечественного реалистического пейзажа – стремились создать иллюзорное трехмерное пространство на картинной плоскости, наполняли развернутое условное пространство воздухом. Как было установлено в первом разделе третьей главе данного исследования Б.С. Угаров, так же как и другие ленинградские художники, успешно работал в этом же направлении и так же продолжал традиции русского реалистического пейзажа основанного на объемно-пространственной изобразительной системе. Доказательством высокого уровня реалистической живописи художника является включение в собрание Русского музея картины «Зимка» (рис. 85) и включение в собрание Третьяковской галереи картины «Рыжая лошадь» (рис. 56) Однако для истории отечественной живописи важным является не только сохранение традиций, но прежде всего поиски Б.С. Угарова по совершенствованию пластики реалистического пейзажа, а как было показано в первом разделе третьей главе данного исследования, именно такие поиски, для которых Б.С. Угаров использовал элементы стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», и интересовали художника. В связи с этим целесообразно сравнить результаты декоративной переработки реалистического пейзажа в творчестве Б.С. Угарова с результатами, достигнутыми ленинградскими художниками, которые свою главную задачу также видели в увеличении декоративного звучания пейзажа. Провести сравнительный анализ достижений ленинградских художников в 1950 – 1980 годах, понять, какими путями шли художники в этом основном направлении развития реалистического пейзажи и уточнить

место Б.С. Угарова в поисках по декоративной переработке реалистического пейзажа – вот, что является задачей данного раздела третьей главы.

В начале исследования необходимо обратить внимание на то, что при сравнении пейзажного творчества ленинградских художников1950 – 1980-х годов не ставилась задача выяснить, кто из художников в большей степени вошел в историю отечественной живописи, а кто в меньшей – сравнение ленинградских художников было проведено в соответствии с моделью стилистической эволюции живописи, представленной А.А. Федоровым-Давыдовым в защищенной им в 1928 году кандидатской диссертации, опубликованной в книге «Русское искусство промышленного капитализма» в разделе «Природа стиля. Живопись» в 1929 году [260]. Опираясь на концептуальные положения, разработанные Г. Вельфлином в труде «Основные понятия истории искусств» [30], А.А. Федоров-Давыдов рассматривал природу стиля в первую очередь как формальную категорию, с целью «обнажить законы и закономерности стилистической эволюции живописи» [239, с. 696]. Автор, на обширном художественном материале, представил эволюцию русской живописи, как последовательное обретение эстетической самостоятельности технических средств живописи и усиление плоскостно-линейного начала.

Г.Ю. Стернин высоко оценил значение работы А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма», о которой он в 1975 году написал следующее: «Работа эта, долгие годы редко вспоминавшаяся в нашей историкографии, в последнее время вновь стала вызывать большой интерес у специалистов, особенно у молодежи. Оказалось, что многие ее страницы и по сей день могут служить образцом стилистического анализа произведений изобразительного искуства, что намеченная автором в пределах изучаемой им эпохи линия эволюции пластического языка позже ни разу не формулировалась с такой остротой и определенностью» [239, с. 689 – 690].

Д.В. Сарабьянов в 1989 году писал следующее: «В свое время А.А. Федоров-Давыдов проследил в русской живописи рубежа столетий последовательную эволюцию от моделирующего объема ко все более структурно построенному пятну» [231, с. 247]. Использование Д.В. Сарабьяновым модели стилистической эволюции живописи в качестве методологической основы при рассмотрении обширного художественного материала подчеркивает значимость научных достижений А.А. Федорова-Давыдова. И в современное время, в начале XXI века, в очень многих кандидатских и докторских диссертациях по специальностям 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» и 17.00.09 «Теория и история искусства» используются результаты кандидатской диссертации А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма», что подтверждает её актуальность до сегодняшнего времени [26, 59, 76, 77, 264].

Продолжая исследование необходимо обратить внимание на то, что достаточно много ленинградских художников 1950 – 1980-х годов, а не только Б.С. Угаров, видели свою основную задачу в усилении декоративности традиционного реалистического пейзажа. И в этом нет ничего странного – А.М. Эфрос описал «всяческие варианты декоративизма» еще у дореволюционных художников – у В.И. Сурикова, И.Е. Репина, Ф.А. Малявина, А.Е. Архипова, А.А. Рылова, И.Э. Грабаря, Н.А. Тархова, К.Ф. Юона, К.А. Коровина [272, с. 264, 265]. Часто в живописной практике декоративность, как средство активизации художественного образа, реализовывалась путем использования художниками элементов стилистики модерна, характерного для мастеров художественного объединения «Мир искусства», что проявлялось в придании самостоятельной эстетической ценности мазку, цветовому пятну, линии, в утверждении плоской изобразительной поверхности, в красивом, гармоничном распределении цветовых пятен на плоскости холста [260, с. 182], [230, с. 220]. Проведенный анализ живописного пейзажного наследия

1950 – 1980-х годов, показал, что такие известные и разные по манере живописи ленинградские художники, как Е.Е. Моисеенко [16, 43, 44, 66, 66, 98-101, 115, 126-128, 147-154, 162, 180], А.А. Мыльников [10, 55-57, 83, 166, 167, 227], В.И. Рейхет [45, 189, 191, 217, 301], Н.Е. Тимков [78, 145, 269], П.Т. Фомин [191, 226, 265, 266], регулярно использовали в своем творчестве элементы стилистики мирискусников, впрочем как и многие другие ленинградские художники. Выбор пофамильно перечисленных выше художников для проведения сравнительного анализа с творчеством Б.С. Угарова объясняется тем, что стилистические поиски 1950 –1980-х годов наиболее типично проявились в пейзажной живописи именно этих художников. Таким образом выявить особенности индивидуальной декоративной переработки реалистического пейзажа в творчестве Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова, Н. Е. Тимкова, П. Т. Фомина, произвести сравнительный анализ с особенностями использования элементов стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» Б. С. Угаровым предстоит в данном разделе.

Начиная обсуждать пейзажное наследие ленинградского пейзажиста П.Т. Фомина (рис. 380 - 395), необходимо обратить внимание на то, все многообразие композиций, нашедшее свое отражение в творчестве этого художника, можно привести к двум наиболее часто используемым композиционным схемам. Художник, как правило, писал панорамные пейзажи с иллюзионистическим пространством, далеко развернутым в глубину картины в соответствии с объемно-пространственной изобразительной тенденцией живописи (рис. 380, 385, 386, 389, 391,), либо уплощенные пейзажи в соответствии с плоскостной тенденцией живописи (рис. 383, 384, 387, 390, 392 - 395). Уплощения картинного пространства П.Т. Фомин добивался за счет использования так называемой «сквозной формы», в использовании которой А.А. Федоров-Давыдов действительно видел способ уплощения пространства и усиления выразительности плоскости холста: «... уже “сквозная форма” в известных своих сюжетных

мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят “оград узор чугунный”. Орнаментно трактованные “сквозные формы” (например, А.П. Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902) и образуют ту плоскость переднего плана, о которой я уже упоминал выше» [260, с. 181] (рис. 237). Для иллюстрации способа изображения обнаженных деревьев А.А. Федоров-Давыдов ссылался на следующие картины [260, с. 143] : «И.Э. Грабарь «Февральская лазурь» (1904, рис. 241), К.Ф. Юон, «Мартовское солнце» (1915, рис. 243), С.Ю. Жуковский «Осенний вечер» (1905, рис. 242). К перечисленным работам можно добавить и другие работы, например, полотна художников – представителей московской школы живописи, входивших в творческое объединение «Союз русских художников»: П.И. Петровичева «Березы» (1907, рис. 244), С.А. Виноградова «Весна» (1911, рис. 245).

Действительно П.Т. Фомин многократно изображал на своих картинах деревья, часто без листвы, которые как бы ложились на плоскость картины и при этом совпадали, отождествлялись с самой картинной плоскостью. Такое явление можно видеть на следующих картинах художника: «Ольшаник» (1976, рис. 383), «Сквер на площади Искусств» (1978, рис. 384), «Аллея» (1982, рис. 387), «Перелески» (1982, рис. 388), «Весенний пейзаж» (1987, рис. 390), «Зеленая весна» (1991, рис. 392), «В осеннем лесу» (1991, рис. 393), «Апрельская дымка» (1992, рис. 394), «Снегири (Стынет)» (рис. 395). Стволы и ветви деревьев на перечисленных картинах не только уплощают пространство, но дополнительно создают на плоскости холста некий орнамент, наличие которого в истории живописи рассматривается как элемент стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» [230, с. 219, 220].

Необходимо обратить внимание на использование П.Т. Фоминым так называемого «линейного» стиля в живописи, при котором границы

предметов и, в частности, стволы и ветки деревьев не разделены мягкими тональными переходами характерными для валерной живописи, а имеют явно видимые, достаточно жесткие границы, вследствие чего взгляд зрителя следует вдоль именно этих линий, и если и растекается по всей картинной плоскости, то только благодаря общему переплетению линий, расположенных на ближнем плане, которые и образуют плоскость, совпадающую с плоскостью холста. Иными словами, выразительность картинной плоскости в данном случае достигается не «живописностью» самой живописи, как свойственно, например, позднему импрессионизму, а дроблением художественной формы.

Следующим исключительно важным элементом авторского стиля П.Т. Фомина, на который необходимо обратить внимание, является отношение к цвету. Уже в ранних, однозначно реалистических работах, художник видел цветовую завязку картины в декоративном звучании цвета. Однако в ранних работах П.Т. Фомин находил это декоративное звучание в самой натуре – несколько необычный, непривычный цвет, используемый художником, на самом деле, пусть и редко, но встречался в действительности. Так в картине «Северная деревня» (1960, рис. 380) пульсом картины, тем живописным нервом, чье присутствие обязательно в работах высокого уровня, является декоративное звучание молодой зеленой травы, пятна которой разбросаны по всей поверхности холста и которые, создавая некий цветовой орнамент на картинной плоскости, не проваливаются в глубину картины и не выступают вперед, а отождествляются с плоскостью холста и тем самым способствуют усилению плоской изобразительной поверхности. Именно эта необычная по цвету первая зелень вносит элемент декоративизма в работу и оживляет восприятие малоцветного, серого русского пейзажа, ликвидирует обыденность и банальность в целом неприглядной и серой северной деревни. Необычный оттенок ранней зелени действительно выглядит на

первый взгляд не соответствующим реальности, но только на первый взгляд. Каким-то способом художник убеждает зрителя в том, что именно такой по цвету и является молодая зелень на русском Севере, и отступления от действительности не произошло.

В своем дальнейшем творчестве П.Т. Фомин продолжает искать в природе необычные, нетипичные цветовые сочетания для того, чтобы именно этой необычностью оживить традиционный русский пейзаж. Возможно, именно для этого художник постоянно работает на русском Севере, природа которого отличается от природы средней полосы России необычными, порой кажущимися неестественными цветовыми сочетаниями, необычным цветовым звучанием. Так, например, на Севере водная поверхность имеет какое-то особое цветовое звучание, вышеупомянутая зелень также имеет свои необычные цветовые оттенки. Особенно необычное цветовое звучание проявляется в переходные времена года, так любимые художником, – например, ранней весной. В подобных творческих поисках П.Т. Фомин близок поискам А.И. Куинджи, романтические образы которого основывались на исключительно редких, почти неземных случаях освещения, но тем не менее эти образы произрастали именно из натурных наблюдений [134, с. 24]

Таким образом, особенность творчества П.Т. Фомина, заключается в том, что художник использует реалистический, объективный метод отображения действительности, и многие его работы с необычной трактовкой цвета на самом деле основываются на правде натурного видения. Однако в некоторых работах художник шел дальше в направлении, противоположном правдивому отображению видимой природы, и в этом случае, как описывал Д.В. Сарабьянов, «цвет вырывается из плена пленэризма» [230, с. 193]. П.Т. Фомин декоративно перерабатывает пейзаж, имеющий место в действительности, и уже не использует редкий, но встречающийся в действительности цвет, а

использует цвет, однозначно не соответствующий натурному видению, так называемый «эмоциональный» цвет, цвет условный, который своей декоративностью оживляет традиционный реалистический пейзаж. Так в работе «Ольшаник» (рис. 383) художник искусственно, не в соответствии с объективной действительностью вводит светлые охристые цветовые пятна по всей плоскости картины, которые активно участвуют в формировании колорита и усиливают эмоциональное воздействие на зрителя. В работе «Аллея» (рис. 387) пятна белого цвета, изображающие и снег, и кору березы, активно участвуют в формировании колорита, так же как и сине-фиолетовое марево окутывающее березки. Очевидно, что такой белый цвет – единый и для снега и для деревьев – отсутствует в действительности, такой цвет является условным и используется художником для усиления цельности отображаемого, для усиления плоской изобразительной поверхности холста. Сине-фиолетовый цвет возможно и возникает исходя из натурного видения – такое цветовое звучание встречается в природе, но, вероятно, не в такой степени, как отобразил художник. Наиболее условен цвет в картине П.Т. Фомина «Озеро очистилось» (рис. 391) – синева, разлившаяся по всей картинной плоскости, увеличивает лирический настрой зрителя, но при всей эмоциональной выразительности, при поэтике, явно выраженной в таких работах, не чувствуется радость прямого узнавания русской природы, а проявляется декоративная основа цветового построения пейзажей. Автор действительно очень поэтично, эмоционально передал свои понимание природы, но сделал это не в рамках системы европейского реалистического колоризма. В связи с этим целесообразно сослаться на мнение Е.А. Маймина: «Живопись дает нам не только радость открытия, познания, но и радость прямого узнавания. На этой особенности живописи и живописного образа основано специфическое удовольствие, которое мы получаем от произведений» [130, с. 79]. Проецируя данную мысль Е.А. Маймина на творчество П.Т. Фомина, можно предположить, что художник не ставил перед собой задачу

«прямого узнавания» окружающей нас природы, а планировал порадовать зрителя своим собственным представлением о красоте путем использования мощного эмоционального воздействия цвета, который играет огромную позитивную роль в его пейзажном творчестве. Из-за этого объективная передача видимой природы в пейзажах П.Т. Фомина часто нарушается. Творческий метод художника основывается на том, что он пишет свои картины по натурным этюдам, в которых цвет, найденный в природе, изначально имеет декоративное звучание или самостоятельно, искусственно усиливает эмоциональное звучание цвета. Для подтверждения стилистической близости обсуждаемых работ П.Т. Фомина произведениям мастеров художественного объединения «Мир искусства» целесообразно процитировать мнение Г.Ю. Стернина: «…поиски компромисса, но уже в сфере пластического языка, характеризовали и стилистику модерна, все время пытавшегося сочетать такие полюсы изобразительной системы, как декоративизм и натуралистический иллюзионизм» [238, с. 9]. Именно сочетание условного и натурного начал характерно для пейзажного творчества П.Т. Фомина.

В связи с вышеизложенным многие пейзажи П.Т. Фомина своей искусственно повышенной цветностью не способствуют возникновению воспоминаний от увиденного ранее, подсмотренного у реальной природы, а воспринимаются чисто декоративно, как некие цветные пятна, расположенные на плоскости холста. Например, картина «Осень в Малах» (рис. 381) прежде всего создает светлое легкое настроение наступающей ранней осени, а не ощущение реальной действительности. Взгляд зрителя прежде всего концентрируется на сравнении трех больших цветных пятен – слегка охристого, почти белого пятна справа внизу, серого заднего плана деревьев слева и зеленого пятна посередине. Уже после этого взгляд различает светлую полоску неба в верхней части картины. Линейная перспектива, четко обозначенная уходящим в глубь плетнем и явно сужающимся полем на заднем плане, в целом не препятствует

уплощенному восприятию изображенного. И действительно пейзаж подвержен декоративной переработке художником так, что, при формальном наличии линейной перспективы изображенное стало плоскостным по своей живописной трактовке и декоративно по восприятию, видимая природа в данном случае является только поводом разместить на плоскости картины пятна, не соответствующие натурному видению, но гармонично сочетающиеся по цвету и приятные для восприятия. Можно с уверенностью утверждать, что в данном случае художник пытался совместить «декоративизм и натуралистический иллюзионизм», свойственные стилистике мирискусснков [238, с. 9]. Все сказанное можно отнести к таким пейзажам П.Т. Фомина, как «Осень на Псковщине» (рис. 382) и «Луга» (рис. 385), обладающим повышенной цветностью. Не отражение объективно видимого с наибольшей точностью является главной задачей художника, но создание определенного лирического настроения от приятного взгляду зрителя распределения цветных пятен гармонично сочетающихся между собой. Можно утверждать, что при написании подобных пейзажей, и в особенности такого, как «Осень на Псковщине», автор во многом использует собственное воображение, позволяющее резко усилить декоративность изображенного.

Обращает на себя внимание внешняя декоративность, привнесенная художником в работу «Снегири (Стынет)» (рис. 395) в виде красных и желтых пятен, изображающих трех снегирей и трех синиц. Эти цветные пятна не только способствуют усилению картинной плоскости, как по горизонтали, так и по вертикали, но и создают дополнительный орнамент на плоскости, дополняющий орнамент из переплетающихся стволов и веток деревьев, изображенных на картине.

Необходимо отметить, что в использовании П.Т. Фоминым условного цвета нет ничего негативного, это не является недостаком пейзажного

творчества художника, это естественное развитие живописи в соответствии с моделью стилистической эволюции отечественной живописи А.А. Федорова-Давыдова. Для подтверждения высказанного уместно процитировать мнение А.М. Эфроса, изложенное еще в 1930 году: «Натурализм течение отжившее, и вместе с ним ушло в историю и требование старой эстетики, чтобы изображение было копией изображаемого» [272, с. 6].

Заканчивая обсуждение использования П.Т. Фоминым элементов стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», хочется вспомнить слова Д.В. Сарабьянова о работах В.А. Серова: «В них есть стильность мирискуснического модерна; в них действует принцип цветового пятна, плоскости, чувствуется орнаментности, цвет вырывается из плена пленэризма...» [230, с. 193] Удивительно, но все перечисленные Д.В. Сарабьяновым элементы стилистики мирискусников можно отнести и к обсуждаемым пейзажам П.Т. Фомина. В упомянутых работах изображаемые предметы, преимущественно деревья, даны плоским цветным пятном, увеличено самостоятельное декоративное звучание картинной плоскости, присутствует орнаментность вносящая отдельную ноту в общую декоративность, эмоциональный цвет имеет эстетически самостоятельное звучание и часто является условным.

Исследовав художественно-стилистические особенности пейзажного творчества П.Т. Фомина желательно провести сравнительный анализ с особенностями пейзажного наследия Б.С. Угарова, установленными в первой главе данного исследования. Можно констатировать, что оба художника использовали элементы стилистики мирискусников для декоративной переработки реалистического пейзажа, однако П.Т. Фомин пошел дальше в направлении, противоположном объективному отображению видимой природы и начал, в отличие от Б.С. Угарова, использовать условный, эмоциональный цвет для усиления

эмоционального воздействия на зрителя, цвет, который перестал соответствовать объективно-видимой природе. Б.С. Угаров в отличие от П.Т. Фомина, не пошел по пути искусственного, субъективного увеличения цветности, а сохранил традиции европейского реалистического колоризма, заложенные венецианской живописной школой, которые проявляются в использовании колористической системы, основанной на стремлении художника правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании натурного видения [7, 21, 22, 33, 35, 74, 268]. В отношении к цвету и заключается главное, коренное отличие живописи этих двух замечательных ленинградских художников. Однако существуют и другие отличия в пейзажном творчестве двух обсуждаемых ленинградских художников, из которых прежде всего следует подчеркнуть тяготение П.Т. Фомина к линейному стилю в живописи, а Б.С. Угарова к «живописному» стилю в живописи.

Продолжая исследовать пейзажное наследие ленинградских художников 1950 – 1980-х годов, целесообразно коснуться творчества известного ленинградского художника Е.Е. Моисеенко (рис. 345 – 353, 396 - 408). Первое, на что обращается зрительское внимание при рассмотрении пейзажей Е.Е. Моисеенко, так это на графичность живописи. В таких произведениях, как «Зима» (рис. 398), «Ивы» (рис. 346), «Ивы в дождь» (рис. 399), «Яблоньки зимой» (рис. 400), «Над Волховым» (рис. 402), «Февраль (Ольшанник)» (рис. 403), «В саду» (рис. 353), «Старая Ладога. Купола» (рис. 350), «У Волхова. Зима. Старая Ладога» (рис. 406), «К весне» (рис. 407), «Старая Ладога» (рис. 408), рисунок является основой, жестко скрепляющей все изображенное на холсте. Например, рассматривая картину «Тульский переулок» (рис. 397), можно физически ощутить расположенную в центре картины маленькую площадь, тесно окруженную высокими, закрывающими горизонт домами. Прямые линии, ограничивающие объемы изображенных зданий, резко очерченные углы

падающих теней, плоскости стен, асфальта, резкие светотеневые контрасты свидетельствуют о графической основе живописи Е.Е. Моисеенко, о рисунке, как самодовлеющей основе творчества автора.

Так же графичен один из лучших пейзажей Е.Е. Моисееко «Яблоньки зимой» (рис. 400). И действительно, эту работу можно при желании обозначить как раскрашенную графику – ее определяет линейный стиль живописи. Автор наносит цвет в жестко обозначенных линейных границах, заданных рисунком. Взгляд зрителя не растекается по плоскости холста, а планомерно переходит от одного плана к другому, причем в рамках каждого плана глаз следует по четко оконтуренным границам предметов.

Таким образом, анализ пейзажного творчества Е.Е. Моисеенко свидетельствует о линейной основе его живописи, о графическом мышлении художника. Как тут не вспомнить слова Д.В. Сарабьянова о том, что модерн – это «стиль, знаменующий полное торжество графизма» [230, с. 220]. Усиление графичности автоматически привело к резкому повышению условности при отражении объективно видимой природы. Причем художник усилил графичность до такой степени, что достиг границы, разделяющий живопись от графики. В этом отношении живопись художника в некоторой степени похожа на живопись П.Т. Фомина, но графическая выразительность пейзажей Е.Е. Моисеенко на порядок сильнее, чем пейзажей П.Т. Фомина. К тому же последний более активно использовал цвет имеющий мощную эмоциональную нагрузку, а рассматривая пейзажи Е.Е. Моисеенко, создается впечатление, что художник специально использовал цвет для отдаления изображенного на картине от реально существующей и объективно-видимой природы, для подчеркивания отличия между реальностью и изображенной на холсте условностью. Цвет как бы не имеет самостоятельного звучания, а подчинен доминирующей графической основе живописи. Понимание

вторичности цвета по отношению к рисунку возникает от ощущения несоответствия цветового решения картин реальности .

И действительно, в отдельных работах Е.Е. Моисеенко цвет стал не просто более условным – значение цвета существенно снижено, цвет просто подчеркивает выразительность и условность графической живописи ленинградского художника – например в таких работах как «Зима» (рис. 398), «Ивы в дождь» (рис. 399), «Над Волховым» (рис. 402), «В саду» (рис. 353), «У Волхова. Зима. Старая Ладога» (рис. 406) цвет явно вторичен по отношению к доминирующей графике. А в пейзажах «К весне» (рис. 407), «Старая Ладога» (1981, рис. 408) цвет практически отсутствует, его значение сведено к минимуму – ничто не мешает графической живописи демонстрировать свою заостренную выразительность и условность.

Тем не менее, некоторые картины Е.Е. Моисеенко, пусть и не отличаются явно выраженными цветовым контрастами, но привлекают к себе зрительское внимание не звонкой, приглушенной цветовой гаммой. Примером такой условной малонасыщенной, но, тем не менее, одновременно и декоративной живописи может послужить картина «Старая Ладога» (1977, рис. 404). Розовое здание на фоне белого снега и темных деревьев видится цветовым пятном, имеющим явно выраженное декоративное звучание. Именно в такой цветовой организации холста повышающей декоративность пейзажа и заключается живописная завязка всего произведения.

Таким образом, Е.Е. Моисеенко пошел еще дальше в направлении, противоположном объективному отображению видимой природы, и в соответствии с логикой эволюции стиля А.А. Федорова-Давыдова усилил графичность своей живописи по сравнению с П.Т. Фоминым до такой степени, что достиг границы, разделяющей живопись и графику. При этом Е.Е. Моисеенко еще в большей степени по сравнению с П.Т. Фоминым

упростил отношение к цвету, сделав его полностью условным. Цвет в работах Е.Е. Моисеенко разорвал свою связь с натурным видением и приобрел практически только лишь одно декоративное звучание. Своей графичностью и отношением к цвету пейзажная живопись Е.Е. Моисеенко кардинально отличается от живописи Б.С. Угарова, как правило, основанной на тончайшей нюансировке тонов в пределах сближенной цветовой гаммы.

Завершая обсуждение пейзажного наследия Е.Е. Моисеенко, необходимо обратить внимание на некоторую разницу природы эстетического воздействия элементов графики, используемых мирискусниками, и графичной живописи Е.Е. Моисеенко. В живописи художников «Мира искусства» акцентировано внимание на художественности единичной линии, на художественности отдельного цветового пятна, отдельного силуэта. И не просто акцентировано, а архиакцентировано – художественность линии, пятна, силуэта на картинах мирискусников вопиюще выразительны. В несколько меньшей степени, но выдерживает сравнение художественность обсуждаемых элементов живописи в живописи мирискусников и живописи Б.С. Угарова. А вот на пейзажах Е.Е. Моисеенко выразительность отдельной линии, отдельного цветового пятна или силуэта в явно выраженном виде отсутствует – целое поглощает частное. В связи с высказанным пейзажное творчество Б.С. Угарова по-видимому эстетически существенно ближе к наследию мирискусников, чем творчество Е.Е. Моисеенко.

Перейдя к анализу пейзажного творчества А.А. Мыльникова (рис. 409 - 421), как к следующему представителю ленинградской живописи 1950 – 1980-х годов, необходимо обратить внимание на то, как часто в пейзажах этот известный художник использовал «сквозную форму», изображая вертикальные деревья, отождествляющиеся с картинной плоскостью. Такие работы, как «Встреча в Петровском» (1970, рис. 409),

«Весна» (1972, рис. 410), «В Отрадном» (1973, рис. 411), «У озера» (1974, рис. 412), «Февраль» (1978, рис. 413), «Теплый вечер» (1980, рис. 406) «Тонкие стволы» (1982, рис. 417), «Березы в Краснополье» (1986, рис. 419), подтверждают сказанное. Декоративно-плоскостное решение ближнего плана в пейзажах А.А. Мыльникова аналогично решению ближнего плана в обсужденных выше пейзажах П.Т. Фомина (рис. 383, 384, 387, 390, 392 - 395). Для обоих художников, так же как и для Е.Е. Моисеенко, характерно использование так называемого «линейного» стиля в живописи. В соответствии с теорией Г. Вельфлина такой стиль, при котором изображенные предметы имеют четко видимые границы, является линейным стилем в живописи, а не живописным стилем [30, с. 38].

Продолжая обсуждать пейзажное наследие А.А. Мыльникова, целесообразно процитировать мнение В.С. Манина о непосредственной связи творчества ленинградского художника с художниками творческого объединения «"Мир искусства": «В парке» (1971) – парафраз «Мира искусства», особенно Версалей Александра Бенуа. К началу 1970-х годов Мыльников в своих сюжетных произведениях увлекся «Миром искусства» Пейзаж – отголосок этих пристрастий – надолго укрепился в его творчестве» [135, с. 610], «После серии стилистически и образно однотипных пейзажей «У озера» (1974), «Пашня» (1974), «Пейзаж» (1970) и других А.А. Мыльников прекращает свое откровенное обращение к «Миру искусства» [135, с. 611].

И действительно, А.А. Мыльников не ставил перед собой задачу прежде всего объективно верно, с иллюзионистической точностью передать видимую природу, столь свойственную передвижническому пейзажу и пейзажу «союзников», а прежде всего старался выявить поэтичность, заложенную в видах природы, ставил задачу выявления настроения выше задачи объективно верной передачи реальной природы. Именно поэтому А.А. Мыльников создавал свои картины не на пленэре и

даже не по этюдам, а, используя накопленный опыт, сочинял картины по памяти, по воображению, писал как бы «от себя». Подобный творческий метод написания картин был свойственен как А.И. Куинджи, так и многим ученикам его школы. Например, В.С. Манин описывал метод работы А.А. Рылова следующим образом: «Художник принял куинджиевский способ работы с натуры. Смысл его сводился к тому, чтобы, освоив в этюдах реальность, затем “забыть” ее и написать картину по воображению, по воспоминаниям» [134, с. 83]. Написание А.А. Мыльниковым пейзажей не на основе натурного видения является важной отличительной особенностью пейзажного творчества художника – отличительной, но не так принципиальной с точки зрения реалистичности изображаемого. Как признавал А.А. Федоров-Давыдов, мирискусники, несмотря на критику передвижников, сами оставались натуралистами [260, с. 159]. При написании пейзажей мирискусники во многом не отходили от натурного видения, как, например А.Н. Бенуа в цикле картин, посвященных Версалю. Вот и А.А. Мыльников выступает как натуралист, пытаясь по памяти максимально точно передать ранее виденное в действительности. Ленинградский художник так же, как и А.Н. Бенуа, пытается создать в своих работах атмосферу легкой грусти, таинственности, ностальгии по давно прошедшим временам, о которых в памяти сохранились приятные воспоминания. Совершенно верно Н.С. Кутейникова отождествляла обозначенную атмосферу пейзажей А.А. Мыльникова и его учеников с романтизмом: «Та доля эстетизации, которая ощутима практически в работах всех выпускников мастерской А. Мыльникова, реализовывается в романтических настроениях их пейзажей» [114, с. 138]. Необходимо напомнить, что именно романтизм является реминисценцией творческого наследия мирискусников.

С точки зрения формальных стилистических признаков обращает на себя внимание плоскостность многих пейзажей А.А. Мыльникова, причем

не только пейзажей с использованием «сквозной формы». Так, например, в картине «Голубой день» (рис. 414) уплощенность пространства достигается за счет отсутствия явно выраженной линейной и пространственной перспектив, а также за счет выдвижения вперед на ближний план светлого участка неба, расположенного на дальнем плане и «выходящего» вперед из-за пространственных свойств цвета.

Аналогичная причина плоскостности в серии картин, объединенных единым мотивом отражения деревьев в воде и с одинаковой композицией, основанной на чередовании горизонтальных участков берега реки на ближнем плане, водной глади с отражением неба, противоположного берега с растущими деревьями и светлой полоски неба на дальнем плане. Расположенные на заднем плане светлые участки неба так же выдвигаются вперед и уплощают картины. Такая композиция с обязательно присутствующей фигуркой человека на берегу встречается у А.А. Мыльникова очень часто: «Поздний вечер» (1980, рис. 415), «Теплый вечер» (1980, рис. 416), «Тихая осень» (1982, рис. 418), «Тишина» (1989, рис. 421). Необходимо обратить внимание на то, что используемый в данной серии картин мотив, связанный с отражением в воде, типичен для мирискусников. Для подтверждения этого уместно процитировать мнение Д.В. Сарабьянова: «Не случайно художники модерна прибегают к мотиву зеркала или поверхности воды, отражающей небо (Серов, Сомов, Борисов-Мусатов, Бенуа и многие другие), отказываясь от пространства реального и заменяя его как бы пространством иносказательным» [230, с. 220].

Написанные по воображению, сочиненные картины А.А. Мыльникова «Голубой день» (рис. 414), «Поздний вечер» (рис. 415), «Теплый вечер» (рис. 416), «Тихая осень» (рис. 418), «На озере» (рис. 420), «Тишина» (рис. 421) не обладают беспощадной верностью цветовых и тоновых отношений, свойственной пленэрной живописи, полная иллюзорность отсутствует, достаточно легко представить такие картины в

виде плоскости холста с благородно сочетающимися широкими одноцветными горизонтальными полосами – темной, светлой, темной и опять светлой. Темные полосы берегов поддерживают друг друга, как и попадающие в цвет и тон полосы воды и неба, что и способствует увеличению плоскостность картины. Полоска неба на дальнем плане в силу пространственных особенностей такого цветового тона стремится решительно выдвинуться вперед – и это способствует увеличению выразительности картинной плоскости. О полном отсутствии пространства развернутого в глубину картины применительно к данным картинам говорить не приходится, но отсутствие убедительности уходящего вдаль пространства, отсутствие иллюзорного трехмерного пространства, которое так жаждали передвижники и собзники, очевидно.

Необходимо обратить внимание на возрастающее звучание линии и пятна в обсуждаемой единой для многих картин композиции. Так на картине «Тишина» (рис. 421) ближний и дальний берега водоема, водная поверхность выполнены автором большими вытянутыми по горизонтали пятнами не разработанными по цвету и тону. Отражение на водной глади дальнего берега совпадает по цветовому тону с самим берегом, что вызывает большие сомнения в соответствии реальности, но в данном случае способствует образованию единого цветного пятна из профиля берега и его отражения. И если на этой картине эти цветовые пятна не дотягивают до самостоятельного эстетического звучания, то в картине «Поздний вечер» (рис. 415) одноцветное светлое пятно водной поверхности уже имеет самостоятельное эстетическое звучание. Противоположная ситуация наблюдается по отношению к линии – на картине «Тишина» (рис. 421) линии, ограничивающие цветовые пятна, в целом имеют самостоятельное звучание, а на картине «Поздний вечер» (рис. 415) аналогичные линии менее выразительны. В целом можно утверждать, что явно выраженное самостоятельное звучание цветного

пятна и линии не типично для пейзажного творчества А.А. Мыльникова, имеющая место выразительность пятна и линии не дотягивается до самостоятельного эстетического звучания, и в этом наблюдается некоторое различие с творчеством художников, тяготеющих к «Миру искусства»

Картина «На озере» (рис. 420) имеет так же явно выраженную плоскостность, являющуюся элементом стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства». Природа плоскостности состоит в огромном светлом пятне, отождествляемом с плоскостью водной глади и тумана скрывающего противоположный берег. Отсутствие цветовых модуляций этого огромного светло-белого пятна способствует его отождествлению с плоскостью холста. Часть берега, лодка с рыбаком, несколько деревьев на переднем плане не нарушают эту плоскостность, а наоборот самим фактом сравнения объемно данных предметов с плоскостью, подчеркивают, дополнительно выявляют эту плоскостность. Сочетание в целом объективно изображенного небольшого участка берега на переднем плане с условностью высветленной поверхности значительно большей части холста и дает основание отнести это произведениям, в которых А.А. Мыльников использовал элементы стилистики мирискусников. Для подтверждения этого возможно процитировать Д.В. Сарабьянова: «Здесь мы подходим к самому существу метода модерна, который всегда ищет резких сочетаний натурного и условного» [230, с. 195].

Обобщая сказанное, можно утверждать, что несмотря на использование обоими ленинградскими художниками, и А.А. Мыльниковым и П.Т. Фоминым, линейного стиля в живописи, несмотря на использование одинаковых приемов уплощения пространства, в целом пейзажи А.А. Мыльникова менее декоративны, чем пейзажи П.Т. Фомина, и объясняется это тем, что А.А. Мыльников ближе к объективно-видимому отображению действительности. Такому утверждению не мешает метод

написания картин по воображению, который использовал А.А. Мыльников – воображение возбуждало в памяти художника реально видимые виды природы. А вот П.Т. Фомин, несмотря на то, что писал работы по этюдам, заменял объективно-видимый цвет на условный, существенно усиливал цветность и тем самым увеличивал внешнюю декоративность по сравнению с А.А. Мыльниковым.

Сравнивая стилистику пейзажей А.А. Мыльникова и Б.С. Угарова, можно констатировать, что оба художника использовали элементы мастеров художественного объединения «Мир искусства» для декоративной переработки реалистического пейзажа. А.А. Мыльников пошел дальше по этому пути и в, отличие от Б.С. Угарова, не ставил перед собой задачу с натуралистической точностью отобразить объективно видимое. Однако некое колористическое несоответствие не является недостатком работ А.А. Мыльникова – живописная система этого художника была направлена прежде всего на создание у зрителя явно выраженного поэтического чувства, и на пути решения этой главной задачи автор не только пренебрегал колористической точностью, а осознанно шел на использование условных цветовых сочетаний для усиления эмоционального воздействия на зрителя. Б.С. Угаров в отличие от А.А. Мыльникова всегда трепетно относился к задаче верного колористического отображения увиденного и использовал принципиально другой метод работы над создаваемыми произведениями. Результат таких различий проявился в доминировании живописного звучания работ Б.С. Угарова в ущерб поэтичности и в явно выраженном поэтическом звучании картин А.А. Мыльникова в ущерб живописной составляющей. В соответствии с проведенным сравнительным анализом можно предположить, что в соответствии с логикой эволюции стиля, сформулированной А.А. Федоровым-Давыдовым, пейзажи А.А. Мыльникова по своим

стилистическими признаками находится между работами Б.С. Угарова и П.Т. Фомина.

Продолжая анализировать пейзажное творчество Б.С. Угарова в контексте ленинградской живописи 1950 – 1980-х годов, имеет смысл обратиться к пейзажному наследию В.И. Рейхета (рис. 422 - 430), который несколько десятилетий работал в одной творческой мастерской с Б.С. Угаровым. Можно утверждать, что В.И. Рейхет, так же как и Б.С. Угаров, очень редко использовал «сквозную форму» в своих пейзажах. Не типичным для пейзажного творчества В.И. Рейхета является пейзаж «Березки» (рис. 422), а для творчества Б.С. Угарова не типичным является пейзаж «Весна в поселке Репино» (рис. 93). Как правило, природа возникновения плоскостности в пейзажах В.И. Рейхета, как элемента стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», имеет совершенно другую природу, чем в пейзажах Е.Е. Моисенко, А.А. Мыльникова и П.Т. Фомина. Живопись В.И. Рейхета, основанная на разработке тончайших оттенков цветовых тонов, позволяет говорить о ней, как о валерной живописи. Художник заменяет «скульптурный» объем видимых предметов на живописное цветовое пятно. Границы предметов на картинах художника не оконтурены линиями, четко разделяющими предметы, цветовые массы располагаются на холсте с неявно выраженными границами разделения, в классификации Г. Вельфлина такой стиль, при котором изображенные предметы не имеют четко видимых границ, является не линейным стилем в живописи, а живописным стилем [30, с. 35]. Целесообразно повторить, что по данной классификации живопись П.Т. Фомина, А.А. Мыльникова и Е.Е. Моисеенко относится к линейному стилю, то есть к стилю, свойственному живописцам, обладающим графическим мышлением в живописи.

Живописность работ В.И. Рейхета, основанная на замене «скульптурного» объема на плоское цветовое пятно, создает предпосылки

утверждения плоской изобразительной поверхности. Живопись этого ленинградского художника можно сравнить с поздним импрессионизмом, о котором писал В.А. Филиппов: «Когда в живописи поздних импрессионистов начинает побеждать расчет, …, когда на смену непосредственной передаче натуры приходит заранее задуманная цветовая гармония красочной поверхности…, тогда мы имеем пример выхода за рамки зрелого импрессионизма...» [263, с. 29]. Продолжая логику изложения, можно процитировать мнение Д.В. Сарабьянова относительно русского варианта модерна: «...соседство русского модерна с импрессионизмом и с реализмом определило особенности национального варианта стиля» [230, с. 195].

Анализируя такие пейзажи В.И. Рейхета, как «В Старой Ладоге» (1968, рис. 423), «Набережная Сены» (1977, рис. 424), «Вандрезан» (1977, рис. 425), «На Волхове» (1978, рис. 426), «В Старой Ладоге» (1978, рис. 427), «Окресности Дрездена» (1978, рис. 428), «Летний день» (1985, рис. 429), «Александро-Невская Лавра» (1996, рис. 430), можно утверждать, что образная концепция художника основывается на нахождении в натуре таких пейзажей, при переносе которых на холст возникает гармоничное расположение цветовых пятен на плоскости холста, возникает так называемая «цветовая гармония» [7, с. 105]. Вот эта «расчетливость» художника, проявляющаяся уже при выборе мотива в соответствии с процитированным выше мнением В.А. Филипова, и дает основания идентифицировать пейзажи В.И. Рейхет как близкие к стилистике мастеров художественного объединения «Мир искусства», а не как импрессионистичные.

Использует В.И. Рейхет и наиболее простой способ усиления плоскостности картин – изображает увиденное фронтально, без ракурсов. Так на картине «Вандрезан» (рис. 425) здания на маленькой парижской улице даны автором фронтально цветными пятнами, что автоматически

увеличивает плоскостность картины. Тот же самый прием использовал В.И. Рейхет при написании участка здания, изображенного на картине «В Старой Ладоге» (рис. 427). Полезно повторить, что художник уже при выборе мотива искал такой вид, при отображении которого на холсте цветные пятна располагались гармонично. Именно в таком эстетичном распределении цветных пятен уплощенной изобразительной поверхности холста и заключалась та будоражащая нотка, делающая из банального обыденного вида природы картину, возбуждающую эстетическое зрительское чувство.

Уплощение картинной плоскости, как результат повышенной живописности, просматривается не только в работах В.И. Рейхета с фронтальным изображением, но и в пейзажах с ясно обозначенной линейной перспективой. Так на картине «Александро-Невская Лавра» (рис. 430) линейная перспектива обозначена сходящейся на дальнем плане оградой, как с левой, так и с правой стороны. Однако импрессионистическое видение автора, позволяющее одинаково расплывчато видеть и ближние и дальние планы, нивелирует эту линейную перспективу, изображенное как бы балансирует между реальностью и условностью. В один момент зритель воспринимает пространство, уходящее вдаль, а в другой момент воспринимает отображенное на холсте, как цветные пятна на плоскости холста. Такая двойственность, такой дуализм между реальностью и условностью и является характерным для стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства».

Для повышения выразительности картинной плоскости В.И. Рейхет использовал, как и другие ленинградские художники и их предшественники, такой прием возврата дальнего светлого плана на передний план, который уже был подробно описан в данном исследовании. Тут можно еще раз вспомнить написанную И.И. Левитаном в 1897 году картину «Бурный день» (рис. 247), на которой светлые участки неба,

расположенные на дальнем плане, выдвигаются на передний план и способствуют уплощению пространства картины. Примером использования такого приема ленинградским художником В.И. Рейхетом является картина «Летний день» (рис. 429), уплощенность которой является элементом стилистики мирискусников.

При анализе пейзажей В.И. Рейхета необходимо обратить внимание на пленэрное толкование колорита, обусловленного натурным видением – при просмотре картин этого художника у зрителя, в отличие от пейзажей Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, П.Т. Фомина, и возникает «радость прямого узнавания» [130, с. 79]. Необходимо напомнить, что Б.С. Угаров, осуществляя свои поиски по использованию элементов стилистики мирискусников в своем пейзажном творчестве, также основывался на натурном видении, колорит картин Б.С. Угарова также отличался безупречной верностью и соответствием объективно-видимой природной действительности. Тем не менее, принципиальным отличием пейзажного творчества В.И. Рейхета от творчества Б.С. Угарова является присутствие почти все известных элементов стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» в творчестве Б.С. Угарова, в то время, как В.И. Рейхет использовал только отдельные черты стилистики мирискусников и, в частности, практически никогда не использовал линию и цветовое пятно для декоративного украшения картинной плоскости.

Завершая анализ путей декоративной переработки пейзажа, можно утверждать, что определенные ленинградские художники, работавшие в период 1950 – 1980-х годов, и в том числе Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.И. Рейхет, Б.С. Угаров, П.Т. Фомин, использовали в своем пейзажном творчестве элементы стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», но только отдельные элементы, как способ избежать банальности и прозаичности в традиционном реалистическом пейзаже. Однако в истории ленинградской пейзажной живописи

присутствует художник, творчество которого можно полностью и безоговорочно связать со стилем модерн. Такую работу Н.Е. Тимкова, как «Пушкинские места. Петровское» (1971, рис. 432), и особенно картину «Русская зима. Иней» (1969, рис. 431) можно полностью отнести к стилю модерн. Картина «Русская зима. Иней» (рис. 431) по-видимому является лучшей, знаковой картиной русского модерна обсуждаемого периода, в которой удачно совместились и условный декоративный цвет, «вырвавшийся из пленэрного плена», и выразительность плоскости холста с орнаментальным распределением цветных пятен, и самостоятельная эстетическая ценность изогнутых линий, ограничивающих изображенные объекты. Данная картина не просто содержит элементы стилистики модерн «Мира искусства», а сама является образцом стиля модерн 1950 – 1980-х годов. Необходимо упомянуть, что, по мнению Д.В. Сарабьянова, такое однозначное проявление черт модерна не характерно для русского модерна: «... русский модерн не доходил до крайностей, имел не выявленный характер ...» [230, с. 220]. В случае обсуждаемых картин Н.Е. Тимкова мы имеем дело как раз с примером явно выраженного модерна, не совмещенного с реализмом или импрессионизмом, в то время как в творчестве таких ленинградских художников, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.И. Рейхет, Б.С. Угаров, П.Т. Фомин, модерн не так явно выражен, и в соответствии с традицией русского модерна соседствует с импрессионизмом и реализмом [230, с. 195]. В этом перечисленные ленинградские художники похожи на художников Серебряного века, о которых Г.Ю. Стернин писал следующее: «… в глазах многих больших мастеров изучаемой эпохи главная притягательная сила модерна заключалась в его уже отмечавшейся нами видимой синтетичности, его кажущейся универсальной способности “оформить” новые духовные искания. Ни один из этих мастеров никогда не делал модерн ни своей эстетической платформой, ни своим художественным знаменем» [238, с. 10].

В отличие от обсуждаемых художников Н.Е. Тимков ушел от реализма во многих своих работах радикально, полностью и безоговорочно, и именно в этом состоит принципиальное отличие его творчества не только от живописи таких художников, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, В.И. Рейхет, Б.С. Угаров, П.Т. Фомин, но и от произведений А.Я. Головина – последовательного и яркого адепта стиля модерн в среде художников «Мира искусств» (рис. 433 - 436).

Продолжая сравнивая между собой стилистические особенности пейзажного творчества Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, В.И. Рейхета, Б.С. Угарова, П.Т. Фомина, можно констатировать, что все перечисленные ленинградские художники успешно использовали в пейзажном творчестве элементы стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства», однако в арсенале у каждого художника было разное количество используемых элементов, свойственных мирискусникам.

Творчество Б.С. Угарова характеризуется наибольшей диапазоном использования элементов стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» – повышая выразительность картинной плоскости, художник уплощал пространство, стремился располагать гармонично цветные пятна на картинной плоскости, придавал самостоятельное эстетическое звучание, как цветовому пятну, так и линии. Применяя такие элементы стилистики мирискусников, как уплощение пространства, Б.С. Угаров брал на вооружение приемы, связанные с использованием живописного стиля, так же как и В.И. Рейхет, и приемы, связанные с использованием «сквозной формы», так же как П.Т. Фомин и А.А. Мыльников. Все перечисленные художники использовали собственные свойства цвета для уплощения пространства, что проявлялось в использование светлых цветовых тонов на дальних планах. С дальнего плана светлые цветовые тона стремились приблизиться к ближнему плану

и тем самым препятствовали созданию иллюзорного пространства в картине.

Выводы

Подводя итоги сравнительного анализа городских пейзажей Б.С. Угарова и художников ленинградской пейзажной школы 1930-х – 1940-х годов, можно считать установленными следующие сходства и различия:

– пейзажи Б.С. Угарова и довоенных ленинградских пейзажистов сближает высокая культура живописи, рожденная в творческой атмосфере дореволюционного Петербурга и сохраненная в Ленинграде, что дает основание согласиться с мнением В.А. Леняшина о продолжении Б.С. Угаровым «эстетической линии ленинградского пейзажа двадцатых – тридцатых годов» [121, с. 15], а также утверждать, что и довоенные живописцы, и Б.С. Угаров сохраняли художественные традиции творческого объединения «Мир искусства»,

– в пейзажах Б.С. Угарова, так же как и в произведениях довоенных пейзажистов, присутствует оригинальный живописный акцент, характерный в целом для ленинградской пейзажной живописи 1930 – 1980-х годов и проявляющийся в особой рафинированной декоративности, являющейся следствием напряжения цветовых отношений и возникающий в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы, с обязательным участием серых цветовых оттенков,

– ленинградские пейзажи Б.С. Угарова характеризуются использованием цветовой палитры, соответствующей объективно-видимой природе и позволяющей с максимальной достоверностью и реалистичностью воспроизвести объективно увиденное, в то время как представители ленинградской пейзажной живописи 1930 – 1980-х годов для эстетизированного формального упрощения пейзажа, в ущерб

реалистичности, допускали цветовое обобщение искусственно, субъективно упрощал используемую цветовую палитру,

– сдержанный колорит пейзажей Б.С. Угарова рождался естественно в результате объективного показа увиденного, а такой же сдержанный колорит пейзажей довоенных художников строился авторами субъективно, на отношениях двух-трёх однотонных цветовых пятен, возникавших в результате искусственного цветового обобщения,

– характер живописного почерка художников ленинградской пейзажной живописи 1930 – 1980-х годов характеризуется вторжением в колористическую концепцию графического начала, в то время как работы Б.С. Угарова отличаются высокой степенью живописности,

– для уплощения картинной плоскости Б.С. Угаров использовал так называемую «сквозную форму», в то время как довоенные ленинградские пейзажисты аналогичный способ уплощения картинного пространства не использовали.

Установлено общее устремление ленинградских художников 1950 – 1980-х годов к повышению декоративности пейзажа за счет использования стилистических приемов мастеров художественного объединения «Мир искусства». Тем самым ленинградские художники успешно продолжали эстетическую линию дореволюционных петербургских живописцев. При этом ленинградских пейзажистов 1950 – 1980-х годов, использующих в своем творчестве элементы стилистики мирискусников, возможно разделить на художников, тяготеющих к линейному стилю в пейзажной живописи (Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, П.Т. Фомин), и на художников, использующих более живописный стиль (В.И. Рейхет, Б.С. Угаров) [206].

В соответствии с логикой эволюции стиля А.А. Федорова-Давыдова такие художники, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, Н.Е. Тимков, П.Т. Фомин, в большей степени отошли от сугубо реалистической живописи,

чем Б.С. Угаров сохранивший приверженность европейским колористическим традициям, основанным на стремлении правдиво отображать реальные цветовые тона предметов на основании натурного видения. Не использование для декоративной переработки традиционного реалистического пейзажа таких элементов стилистики мирискусников, как условный цвет и графическая выразительность, лишило пейзажи Б.С. Угарова внешней декоративной эмоциональности и внешней броскости, свойственной пейзажной живописи таких ленинградских художников, как Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, Н.Е. Тимков, П.Т. Фомин. Однако творчеству Б.С. Угарова присуща внутренняя преемственность по отношению к творчеству художников «Мира искусства», проявившаяся в специфическом художественном акценте, в особой культуре живописи, в благородстве и рафинированности используемой скупой цветовой гаммы, в способности художника немногословно, но выразительно подчеркнуть красоту отдельной линии, отдельного цветового пятна. Такая достигаемая минимальными художественными средствами специфическая декоративность, присущая мирискуссникам и проявляющаяся в творчестве Б.С. Угарова, не была характерна творчеству ленинградских художников второй половины XX века.

Заключение

Данная диссертационная работа является первым полноценным систематическим исследованием творческого наследия народного художника СССР, действительного члена и президента Академии художеств СССР (1983–1991) Бориса Сергеевича Угарова (1922-1991). В результате проведенной научной работы были сделаны следующие выводы.

Установлено, что из четырех постоянно упоминающихся в литературе учителей Б.С. Угарова, а именно педагогов-художников И.Э. Грабаря, В.М. Орешникова, А.А. Мыльникова и А.М. Герасимова, главную

роль в формировании творческой личности Б.С. Угарова сыграл народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, ректор ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1953–1977) В.М. Орешников. Можно утверждать, что именно в результате «прививки» эрмитажной живописи, а В.М. Орешников был сторонником педагогической системы, основанной на освоении художественного наследия старых мастеров, произведения Б.С. Угарова выгодно выделялись культурой цвета, которая проявилась в использовании благородных сочетаний ограниченного количества цветовых тонов и в способности художника извлекать скрытую декоративность с участием серых тонов, что характерно в целом для ленинградской живописи.

Проведенное исследование показало влияние исторических обстоятельств, атмосферы художественной жизни Ленинграда на жанровые предпочтения Б.С. Угарова. Исходя из соотношения жанров, творческую жизнь художника целесообразно разделить на четыре периода. Наиболее важным, переломным моментом в творческой судьбе Б.С. Угарова стала переориентация художника в середине 1950-х годов с пейзажного жанра на историческую живопись, которая надолго стала ведущим жанром в его творчестве.

Формально-стилевой и сравнительный анализ корпуса исторических произведений Б.С. Угарова и работ, выполненных в портретном жанре, показал резкую смену авторской манеры живописца во второй половине 1950-х годов. Выразительность объемной формы, перестала быть для художника центральной проблемой изобразительного мастерства – не осязаемый, а зрительный образ начал интересовать живописца. Преобладание «живописного» видения практически проявилось в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности и в переходе от композиции объемов к цветовой композиции.

В процессе формирования собственной авторской манеры Б.С. Угаров отказался от повышенной цветности и с целью создания произведений исторической живописи с деликатной, рафинированной декоративностью, присущей ленинградской живописи, начал использовать ограниченную цветовую палитру и благородно контрастирующие цветовые тона.

Стилистические искания Б.С. Угарова, реализованные в картинах на революционную и военную тематику, позволяют говорить о шаге вперед, сделанным художником по сравнению со стилистикой произведений основоположников социалистического реализма и их эпигонами.

В результате проведенного анализа корпуса произведений пейзажной живописи Б.С. Угарова установлено, что на протяжении всей своей творческой жизни художник использовал приемы мастеров объединения «Мир искусства» для декоративной переработки реалистического пейзажа, что практически проявлялось в трансформации «скульптурного» объема в «живописное» плоское цветовое пятно без ущерба для предметной реальности, в переходе от композиции объемов к цветовой композиции, в придании самостоятельной эстетической ценности цветовому пятну и линии, в усиление плоскостности картины.

Можно утверждать, что Б.С. Угаров продолжил и расширил поиски И.И. Левитана по развитию пластики символического пейзажа, характерные для третьего, связанного с символизмом, последнего периода творчества классика русской пейзажной живописи. Главным отличием творчества Б.С. Угароваот искусства И.И. Левитана является то, что ленинградский художник совмещал стилистические приемы мирискусников с русской версией импрессионизма, в шаге от которого, в своем творческом развитии, остановился И.И. Левитан.

В пейзажном наследии Б.С. Угарова выделены две самостоятельные линии развития. В соответствии с первой линией развития пейзажа Б. С. Угаров, продолжая традиции московского импрессионизма, на протяжении

всей своей творческой жизни работал как в доимпрессионистической манере развитого пленэра, так и в импрессионистический манере. Лучшие пейзажи Б. С. Угарова, написанные в традициях «союзников» – «Рыжая лошадь» (1954, ГТГ), «Зимка» (1977, ГРМ) «Сумерки. Ночное» (1978, ГТГ) – позволяют причислить художника к признанным мастерам русского реалистического пейзажа.

Вторая, впервые выявленная, линия развития пейзажа в творчестве Б. С. Угарова предполагает использование стилистических приемов мирискусников (самостоятельное эстетическое звучания линии, пятна, усиление выразительности картинной плоскости) при сохранении импрессионистической живописной манеры «союзников». Поиски Б.С. Угарова вписываются в модель стилистической эволюции отечественной живописи А.А. Федорова-Давыдова и являются актуальными для развития современной пейзажной живописи.

В диссертационном исследовании установлено, что в пейзажах Б.С. Угарова, так же как и в произведения представителей ленинградской пейзажной школы 1930 – 1940-х годов, присутствует «оригинальный живописный акцент» характерный в целом для ленинградской живописи и проявляющийся в особой, тонкой и рафинированной декоративности, являющейся следствием напряжения цветовых отношений и возникающей в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы сучастием серых цветовых тонов. Именно такой оригинальный живописный акцент и делает узнаваемой как довоенную, так и послевоенную ленинградскую пейзажную живопись. С другой стороны,пленэрные пейзажи Б.С. Угарова характеризуются более точным попаданием в цвет и тон, в отличие от работ довоенных ленинградских художников, которые, работая по памяти, по воображению, часто в ущерб реалистичности искусственно, субъективно упрощали используемую цветовую палитру и тем самым в некоторой степени искажали колористический облик Ленинграда. В

живописных пейзажах Б.С. Угарова, основанных на тончайшей нюансировке реально увиденных в природе цветовых и тоновых отношений, отсутствует графическая выразительность и графическая заостренность, свойственная произведениям ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов.

Анализ пейзажей и портретов, созданных Б.С. Угаровым в 1960 – 1970-е годы, показал наличие оснований согласиться с мнением В.С. Манина о влиянии пластики «сурового стиля» на творчество ленинградского художника. Однако присутствие в творческом наследии Б.С. Угарова отдельных произведений с пластикой, застывшей на полпути к пластике «сурового стиля», не является достаточным основанием для причисления ленинградского художника к адептам «сурового стиля», но свидетельствует о поддержки художником новых тенденций в советском искусстве, которые лишь в незначительной степени затронули пейзажное творчество ленинградского художника и в целом не изменили присущие его искусству эстетическую направленность и живописную систему.

Анализ пейзажной живописи ленинградских художников 1960 – 1980-х годов показало общее для того времени устремление ленинградских художников, а не только Б. С. Угарова, к повышению декоративности пейзажа за счет использования системы приемов мирискусников. При этом ленинградских пейзажистов 1950 – 1980-х годов, использующих в своем творчестве стилистические приемы мастеров «Мира искусства», возможно разделить на художников, тяготеющих к линейному, графическому стилю (Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, П.Т. Фомин), и на художников, использующих живописный стиль (В.И. Рейхет, Б.С. Угаров).

И Е.Е. Моисеенко, и А.А. Мыльников, в 1960–1980-х годах начали использовать в станковых произведениях приемы монументального искусства, увеличивали декоративное звучание произведений станковой живописи при помощи условного цвета, стремились к иносказательной, метафорической образности. В результате подобных метаморфоз

творчество Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльникова стало ассоциироваться у советского зрителя с авангардными течениями в живописи, которые долгие годы были запрещены в СССР. На фоне такой «передовой» живописи творчество Б.С. Угарова, хранившее и развивающее традиции русской реалистической живописи, к сожалению, выглядело не только недостаточно современно и прогрессивно, но и несколько архаично и старомодно.

Проведенное исследование предоставляет возможность широкой общественности познаковиться с творческими поисками незаслуженно забытого живописца, подтверждает достойное место Б.С. Угарова в истории отечественной живописи XX века и определяет значение художественного наследия Б.С. Угарова для отечественного искусства – творчество художника обобщает и завершает накопленные традиции, подводит черту под определенным этапом развития отечественной живописи.

Библиография

1. Азаркович В.Г., Егорова Н.В. Игорь Грабарь. Л.: Аврора, 1974. 176 с.

2. Акимова И.Г. Молодежь в искусстве // Творчество. 1959. №1. С. 15-18.

3. Акимова И.Г. А. Смолин, П. Смолин. Романтики. М.: Советский художник, 1974. 32 с.

4. Александр Иванович Савинов. Письма, документы, воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1983. 332 с.

5. Александр Исаакович Русаков (1898-1952). Работы на бумаге. Собрание семьи художника. М.: Скорпион. 2008. 208 с.

6. Александр Семенович Ведерников (1898-1975). Каталог выставки / Л.: Художник РСФСР, 1977. 26 с.

7. Алексеев С.С. О колорите. М.: Изобразительное искусство, 1974. 175 с.

8. Алексей Еремеевич Карев. Каталог выставки. / Автор стю О.Н. Шихирева. Л.: 1981. 52 с.

9. Алексей Федорович Пахомов. Каталог выставки Л.: Искусство, 1970. 64 с.

10. Алешин А.Б. Андрей Мыльников, М.: Художник и книга, 2002. 180 с.

11. Алленов М.М. История русского искусства. Т. 2. М.: Трилистник, 2000. 320 с.

12. Алленов М.М., Евангулова О.С. и др История русского и советского искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк., 1989. 448 с.

13. Алленова Е.М., Борисовская Н.А., Володина Т.И. Русские художники от «А» до «Я». М.: Слово. 1996. 216 с.

14. Андронов Николай. Егоршина Наталия / Альманах. Вып. 152. СПб.: Palace Edition, 2006. 96 с.

15. Андронов Н. Каталог выставки произведений из собраний Государственной Третьяковской галереи и семьи художника. К 75-летию со дня рождения. М.: ГТГ, 2004. 69 с.

16. Аникушин Михаил, Моисеенко Евсей. Каталог выставки в Смольном соборе. / Вст. ст. Е. Литовченко. СПб.: Серебряные ряды, 2001. 47 с.

17. Анисимов Г.А. Виктор Попков. М.: Советский художник, 1973. 64 с.

18. Арбузов Г. С. Вячеслав Францевич Загонек. Л.: Художник РСФСР, 1978. 175 с.

19. Бакшеев В.Н. Воспоминания. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 128 с.

20. Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. В кн. «Исследования и статьи» М.: Советский художник, 1981, с. 17-47.

21. Беда Г.В. Живопись. М.: Просвещение, 1986. 192 с.

22. Беда Г.В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. М.: Советский художник, 1964. 75 с.

23. Бестужева С.К. Петр Оссовский. М.: Советский художник, 1987. 144 с.

24. Блиок Андрей. Живопись. Графика. Монументальное искусство / Авт. ст. Ю. Г. Бобров, С. Н. Левандовский, А. Ф. Дмитренко. СПб.: Петрополь, 2006. 180 с.

25. Блокадный дневник. Альбом-каталог. / Автор-сост. В. Е. Ловягина. СПб. : Русская классика, 2005. С. 120 - 121.

26. Блюмин М.А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910-1930-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: 2006. 287 с.

27. Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960 - 1970-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2005. 193 с.

28. Борис Сергеевич Угаров. Каталог выставки. Государственный Русский музей. / Авт. вст. ст. А.Ф. Дмитренко Л.: Художник РСФСР, 1982. 41 с.

29. Ванслов В.В. О станковом искусстве и его судьбах. М.: Изобразительное искусство. 1972. 296 с.

30. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: изд. Мифрил, 1994. 427 с.

31. Виктор Михайлович Орешников. Альб. / Авт. ст. А.В. Орешников. СПб.: Петрополь, 2006. 191 с.

32. Виктория Белаковская, Анатолий Прошкин, Виктор Прошкин. Живопись. Графика. Выставка произведений. / СПб.: Центральный выставочный зал «Манеж», 1993.

33. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.

34. Владимир Гринберг. 1896-1942. Художник Ленинграда. М.: Скорпион, 2008. 336 с.

35. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 219 с.

36. Время перемен. Искусство 1960—1985 в Советском Союзе. Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2006. С. 373.

37. Всесоюзная художественная выставка, посвященная 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. М.: Сов. художник, 1977. 90 с.

38. Выставка произведений двадцати шести ленинградских и московских художников. Каталог выставки. Живопись Скульптура / Авт. ст. А. И. Морозов, Л. В. Мочалов; сост. Т. А. Жданова. Л.: Художник РСФСР, 1990. 54 с.

39. Выставка произведений ленинградских художников 1951 года. М.-Л.: Искусство, 1951. 20 с.

40. Гаврилин К.Н. Александр Стасюк. Акварель. М.: Издательство МГХПУ имени С.Г. Строганова, 2008. С. 5-11.

41. Гаврилин К.Н. О живописи Евгения Ромашко. Владивосток: ПККГ, 2014. С. 10-12.

42. Герман М.Ю. Александр Русаков. М.: Советский художник, 1989. 109 с.

43. Герман М.Ю. Евсей Моисеенко. В кн. «Искусство Советского Союза». Л.: Аврора, 1985. 688 с.

44. Герман М.Ю. Моисеенко Евсей Евсеевич. Живопись. Л.: Аврора, 1975. 230 с.

45. Герман М.Ю. Виктор Рейхет. СПб.: Bell, 2006. 83 с.

43. Герман М. Ю. Сложное прошедшее. СПб.: ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького, 2006. 696 с.

47. Глазунов И.С. Россия распятая. М.: Олимп, 2004. 784 с.

48. Государственный Русский музей. Живопись первой половины XX века / Альманах. Вып. 226. СПб.: Palace Edition, 2008. С.23-28.

49. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомонография. М.-Л.: Искусство, 1937. 376 с

50. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. М.: Искусство, 1965. 491 с.

51. Григорьева Т. Вячеслав Францевич Загонек. Страницы творчества // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 3. СПб., 2001. С. 58-74.

52. Гринберг В. А. Выставка произведений: Каталог / Авт. ст. Л. В. Мочалов; сост. Г. А. Гринберг, Ц. А. Тер-Оганьян; ред. Г. С. Арбузов. Л.: 1976.

53. Громов Н. Н. Александр Дмитриевич Романычев. JL: Художник РСФСР, 1991. 119 с.

54. Гусарова А.П. Мир искусства. Л.: Художник РСФСР, 1972. 102 с.

55. Гусев В. Испанский триптих А. Мыльникова // Художник. 1981. № 10. С. 12-15.

56. Гусев В.А. А. Мыльников. М.: Советский художник, 1989. 144 с.

57. Гусев В.А. Андрей Мыльников. Каталог выставки. Государственный Русский музей. Л.: Русский музей, 1989. 110 с.

58. Данилова А.В. Становление ленинградской школы живописи и ее художественные традиции. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 21. СПб., 2011. С. 94—105.

59. Джуманиязова Н.С. Генезис русского импрессионизма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2007. 174 с.

60. Деготь Е.Ю. Проблема модернизма в русском и советском искусстве. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2004. 252 с.

61. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 314 с.

62. Дмитренко А.Ф. Картина и время (Современная советская историческая живопись). Л.: Знание. 1985. 32 с.

63. Дмитренко А.Ф. Талант мужественный и лирический. // Петербургский художник. 2006. №3(4). С. 8-19.

64. Дехтярь А.А. Павел Никонов. Л.: Художник РСФСР, 1981. 65 с.

65. Евсей Евсеевич Моисеенко. Живопись. Графика. Каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1983. 104 с.

66. Евсей Евсеевич Моисеенко. Живопись. Каталог выставки, посвященной 80-летию художника. НИМ РАХ, ГРМ. СПб., 1996.

67. Егошин Герман / Вст. ст. JI. Скобкиной. СПб.: Пленэр-Т, 1999. 48. с.

68. Егошин Герман. Живопись. Ленинградская версия Альб. к выст. в ГТГ. / Авт. статей В. С. Турчин, J1. В. Мочалов. М.: Б. и., 2007. - 160 с.

69. Егошин Герман / Авт. ст. В.С. Турчин, Л.В. Мочалов. М.: ООО «КитАрт», 2009. 164 с.

70. Живопись 20-30-х годов. / Авт. ст. В.С.Манин; ред. А.М. Муратов, СПб.: Художник РСФСР, 1991. 200 с.

71. Загонек Вячеслав Францевич. Кат. выст. / Сост. М. С. Чеканова; авт. текстов Б. В. Иогансон и др. JL: Б. и., 1990. 49 с.

72. Загонек Вячеслав Францевич Альб. Кн. 1. / Авт. ст. А. Б. Алешин; ред. С. Н. Левандовский. СПб.: Петрополь, 2007. 200 с.

73. Загонек Вячеслав Францевич Альб. Кн. 2. / Авт. ст. В. В. Загонек; ред. С. Н. Левандовский. СПб.: Петрополь, 2007. 200 с.

74. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 158 с.

75. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1930-конца 1950-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1989. 320 с.

76. Зиновеева М.М. Витражи в интерьерах русского модерна. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2003. 191 с.

77. Зоннтаг О.С. Русское художественное стекло модерна. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2008. 199 с.

78. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: ООО «НП - Принт», 2007. 448 с.

79. Иванов С.В. О ранних портретах Льва Русова // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 23. СПб., 2012. С.7-15.

80. Иванов С.В. О ленинградских пейзажах Александра Семёнова // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 23. СПб., 2012. С. 43-46.

81. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки. Л.: Художник РСФСР, 1976. 326 с.

82. Иогансон Б.В. За мастерство в живописи. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. 224 с.

83. Каганович А.Л. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 284 с.

84. Калинин Е.С. Андрей Андреевич Тутунов. Л.: Художник РСФСР, 1978. 20 с.

85. Каменский А. А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 334 с.

86. Каменский А.А. Время как образ. О некоторых концепциях в советской живописи 60-х – начала 80-х годов // Искусство, 1985. №12. С. 4-13.

87. Каменский, А. Документальный романтизм / А. Каменский // Творчество. 1982. №10. С.18-21.

88. Каменский, А. Реальность метафоры // Творчество. 1969. №8. С.13-15.

89. Каменский А.А. О новых работах живописцев // Творчество, 1959. №9. С.14-19.

90. Кантор А. Черты нового // Творчество, 1958. №2. С. 12-18.

91. Кантор А. О современности в искусстве // Искусство, 1960. №4. С. 23-29.

92. Кантор, А.М. О современности в искусстве. // Искусство. 1960. №4. С.35-42.

93. Кантор, А.М. Живопись РСФСР и ее традиции // Изобразительное искусство РСФСР глазами критиков. Сост. Э.И. Голубова. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 25—30.

94. Кантор А.М. 1970-е годы как этап истории искусства. М.: Советский художник, 1980. Вып. 2. С. 41—57.

95. Кантор, А.М. Советская живопись на рубеже 70—80-х годов. // Советское искусствознание, 82. М.: Советский художник, 1983. Вып.1(16). С. 5-31.

96. Кантор, А.М. Искусство 80-х годов // Советское искусствознание: Сб. статей и публикаций. М.: Советский художник. 1988. Вып. 24. С.5-29.

97. Карпова К.В. Суровый стиль. Судьба направления. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2014. 34 с.

98. Кекушева Г.В. Картина Е.Е. Моисеенко Матери,сестры. Путь к картине. Л.: Художник РСФСР, 1982. 136 с.

99. Кекушева-Новосадюк Г. В. Моисеенко Е. Е. Л.: Художник РСФСР, 1977. 303 с.

100. Кекушева Г. В. Евсей Моисеенко. М.: Советский художник, 1981. 154 с.

101. Кекушева Г. В. Связуя времена. (О творчестве Е. Е. Моисеенко) // Творчество. 1989. №1. С. 31-32.

102. Кларк К. Пейзаж в искусстве. М.: Азбука-классика, 2004. 304 с.

103. Козорезенко П.П. Виктор Попков. М.: Арт, 2012. 464 с.

104. Козорезенко П.П. Пейзаж в отечественной живописи 1930-1950-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2003. 163 с.

105. Козорезенко П.П. Пейзаж в отечественной живописи 1930-1950-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Сборник научных трудов МГХПУ им. С.Г. Строганова. М. 2003.

106. Козырева Н.М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930 - 1960-е годы (на материале акспериментальной графической мастерской ЛОСХ). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: 1994. 184 с.

107. Королев А.В. Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2006. 189 с.

108. Костерина М.Г. Универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX - XX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Барнаул: 2012. 287 с.

109. Кочемасова Т.В. Оссовский Петр. М.: Белый город, 2004. 48 с.

110. Кривонденченков С. В. Пейзаж в русской живописи XII - XX веков: комплексное исследование. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб.: 2018. 421 с.

111. Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. 434 с.

112. Кузнецов Ю.И. Виктор Михайлович Орешников. Л.: Художник РСФСР, 1985. 158 с.

113. Кутейникова Н.С. О творческом методе профессора Б.С. Угарова. Л.: Вопросы художественного образования, 1977, вып. 18, с. 9 - 15.

114. Кутейникова Н.С. Никита Петрович Фомин: материалы к монографии. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 32. СПб., 2014. С. 136–142.

115. Лавренко Б. М. Моисеенко Е.Е. В сб. «Художники-педагоги: История и современность». Л.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1991. С. 49-54.

116. Лапшин В.П. Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 422 с.

117. Лапшин Николай Фёдорович. 1891—1942. М: Скорпион, 2005. С 35.

118. Лапунова Н. Ф. Виктор Иванов. М.: Советский художник, 1967. 84 с.

119. Лебедева В. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (московские художники). В сб. «Советское изобразительное искусство и архитектура 60 70-х годов». М.: Наука, 1979. С. 44-94.

120. Леняшин В.А. Гражданственное творчество Б.С. Угарова. М.: Труды Академии художеств СССР, 1987, вып. 4, с. 296.

121. Леняшин В.А. Борис Сергеевич Угаров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 192 с.

122. Леняшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014. 439 с.

123. Леняшин В.А. Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. 316 с.

124. Леняшина Н.М. Альбер Марке. Л.: Искусство, 1975. 218 с.

125. Леонард Викторович Туржанский. Л.: Художник РСФСР, 1982. 159 с.

126. Леонова Н.Г. Евсей Моисеенко. Л.: Лениздат, 1989. 271 с.

127. Литовченко Е.Н. Евсей Евсеевич Моисеенко. Каталог выставки. СПб.: НИМ РАХ , 2006. 80 с.

128. Литовченко Е.Н. Е.Е. Моисеенко. Коллекция из мастерской. СПб.: Историческая иллюстрация, 2012. 240 с.

129. Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. / Авт. ст. и сост. В.А. Леняшин. Л.: Аврора. 1986. 188 с.

130. Маймин Е.А. Искусство мыслит образами. М.: Просвещение, 1977. 175 с.

131. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с.

132. Мальцева Е.А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х - начала 1970-х гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Барнаул.: 2005. 218 с.

133. Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа. М.: Искусство, 1959. 300 с.

134. Манин В.С. Куинджи и его школа. М.: Художник РСФСР, 1987. 220 с.

135. Манин В.С. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 631 с.

136. Манин В.С. Виктор Попков. М.: Советский художник, 1979. 100 с.
137. Манин В.С. Виктор Попков. М.: Советский художник, 1989. 159 с.
138. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание. Вып. 2. М.: Советский художник, 1980.
139. Манин В.С. Русская живопись XX века. Том 3. СПб.: Аврора, 2007. 552 с.

140. Манин В.С. Андрей Тутунов. М.: Советский художник, 1972. 64 с.

141. Манин В. С. Андрей Тутунов. Живопись, графика. М.: Советский художник, 1983. 105 с.

142. Маныч Л.М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950 - 1970-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.М.: 2007. 278 с.

143. Марцинский Г. Метод экспрессионизма в живописи. Искусство современной Европы. Вып. 1. Петербург. Academia, 1923. 62 с.
144. Матюнина Д.С. Литераторы Серебряного века в портретах художников «Мира искусства». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2004. 227 с.
145. Митрохина Л. Н. Мой Тимков. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 7. СПб., 2006. С. 51-58.
146. Мозохина Н.А. Открытки Общины св. Евгении как художественный проект мастеров объединения "Мир искусства". Проблемы истории и художественной практики. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2009. 366 с.
147. Моисеенко Евсей / Авт. вст. ст. М.Ю.Герман. Л.: Аврора, 1975. 42 с.
1478. Моисеенко Е. Е. Во имя будущего // Творчество. 1987. - № 8. С. 1-2.
149. Моисеенко Е. Е. Живопись, графика. Каталог выставки / Вст. ст. Л. И. Новожиловой, М. Ю. Германа. Л.: Рус. музей, 1982. 67 с.

150. Моисеенко Е. Е. Живопись, графика. Каталог выставки произведений/ Сост. Л. В. Яковлева; вст. ст. Т. Салахова, Д. Гранина, М. Германа. М.: Советский художник, 1983. 103. с.

151. Моисеенко Евсей Евсеевич. 1916-1988. Живопись. Графика. Каталог выставки / Авт. ст. и сост. кат. Е. Н. Литовченко. СПб.: НП-Принт, 2006. 80 с.

152. Моисеенко Е. Е. Живопись. Каталог выставки, посвященной 80-летию художника. НИМ РАХ, ГРМ. СПб.: Б. и., 1996.

153. Моисеенко Е.Е. Коллекция из мастерской. Живопись, рисунок: Альбом. Автор-сост. Е. Н. Литовченко. СПб.: Историческая иллюстрация 2012г. 240 с.

154. Моисеенко Е. Е. Статьи о творчестве мастера // Художник. 1992. № 1-2. С. 2-13.

155. Морозов А. И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960-х - 1980-х гг. М.: Советский художник, 1989. 252 с.

156. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 272 с.

157. Морозов А.И. Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.: 1988. 32 с.

158. Морозов А.И. Николай Андронов сегодня // Третьяковская галерея, 2009. №4. С. 93-101.

159. Мочалов Л.В. Пейзажи В.В. Пакулина. Л.: Художник РСФСР, 1971. 80 с.

160. Мочалов Л. В. Герман Егошин. СПб.: Художник России, 1994. 88 с.

161. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М.: Советский художник, 1983. 375 с.

162. Мочалов Л. В., Моисеенко Е. Е. Драматургия и пластика// Творчество. 1981. №3. С. 13-17.

163. Мочалов Л.В. Завен Петросович Аршакуни. Живопись. М.: Советский художник, 1981. 20 с.

164. Мочалов Л.В. Вячеслав Францевич Загонек. Л.: Художник РСФСР, 1959. 33 с.

165. Мушникова Е.А. Творческий метод живописца Г.Ф. Борунова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Барнаул.: 2013. 229 с.

166. Мыльников А.А. Каталог выставки работ в залах Академии художеств. Санкт-Петербург, февраль 1999 года / Авт. вст. ст. А. Б. Алешин. М.: Художник и книга, 2002. 180 с.

167. Мыльников А. А. Прекрасное рядом / Сост. и авт. вст. ст. В. А. Петров. М.: Советский художник, 1977. 31 с.

168. Мурина Е.Б. Заслуженный художник РСФСР Павел Никонов: Живопись. Графика. М.: Советский художник, 1990. 152 с.

169. Мямлин И. Г. Юрий Непринцев. Л.: Искусство, 1976. 151 с.

170. Недошивин Г.А. Ошибочная концепция // Творчество, 1959. №5.

171. Недошивин Г.А. За далью даль // Творчество, 1960. №5.

172. Недошивин Г.А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1972. 344 с.

173. Недошивин Г.А. Идейная борьба и вопросы литературы и искусства на современном этапе. М.: Мысль, 1973. 328с.

174. Недошивин Г.А. Искусство Советского Союза. Л.: Аврора, 1985. 369 с.

175. Неклюдова М. Г. История русского искусства. Том 2. М.: Изобразительное искусство, 1980. 312 с.

176. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX– начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.

177. Непринцев Юрий Михайлович (к 100-летию со дня рождения) Сб. статей. / Сост. Н. В. Цыцин. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2011. 88 с.

178. Непринцев Ю. М. Каталог выставки к 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности. Л.: Художник РСФСР, 1989. 56 с.

179. Нехорошев Ю.И. Современность, молодой герой, романтика // Художник, 1959. №2. С. 23-26.

180. Нехорошев Ю.И. Мир, понятый и пережитый сердцем. О картинах Е. Моисеенко // Москва. 1974. № 7. С. 196-199.

181. Нехорошев Ю.И. Художники-шестидесятники. М.: Медина-Пресс, 2009. 380 с.

182. Нехорошев Ю.И. Шестидесятники и другие художники. М.: Медина-Пресс, 2011. 361 с.

183. Нечаева Н.А. Эстетическая теория русского модерна. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб.: 2006. 149 с.

184. Николай Андронов. Наталия Егоршина. Живопись. / Ред. Н.И. Крайнева. СПб.: Palace Editions, 2006. 300 с.

185. Николай Андронов. Наталия Егоршина. Живопись, графика. Каталог выставки. М. Советский художник, 1987г. 108с.

186. Никулина О. Р. Природа глазами художника: Проблемы развития современной пейзажной живописи. М.: Советский художник, 1982. 176 с.

187. Одиннадцать. Выставка работ из частных собраний. Кат. / Авт. концепции и вст. ст. К. Березовская; сост. кат. Ю. Гоголицин, Т. Яковлева. СПб., K Gallery, 2012. 240 с.

188. Ольшевский, В.И. Петр Оссовский. М.: Советский художник, 1970. 80 с.

189. Орехова-Рейхет Л. С. Виктор Рейхет (1922-2000). СПб.: Сударыня, 2008. 99 с.

190. Орешников Виктор Михайлович. Альбом. / Авт. ст. А. В. Орешников. -СПб.: Петрополь, 2007. 192 с.

191. Орешников В.М., Рейхет В.И., Угаров Б.С., Фомин П.Т. Каталог выставки произведений живописи и скульптуры, посвященной 300-летию

Санкт-Петербурга / Авт. вст. ст. и сост. А. И. Черняк. СПб.: Историческая иллюстрация. 2004. 63 с.

192. Осмоловский Ю.Э. Виктор Иванов. Русские женщины. М.: Советский художник, 1971. 32 с.

193. Оссовский П.П. Моя художественная жизнь. М.: Москва-Псков, 2005. 176 с.

194. Павлинская А.П. Александр Ведерников. М.: Советский художник, 1991. 168 с.

195. Палладина Т.И. Знак судьбы. // Петербургский художник. 2006. №3(4). С. 24.

196. Патрикеева М.М. Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Саранск: 2005. 171 с.

197. Перевышко А. Борис Сергеевич Угаров. Память об учителе. // Петербургский художник. 2006. №3(4). С. 20-21.

198. Песиков Владимир Симонович: Живопись, графика: Каталог выст. / Вст. ст. В. В. Блэк. Л.: Б. и., 1984. 15 с.

199. Петербургская династия. Виктория Белаковская (1901—1965). Анатолий Прошкин (1907—1986). Виктор Прошкин (1906—1983). Владимир Прошкин (1931). Марианна Прошкина (1939). Живопись. Акварель. Каталог выставки. СПб — Москва: 2004. С. 33-34.

200. Пихлецкая Е.Д. Живопись Н.А. Тархова в контексте европейского искусства XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.М.: 2010.

201. Подобеева О.И. Игорь Эммануилович Грабарь. М.: Советский художник, 1964. 339 с.

202. Попов А.В. Соединение традиций «Союза русских художников» и «Мира искусства» в пейзажном творчестве Б.С. Угарова // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2015. № 3. С. 160-167.

203. Попов А.В. Традиции московской пейзажной школы «Союза русских художников» в творчестве Б.С. Угарова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. №10, ч. 2. С. 135 – 137.

204. Попов А.В. Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 33. СПб., 2015. С. 111–115.

205. Попов А.В. Традиции художественного объединения «Мир искусства» в пейзажном наследии Бориса Угарова // Сборник научных трудов IX Международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство и диалог культур», РГПУ им. А. И. Герцена, СПб., 2015. Вып. 9. С. 112-116.

206. Попов А.В. Творчество Б.С. Угарова и ленинградская пейзажная живопись 1950 – 1990-х годов // Сборник научных трудов L Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 2015. С. 125-129.

207. Попов А.В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2016. №1. С. 138-152.

208. Попов А.В. Александр Ведерников и Борис Угаров. Связь времен // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2016. №1. С. 153-162.

209. Попов А.В. Поиски новой пейзажной пластики Б.С. Угаровым в свете позднего творчества И.И. Левитана // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 38. СПб., 2016. С. 173-187.

210. Попов А.В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова. // Сборник научных трудов LXI Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы

филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 2016. С. 7-15.

211. Попов А.В. Особенности формирования и эволюция авторской манеры Б.С. Угарова в жанровой живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2016. №10, ч. 1. С. 152 – 155.

212. Попов А.В. Портретная живопись Б.С. Угарова. // Сборник научных трудов LXIV Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 2016. С.6-11.

213. Поспелов Г.Г. Бубновый валет. М.: Советский художник, 1990. 271 с.

214. Пунин Н.Н. Импрессионистичекий период в творчестве М. Ф. Ларионова. В кн. «Русское и советское искусство» М.: Советский художник, 1976, с. 132 – 140.

215. Пунин Н.Н. Павел Кузнецов. В кн. «Русское и советское искусство» М.: Советский художник, 1976, с.166 – 190.

216. Пушкарева В.А. Виктор Иванов. Рисунки. Л.: Художник РСФСР, 1990. 184.

217. Рейхет Виктор Альбом произведений. / Авт. ст. М.Ю. Герман. СПб.: Б. и., 2006. 83 с.

218. Ржевская Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: 2011. 277 с.

219. Рожнова О.В. Петр Павлович Оссовский. Живопись. Графика. М.: Советская Россия, 1978. 128 с.

220. Романычев Александр Дмитриевич. Художник, педагог, общественный деятель. Статьи художника, воспоминания жены, друзей, учеников / Ред. И. Г. Романычева. СПб.: Б. и., 2010. 302 с.

221. Александр Дмитриевич Романычев. Выставка произведений. Каталог. Л.: Художник РСФСР, 1986. 47 с.

222. Рощин А. И. Борис Лавренко. Л.: Художник РСФСР, 1979. 112 с.

223. Руднев Василий Филиппович. / Вст. ст. Н. Н. Поповой. СПб.: ООО «Артиндекс», 2009. 112 с.

224. Русаков Александр Исаакович. Каталог выставки. / Авт. вступ. ст. Г. Траугот. Сост. Ю. Русаков. Л.: 1957. 13 с.

225. Русаков Александр. 1898-1952. Каталог выставки / Авт. вступ. ст. С.М. Даниэль. СПб.: Серебряный век, 1998.

226. Сазонова К.К. Петр Тимофеевич Фомин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 220 с.

227. Сазонова К.К. Андрей Мыльников. Л.: Аврора, 1977. 176 с.

228. Сарабьянов Д.В. Наталия Егоршина. Николай Андронов. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1978.

229. Сарабьянов Д.В. Николай Андронов: Живопись. Монументальное искусство. М.: Советский художник, 1982. 136 с.

230. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.

231. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 295 с.

232. Сарабьянов Д.Б. Образы века. Образы века. Молодая гвардия 1967г. 176с.

233. Сидоров А.Ю. Прошлое и настоящее «московской школы» живописи // Советская живопись. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986, с. 152-168.

234. Сидоров А.Ю. Станковая картина семидесятников // Советская живопись. Вып. 6. М.: Советский художник, 1984, с. 198-212.

235. Справочник членов Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Л: Художник РСФСР, 1980. 98 с.

236. Сопоцинский О. Вячеслав Загонек. «Гроза прошла» // Художник. 1962, № 9. С.13-14.

237. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность. М.: Просвещение, 1978. 158 с.

238. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. М.: Искусство, 1970. 293 с.

239. Стернин Г. Ю. А. Федоров-Давыдов – ученый и педагог. В кн.: Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975, с. 685 - 698.

240. Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт. 2007. 384 с.

241. Страницы памяти. Справочно-мемориальный сборник. Художники Ленинградского Союза советских художников, погибшие в годы Великой Отечественной войны и с блокаду Ленинграда. СПб.: Петрополис, 2010. 200 с.

242. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е – первая половина 1940-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2008. 157 с.

243. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е – первая. половина 1940-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2008. 36 с.

244. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа. 1930 – 1940-е годы. М.: Галарт, 2011. 336 с.

245. Сысоев В.П. Виктор Иванов. М.: Белый город, 2002. 64 с.

246. Сысоев В.П. Виктор Иванов. М.: Арт-Родник, 2012. 96 с.

247. Сурис Б.Д. Борис Угаров. Л.: Художник РСФСР, 1965. 63 с.

248. Толстой А.В. Русская художественная эмиграция в Европе, первая половина XX в. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.: 2002. 318 с.

249. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. 382 с.

250. Толстой В.П. О чувстве современности // Искусство, 1959. №2.

251. Толстой В.П. Художник и современность. Записки участника конференции в Баку // Творчество, 1960. №1.

252. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство Московского университета, 1993. 248 с.

253. Тюленев Виталий. Выставка произведений. Каталог / Авт. вст. ст Г. Ф. Голенький. Л.: Художник РСФСР, 1991. 64 с.

254. Тюленев Виталий. Живопись. Акварель. Размышления. Воспоминания современников / Авт. вст. ст. Т. А. Яковлева. СПб.: НП-Принт, 2008. 156 с.

255. Тюленев Виталий Иванович. Каталог выставки произведений. Живопись / Авт. вст. ст. Г. Ф. Голенький. М.: Советский художник, 1981. 24 с.

256. Чегодаева М.А. Социалистический реализм – мифы и реальнность. М.: Издатель Захаров, 2003. 215 с.

257. Чугунов Г.И. Завен Петросович Аршакуни. Л.: Художник РСФСР, 1981. 44 с.

258. Угаров Б.С. Роль традиций русской и советской художественной школы в воспитании молодых художников и задачи художественного образования на современном этапе. Л.: Вопросы художественного образования, 1984, вып. 26, с. 39 - 56.

259. Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. М.: Искусство, 1966, с. 126 - 183.

260. Федоров-Давыдов А.А. Природа стиля. Живопись. В кн.: «Русское и советское искусство. Статьи и очерки» М.: Искусство, 1975, 403 с.

261. Федоров-Давыдов А.А. Пейзаж в русской живописи XIX – начала XX века (по материалам выставки в ЦДРИ). В кн.: «Русское и советское искусство. Статьи и очерки» М.: Искусство, 1975, с. 482 - 498.

262. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. М.: Советский художник, 1986. 302 с.

263. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый Город, 2004. 320 с.

264. Флорковская А.К. Формирование творческого метода художников «Голубой розы». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2000. 206 с.

265. Фомин Петр. Живопись. Воспоминания современников / Авт. проекта и сост. Н. П. Фомин, М.Б. Фомина. СПб.: Петрополь, 2002. 112 с.

266. Фомин Петр Тимофеевич. Материалы к биографии. Воспоминания современников / Сост. Н. П. Фомин; науч. ред. А. А. Мыльников. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2002. 49 с.

267. Фомина Н. Н. Петр Оссовский. На земле древнего Пскова. М.: Советский художник, 1977. 32с.

268. Шегаль Г. М. Колорит в живописи. М.: Искусство, 1957. 75 с.

269. Эткинд М.Г. Николай Ефимович Тимков. Л.: Художник РСФСР, 1975. 17 с.

270. Эткинд М.Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура. Л.: Художник РСФСР, 1989. 480 с.

271. Эфрос А.М. Профили. М.: Федерация, 1930. 311 с.

272. Эфрос А.М. Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. 302 с.

273. Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915—2005. // Авт.-сост. С. Б. Алексеева; научн. ред. Ю. Г. Бобров. СПб.: «Первоцвет», 2007. 792 с.

274. Юон К.Ф. О живописи. Л.: Изогиз, 1937. 282 с.

275. Юхнина О. Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.СПб.: 2003. 163 с.

276. Ягодовская А. Т. От реальности к образу: Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-70-х гг. М.: Советский художник, 1985. 183 с.

277. Ягодовская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников: Размышления и наблюдения. М.: Советский художник, 1987. 267 с.

278. Яковлева Е.П. Живопись Шухаева в Русском музее. Художник. 1989. № 9. С. 17 – 24.

279. Яковлева Е.П. Шухаев и Яковлев. Новая встреча. Советский музей. 1990. № 3. С. 48 – 55.

280. Яковлева Е.П. О картине Н.К. Рериха «Вода живая и мертвая». Антикварное обозрение. 2010. № 1. С. 66 – 68.

281. Яковлева Е.П. Искусство Николая Рериха на выставке «Рериховский век». Антикварное обозрение. 2010. № 2. С. 54 – 59.

282. Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005. 656 с.

283. Богдан В.-И.Т. Академия художеств 1920-е начало 1930-х. 2013. http://www.tg-m.ru/articles/%E2%84%962-2013-39/akademiya-khudozhestv-1920-e-nachalo-1930-x (07.09.2016).

284. Васнецов А.В. Правда «сурового стиля». Интервью с художником // Интернет-публикация: http://inter-view.org/inv/3936.htm (07.09.2016).

285. Весенняя выставка произведений ленинградских художников 1954 года. 1954. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1446641 (13.10.2016).

286. Весенняя выставка произведений ленинградских художников 1955 года. 1955. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1446642 (13.10.2016).

287. Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Октябрьской революции. 1957. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1456324 (13.10.2016).

288. Выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. 1957. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1415448 (13.10.2016).

289. Выставка произведений ленинградских художников 1960 года в залах ЛОСХ. 1960. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1457574 (1.11.2016).

290. Выставка произведений ленинградских художников 1960 года в ГРМ. 1960. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1457573 (1.11.2016).

291. Выставки советского изобразительного искусства 1917 - 1958 гг. в СССР и за границей.1965-1981. http://www.maslovka.org/modules.php?name=Search (13.10.2016).

292. Гаврилин К.Н. О живописи Евгения Ромашко. 2012. http://romashko.info/publ/1-1-0-12 (07.09.2016).

293. Гильднер А. Мир искусства и польская sztuka. 1999, №3 http://www.delphis.ru/journal/article/mir-iskusstva-i-polskaya-sztuka (07.09.2016).

294. Долгополов И.В. Мастера и шедевры. М.: Изобразительное искусство, 1986. http://www.litmir.co/br/?b=144322&p=42

295. Интервью с Павлом Никоновым // Интернет-публикация: http://oralhistory.ru/projects/art/nikonov_2 (07.09.2016).

296. Липатов В. А. Борис Сергеевич Угаров — первый «военный» президент Академии художеств. http://babanata.ru/?p=17519 (31.01.2017).

297. Морозов А.И. После выставки. Еще раз о русском импрессионизме. 2003. http://www.tg-m.ru/img/mag/2003/024-035.pdf (07.09.2016).

298. Никонов П. Я решил, что это рабочая экспозиция // Интернет-публикация: http://www.peoples.ru/art/painter/nikonov/index.html (07.09.2016).

299. Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1956 года. 1956. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1588649 (13.10.2016).

300. Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1978 года. 1978. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1588653 (1.11.2016).

301. Петров И.В. Мой учитель Виктор Иосифович Рейхет. http://www.ivpetrov.ru/doc/Reihete.pdf (07.09.2016).

302. Сайт галереи «Голубая гостиная» Союза художников Санкт-Петербурга. http://www.lyssak.com/vystavk (07.09.2016).

303. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли. 1998. URL.: http://independent-academy.net/science/library/sarabjanov/44.html (07.09.2016).

304. Справка о зачислении в ряды Октябрьской добровольческой дивизии Угарова Б. С. http://www.prlib.ru/Lib/Pages/item.aspx?itemid=129194(07.09.2016).

305. Свирин В. А. Интервью с президентом Академии художеств СССР Б.С. Угаровым. http://babanata.ru/?p=17519 (31.01.2017).

306. Холодов С. А. На главной выставке страны // Интернет-публикация: http://историк.рф/special_posts/на-главной-выставке-страны/ (07.10.2016).

307. Bowlt, John E. “From Avantgarde to Avantgarde. Russian Art 1910–1990”. In: Moscow: Treasures and Traditions. Introduced by W. Bruce Lincoln. Seattle: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1990, pp. 208-236

308. Bown, Cullerne-Matthew Cullerne-Bown Matthew. A Dictionary of Twentieth Century Russian and Soviet Painters. 1900-1980s. London: Izomar Limited, 1998.

309. Bown, Cullerne-Matthew. The Socialist Realist Painting. New Haven: Yale University Press, 1998. XIII, 506 pp.

310. James, Caradog Vaughan. Soviet Socialist Realism: Origins and Theory. London, Basingstoke: Macmillan Co, 1973. XIII, 146 pp.

311. Fleischer, Donna, Marissa Onheiber, and Vern Swanson. Historic Treasures, Utopian Spirit: Russian Impressionism, 1930–1980s. Scottsdale, Arizona: Fleischer Museum and Overland Gallery of Fine Arts, 1998.

312. Kornetchuk, Elena. “Soviet Art and the State”. In: The Quest for Self-Expression. Painting in Moscow and Leningrad, 1965–1990. Introduction by John Bowlt. Edited by Norma Roberts. Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art, 1990. 181 pp.

313. Patter, Margaret, Preface by. Twentieth Century Russian Painting. Catalogue. New York: The Gallery of Modern Art, 1967.

314. Swanson, Vern Grosvenor. “Soviet Impressionism”. In: Soviet Impressionism. 1930–1980s. Overland Gallery of Fine Arts. Ray E. Johnson, Owner, Scottsdale, Arizona. Wayzata, Minnesota, 1994. 55 pp.

315. Van Gogh to Kandinsky Symvolist landscape in Europe 1880-1910. Thames and Hudsson. Belgium. 2012. 306 pp.