МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Историко-филологический факультет ПИ им. В. Г. Белинского	Кафедра «История России и методика преподавания истории»
Направление подготовки	44.03.01 – Педагогическое образование
Профиль	История

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:
Творческие объединения художественной интеллигенции в России (конец XIX – первые десятилетия XX в.)

Студент	_____ (подпись, дата)	Первушин Антон Валерьевич
Научный руководитель	_____ (подпись, дата)	Кондрашин В.В.
Нормоконтролёр	_____ (подпись, дата)	Первушкин В.И.

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от _____ № ____)

Заведующий кафедрой _____ (подпись, дата) Кондрашин В.В.

Работа защищена с отметкой _____ (протокол заседания ГЭК от _____ № ___)

Секретарь ГЭК _____ (подпись, дата) Кузьмина Т.Н.

Пенза, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава I. Создание и деятельность всероссийских творческих объединений..... 14

§1. Творческие объединения и союзы художников 14

§2. Создание и деятельность музыкальных обществ 28

§3. «Русские сезоны» Сергея Дягилева как явление русской культуры ... 38

Глава II. Применение результатов исследования в преподавании истории в общеобразовательных учреждениях. 46

§1. Технологическая карта внеклассного мероприятия. 46

Заключение..... 58

Список используемых источников и литературы: 63

Введение

Большое количество ученых, которые рассматривают вопросы по истории России на рубеже XIX–XX веков, делают акцент на том, что в это не простое время происходило быстрое обновление и, определенный перелом в духовной жизни , а также смена эстетических идеалов во всех сферах жизни; количество людей, которым становится интересно высокое искусство, постоянно растет в геометрической прогрессии. Свидетельством этого можно считать бурное формирование различных съездов, дискуссий по вопросам культуры, собраний единомышленников, создание разного рода творческих объединений и союзов, которые стали образовываться в этот период времени. Нельзя не отметить большую роль в этом, таких как отечественных исполнителей как – А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев, А. Скрябин, Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев, Н. Метнера, И. Стравинского, В. Нувеля; наравне в музыкантами нельзя не отметить деятельность таких художников как: Александра Бенуа, Ильи Репина, И. Левитана, Л. Бакста; деятели литературы, также не стояли в стороне и активно принимали в этом участие: Александр Белый, Николай Гумилев, Анна Ахматова, Борис Пастернака, З. Гиппиус, К.Бальмонта; все они заложили основы нового культурного пласта, благодаря которому, наша культура в XX веке вышла на новый уровень. Нельзя не обращать внимания на тот факт, что без поддержки таких известных меценатов как: Сергей Мамонтова, М. Беляев, М. Тенишева, развитие культуры было бы заметно слабее; крупные общественные деятели в лице С. Дягилева, А. Волынского и многих других все они провели титаническую работу по поднятию культуры России на новый уровень.

Одной из ярких событий того времени являлось выдвижение различных мест и площадок, на которых стало возможно вести диалог между деятелями культуры, со зрителем, с зарубежными коллегами, и конечно, же и представлять на показ новые работы на всеобщее обозрение. Эстетические идеалы, в большинстве своем, были общими, благодаря этому выставки и

собрания могли функционировать в нормальном режиме. На этой волне появляются новые задумки и проекты такие как, например, журнал «Мир искусства», заведения творческой направленности – первым из которых открылось кабаре «Бродячая собака», после его закрытия, инициатива перешла к – «Привалу комедиантов», «Летучей мыши», и к «Художественному бюро Натальи Добычиной». Многие ученые отмечают форсированность процессов образования кооперацій в среде художников, о чем пишет Г. Стернин. В своей небольшой работе он описал бурную жизнь столичных художников и перечислил в ней все объединения, который были в период с 1891 по 1900 годы.

Конечно же, одно из самых ярких событий для художников, состоялось в апреле 1894 года, когда произошел всероссийский I съезд русских художников и любителей художеств, оно было организовано благодаря помощи Московского общества любителей художеств, а причиной этого стала передача в дар, в марте 1895 года, Художественной галереи Павла и Сергея Третьяковых городу Москва. Общество художников исторической живописи в свою очередь, проводит свою первую выставку, в Нижнем Новгороде в мае 1985 года организуется первая Всероссийская промышленная и художественная выставка, которая собрала многих деятелей культуры и искусства; в 1896 году окончательно формирует новое объединение под названием Московское товарищество художников, конечно же помимо него существовали и другие, к тому времени, уже сформированные объединения.

К культурному «русскому ренессансу» под названием «Серебряный век» также следует отнести известные объединения художников, как – «Голубая роза» с ее символизмом и мягкими тонами в работах, «Бубновый валет» с его вызывающим и коротким существованием, «Голубой всадник» и другие знаменитые общества того времени. Однако, однозначно рассматривать их нельзя. Взять например, такого выдающегося художника как Александр Николаевич Бенуа, он регулярно публиковался в журнале с

символисткой направленностью «Мир искусства», во втором номере которого за 1904 год, написал статью «О наших выставках» и прокомментировал ситуацию в культурной жизни Санкт-Петербурга: «Если бы кто-нибудь принялся со временем за историю художественной жизни Петербурга и при этом имел неосторожность пользоваться в качестве материала газетными объявлениями и рецензиями, то он мог бы впасть в жестокое заблуждение. Количество выставок, объединений и собраний художественной интеллигенции росло в арифметической прогрессии, в связи с этим, можно говорить о том, что северная столица России в начале XIX века переживала бурный художественный расцвет, без зазрения совести, Петербург можно назвать русским Парижем, или, по крайней мере Мюнхеном, эти города в то время, были столицами культуры Западной Европы. О, если бы это было так.» Однако Александр Бенуа отлично понимал, что огромное количество объектов художественной культуры, в Петербурге, занижало их художественной значение, Можно сказать, что количество подавило качество.

Собрание художников под названием «Мир искусства» закончило свое оформление в конце 90-х годов XIX века в его костяк вошли многие художники и деятели культуры во главе с А.Бенуа и С. Дягилевым, которые сделали огромный клад в развитие данного общества. Большое количество творцов данного сообщества являлись в последствии стали членами другого объединения под названием – Союза русских художников. Главными творцами этого общества являлись Л. Бакст, М.Добужинский, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, К. Сомов, И.Билибин, А. Головин, И. Грабарь, К. Коровин, Б. Кустодиев, Н. Рерих, Валентин Серов. Художники общества «Мир искусства» стремились найти пути сближения двух культур – российской и европейской, создать синтез, который выведет обе культуры на новый, доселе, невиданный уровень. Для реализации обмена знаниями между двумя культурами России и Запада организовывались ежегодные выставки, в

которых могли проявить себя не только российские, но и зарубежные мастера.

В других жанрах искусства, помимо изобразительного, в российской культурной жизни происходили такие же процессы, однако, с меньшей интенсивностью. Начинают появляться, до этого слабо развитые, объединения с литературно-художественной направленностью такими объединениями были – московское «Общество свободной эстетики» с 1907 по 1917 год, общество «Среды» и т. д. Абсолютно новыми, для истории музыкальной культуры России, которые появляются именно на рубеже веков являлись «Беляевские пятницы» в Санкт-Петербурге, также следует отметить «Общество камерной музыки», опять же в северной столице России. Конечно же ни один творческий человек, вне зависимости от его направлении в искусстве, не может обойтись без зрителя.

Для того, чтобы и создатель и созидатель могли общаться и дополнять друг друга, их диалог начинает выстраиваться в журналах: в Петербургском «Аполлоне» с его иллюстрациями и разбором вопросов в музыки, изобразительном искусстве и литературе, московский журнал «Золотое руно» с его ежемесячной критикой, «Весы» в Москве с его научно-популярной литературой и критическими статьями, «Перевал», «Нива», а также «Мир искусства», о котором уже говорилось ранее, «Искусство и художественная промышленность» в них диалогу со зрителем было уделено повышенное внимание.

Ярким событием в развитии и популяризации российской музыкальной культуры в Западной Европе принадлежит Сергею Павловичу Дягилеву – выдающемуся человеку и прекрасному организатору «Русских сезонов» с его музыкальной концертной программой в Париже, и благодаря зарубежным гастролям весь мир в течение XX века восхищался его представлениями. Сергей Дягилев демонстрируя привлекательные черты своего характера, подтверждая всестороннюю развитость не только в сферах культуры, был главным идеологом «Русских сезонов», характерным

явлением для этого было то, что именно его статья открывала первый номер журнала «Мир искусства». Рука об руку в творческой деятельности с Сергеем Дягилевым, идет деятельность еще одного замечательного организатора – Митрофана Беляева, его вклад в развитие отечественной музыкальной культуры, включающее в себя создание множества творческих союзов и объединений, сформировало новое музыкальное издательство которого до этого не было. Митрофан Беляев основал множество мероприятий с музыкальной программой, вот некоторые из них: «Русские симфонические концерты», «Русские квартетные вечера», «Общество камерной музыки», именно он организовал в России первую музыкальную премию имени Михаила Ивановича Глинки, за выдающиеся произведения в области музыкального искусства.

Все выше перечисленное побуждало культуру России к развитию и обогащению, благодаря этому широкая масса зрителей смогла познакомиться с творческой деятельностью отечественных и зарубежных деятелей искусства. Руководителями кружка Митрофана Беляева были такие крупнейшие русские композиторы того времени как Николай Андреевич Римский-Корсаков, Александр Константинович Глазунов, Анатолий Константинович Лядов. В дальнейшем, Митрофан Беляев привлекал этих деятелей творчества, для работы в своих заведениях и учреждениях. Стартом «беляевским пятницам» послужили музыкальные вечера 80-х годов XIX века. Основной формой было камерно-инструментальное музицирование. Через определенный период времени, сформировался стабильный состав участников: А. Гельбке (1-я скрипка), Н.Гезехус (2-я скрипка), М. Беляев (альт), В. Эвальд (виолончель). Для исполнения сочинений в расширенном составе приглашались Л. Ауэр, А.Вержбилович, Ф. Блуменфельд, А. Глазунов, Я. Витол и другие.

Таким образом, рассматривая данный вопрос в выпускной квалификационной работе **актуальность** исследования заключается в формировании понятия причин создания творческих союзов и объединений

на рубеже XIX – XX вв. Полной картины в рассмотрении и освещении Серебряного века в научной сфере пока еще далеко. Если рассматривать изобразительное искусство, то можно увидеть, что в этой среде было проведено большое количество исследований, написано большое количество монографий, однако по отношению к музыкальному искусству, так говорить не получается, в связи с тем, что отдельные направления еще не до конца изучены, и многие вопросы остаются открытыми. Изученность данной темы несмотря на обилие ракурсов, не раскрыта в полной мере.

Объект исследования: творческие объединения художественной интеллигенции в России (конец XIX – первые десятилетия XX вв.)

Предмет исследования: художественные, музыкальные, литературные творческие объединения.

Хронологические рамки: конец XIX – первые десятилетия XX века.

Историография исследования. Создание творческих объединений художников, музыкантов и других деятелей искусства, всегда имеет огромное значение, для культуры страны и народа. Чаще всего, рассматриваются вопросы деятельности творческих объединений, их участники и их главные работы. По отношению к революции 1917г. отношения противоречивые, это связано с тем, что многие общества, после прихода советской власти, распались.

Советские и российские ученые, рассматривали данный вопрос в двух основных периодах:

1. Конец XIX века – рубеж XIX – XX вв. относительно небольшой этап, но именно в этот период времени, зарождалась бурная деятельность, творческих союзов, кружков и т.д.
2. Первые десятилетия XX века – данный период интересен тем, что творческие объединения продолжают формироваться, начинают иметь все больший вес и влияние в культурной среде, также, интересно посмотреть на отношение творческих объединений к Советской власти, и судьба объединений после революции 1917 г.

Изучение творческих объединений до революции 1917 г. не имело явной политической окраски, и рассматривалась в тех работах, в основном их деятельность и влияние на культуру России и мира в целом. Объединения созданные после 1917 г. стали приобретать черты политических, и в стали иметь просоветскую окраску, со всеми вытекающими последствиями, хотя, старые объединения, созданные до революции, меняли свой ориентир, и таким образом, сохраняли способность к деятельности. Это отражено в историографических работах советских историков.

Первые работы в советской историографии по рассмотрению союзов художников начинают издаваться с 1970 г. Яркими работами данного периода являются работы Лапшина В. П., «Союз русских художников», Лапшиной Н. «Мир искусства. Очерки истории и творческой практики.», Стернин Г.Ю. «Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков», Стернин Г.Ю.. «Художественная жизнь России 1900–1910-х годов.». В российской историографии это монография Сарабьянова Д.В. – «История русского искусства конца XIX - начала XX века.», Сабуровой Т.Г. «Русское фотографическое общество в Москве. 1894- 1930», справочник Северюхина Д.Я., Лейкинда О.Л. (сост.). «Золотой век художественных объединений в России и СССР.».

Труд Лапшина В.П. «Союз русских художников», это книга об одном из крупных художественных обществ России первой четверти XX в. О создании «Союза русских художников» и истории его развития, о его деятельности для выставок и вкладе в художественную жизнь Российской Империи тех лет повествует этот труд. Главный фокус был сосредоточен на сюжетах лирических пейзажей, на типажных портретах, а также на экспрессивных жанрах – чаще всего связанные с оттенками историческими и национально-романтическими. В числе наиболее стилистически характерных «союзников» были М.Х.Аладжалов, А.Е.Архипов, А.М.Васнецов,

С.В.Иванов, С.А.Коровин, Н.П.Крымов, С.В.Малютин, Ф.А.Малявин В.В.Переплетчиков, П.И.Петровичев, Н.А.Тархов, Л.В.Туржанский, К.Ф.Юон.

Еще одним крупным обществом, которому также уделили отдельную работу, это книга Лапшиной Н. повествует она о деятельности общества художников под названием «Мир искусства» - оно стало особым направлением, которое активно действовало в русском искусстве более двадцати лет, в конце XIX - начале XX века. Участники этого общества занимались такими направлениями как: станковая живопись, рисунок в графике, рисование и постройка театральных декораций, и оформлением интерьеров для частных лиц, иллюстрациями в книгах и выступлениями в печати. Среди них такие мастера как: А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере и другие. Автор, не стремился здесь к абсолютной полноте охвата материала и останавливается на рассмотрение творчества художников объединения «Мир искусства» главным периодом, наиболее показательным для характеристики всего объединения. Анализ развития «Мира искусства» основывается на рассмотрении деятельности крупных представителей – основоположников этого художественного течения: Добужинского, Сомова, Бакста, Лансере, Бенуа.

Современный период исследования характерен монографией Сарабьянова Д.В. «История русского искусства конца XIX - начала XX века.» В этой книге освещен один из ярких интенсивных периодов в истории русского искусства, этот период характерен тем, что живопись, за малый промежуток времени, смогла развиться от таких жанров как ранний импрессионизм Коровина и Серова, до авангарда Казимира Малевича, Кандинского, Татлина, Филонова; развитие графики, скульптуры и архитектуры также вышло на новый уровень. В книге также рассматриваются смена тенденций художников в плане мировоззрения и

стиля; раскрывается вклад русского искусства этого времени в российскую и мировую художественную культуру, и его влияние также на Россию и мир.

А также справочник Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. (сост.). «Золотой век художественных объединений в России и СССР.» Справочник. - СПб.: Издательство Чернышева, 1992. «Золотой век художественных объединений...» открывает серию «Справочники по русскому искусству», выпускаемую Издательством Чернышева. В книге собран многочисленный материал по истории 400 художественных обществ и союзов и объединений в России и СССР — отсчет ведется с создания Общества поощрения художников в Санкт-Петербурге в 1820 году до роспуска большинства художественных объединений по постановлению ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

Таким образом, нужно отметить, что вопрос изучения творческих объединений довольно широк, представив основные работы советской и российской историографии, следует отметить, что в советский период полное раскрытие вопроса деятельности творческих объединений вызывает затруднения, в связи с наличием цензуры и идеологической преграды.

Цель работы – рассмотреть образование и деятельность творческих объединений, нового феномена на рубеже двух веков, при этом затронуть сферу художественных, литературных и музыкальных направлений в российском обществе.

Для ее достижения были поставлены следующие **задачи**:

1. Проследить создание и развитие творческих объединений художественной интеллигенции в конце XIX – и первых десятилетиях XX века.
2. Охарактеризовать влияния творческих объединений на культурную и общественную жизнь Российской империи.

3. Изучить результаты деятельности ведущих представителей творческих союзов и объединений.

Новизна исследования состоит в комплексном анализе характера, целей создания и деятельности творческих объединений художественной интеллигенции.

Научная значимость работы: заключается в реконструкции общей картины развития и деятельности объединений, роли личности и ее влияния на культурную жизнь России на рубеже XIX – XX вв., в тоже время уточняются основные формы деятельности, где имелась значимая музыкальная составляющая (Русское музыкальное общество, кабаре «Бродячая собака»).

Развитие российской культуры, при переходе из XIX века в XX, отражает неоднозначность и сложность развития, бурное развитие творческих союзов и кружков обсуждаются практически с конца XIX века, в это время новые веяния и явления в жизни общества становятся особенно заметными на контрасте старого и нового. Динамика социальных изменений, проходящих во время «русского культурного Ренессанса, или по-другому Серебряного века», а также сложность в попытке охватить все художественные явления того периода объясняет устойчивый интерес к нему ученых.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка использованной литературы и приложения.

Во введении характеризуется степень изученности вопросов, рассматриваемых в работе, обосновывается актуальность и новизна темы работы, определяются объект и предмет исследования, его цели и задачи, практическая значимость результатов работы.

Первая глава «Создание и деятельность всероссийских творческих объединений»» содержит три параграфа, в которых рассматриваются объединения 3 направлений, а именно, союзы художников, российское

императорское музыкальное общество, арт-кафе «Бродячая собака», и гастролирование «Русских сезонов Дягилева»

Вторая глава «Применение результатов исследования в преподавании истории в общеобразовательных учреждениях» в процессе изучения старшеклассниками творчества объединений состоит из одного параграфа и носит методический характер, так как в ней анализируются различные подходы к изучению искусства в школе, а также описание собственной методики одного из внеклассных мероприятий по изучению особенностей творческих объединений.

В заключение работы подводятся основные итоги исследования, затрагивающие вопросы значимости, влияния и достижений творческих объединений того времени.

Глава I. Создание и деятельность всероссийских творческих объединений

§1. Творческие объединения и союзы художников

Одним из значимых художественных объединений на рубеже XIX–XX вв. является «Мир Искусства». Художественное объединение «Мир искусства» открыло себя для зрителей, с помощью выпуска одноимённого журнала на рубеже XIX–XX вв. Выход первого номера журнала «Мир искусства» в Петербурге в конце 1898 г. стал резюмированием десятилетнего общения группы живописцев и графиков во главе с Александром Николаевичем Бенуа (1870–1960). В создании журнала отлично прослеживаются стремление творческой интеллигенции к соединению всех жанров искусства в единое целое. Вокруг журнала было такое окружение, которое противопоставило себя и официальному консервативному академизму и реализму художников передвижников, обособившись тем самым и от тех и от других.

Основной целью и задаче художественного творчества данного объявлялась красота русской культурной традиции, причём красота в субъективном понимании каждого мастера, а также в популяризации в России западноевропейского искусства, благодаря этому впоследствии и возникает русский авангард. Такое отношение к задачам искусства позволяло художнику получить полную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств, что для России того времени являлось новшеством. «Мир искусства» открыл для русских зрителей много интересных и скрытых ранее явлений зарубежной культуры, в частности, следует отметить, живописцев из Финляндии и Скандинавского полуострова, британских художников-прерафаэлитов и графический стиль британского приверженца эстетизма Обри Бёрдсли. Отличительной особенностью художников «Мира искусства» была их многогранность. Участники объединения были очень

разносторонними: в их работу входили занятия живописью, и работа с декорациями для театральных постановок, и декоративно-прикладным искусством. Несмотря на широкий спектр деятельности, главные наследием считаются их работы в графике.[1]

Лучшие произведения Александра Бенуа – выполнены в графическом стиле; среди них особенно интересны иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1905–1922 гг.). Героем цикла его произведений стала северная столица России с ее улицами и каналами, которые дополнялись фоном из архитектурных шедевров. Его работы пронизаны строгостью линий, и в большом количестве присутствует драматический контраст из ярких и темных пятнен. В момент развязки трагедии в произведении «Медный всадник», Александр пишет Петербург с помощью темных и мрачных красок.

В творчестве Александра Бенуа четко видна идея романтизма противопоставления одинокого страдающего героя и мира, который его убивает своим равнодушием.

Создание костюмов и декораций для театральных спектаклей – самая яркая страница в творчестве Льва Самуиловича Бакста (его настоящая фамилия Розенберг;1866–1924). Большую часть знаменитых работ он делал по заказу Сергея Дягилева, автора «Русских сезонов» в Париже 1907–1914 гг. это были гастроли по Европе с целью демонстрации достижений русского искусства. Бакст выполнил эскизы декораций и костюмов к опере «Саломея» Р.Штрауса, сюите «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, балету «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси и другим спектаклям. Особенно замечательны эскизы костюмов, ставшие самостоятельными графическими произведениями. Автор создавал костюм, делая опору на систему движений танцора, через линии и цвет он, как художник, стремился раскрыть характер музыки и рисунок танца. В работах Бакста присутствует поразительная острота видения образа, глубокое

[1] Н. Лапшина. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 13.

понимание природы балетных движений, и все это приправлено удивительным изяществом.[2]

Одной из главных тем для многих мастеров и творцов «Мира искусства» стало обращение к прошлому, ностальгия и тоска по утраченному идеальному миру. Любимой эпохой для творцов был XVIII век, и прежде всего период рококо, с его изящной нагруженностью композиции и грациозным орнаментальным ритмом. Художники всячески старались это возродить в своих работах, но также и привлекали внимание зрителя к подлинному искусству XVIII в., фактически заново открывали творчество таких французских живописцев как Антуана Ватто и Оноре Фрагонара, не забывая при этом, про своих соотечественников – Фёдора Рокотова и Дмитрия Левицкого. С образами «галантного века» связаны работы Бенуа, в которых дворцово-парковые ансамбли Версаля представлены как прекрасный и гармоничный мир, который покинули люди. Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) наоборот, любил проецировать в своих работах русскую жизнь XVIII столетия.

Мотивы рококо проявились также и в работах Константина Андреевича Сомова (1869–1939) с его особенной выразительностью. Он рано приобщился к истории искусства, так как отец художника являлся хранителем коллекций Эрмитажа, и это ,вне всяких сомнений, наложило свой отпечаток на творчество. После окончания Академию художеств в Санкт-Петербурге, молодой мастер стал великолепным знатоком старой живописи. Константин Андреевич блистательно имитировал технику старых живописцев в своих картинах. Основной жанр его творчества можно было бы назвать вариациями на тему «галантной сцены». И правда, на своих полотнах художника вновь оживляет персонажей с работ французского живописца Антуана Ватто: вот здесь можно увидеть дам в характерных, для стиля рококо, пышных платьях и париках, а на следующем полотне, можно увидеть актёров итальянских комедии масок «дель арте». У всех полотен есть сюжет,

[2] Н. Лапшина. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 51-52.

например герои кокетничают, поют серенады в аллеях парка, флиртуют, и все это в окружении сияния приближающегося заката.[3]

Сомову, свое восхищением и ностальгию по прошлому удалось особенно тонко выразить через женские образы. Нельзя не сказать про его знаменитую работу «Дама в голубом» (1897–1900 гг.) – это портрет современницы мастера художницы Е. М.Мартыновой. Она одета по старинной моде и изображена на фоне поэтичного пейзажного парка. Манера живописи прекрасно имитирует стиль немецкой и австрийской живописи – бидермейер. Но явная болезненность облика героини, к сожалению, Мартынова вскоре умерла от туберкулёза, вызывает ощущение сильной тоски, а идиллическая мягкость пейзажа кажется сказочной, и присутствует она только в воображении художника.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) сфокусировал своё внимание на городских пейзажах Петербурга и в отличие от Бенуа, он лишил его романтического ареола. Художник показывает в своих работах самые непривлекательные, серые виды, показывая город как огромный механизм, который убивает душу человека, как например, в произведении Николая Васильевича Гоголя «Шинель».

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К. А. Сюннерберга», 1905–1906 гг.) построена на противопоставлении героя и города, который виден сквозь широкое окно. Поначалу кажется, ряд ярких домов на заднем плане и фигура человека с погружённым в тень лицом, на переднем плане, существуют на контрасте и находятся в изоляции друг от друга. Однако эти два плана глубоко взаимосвязаны изнутри. За яркостью красок скрывается «механическая» унылость городских домов, которые духовно опустошают людей. Собственно это мы и видим в герое – он отрешён, погружен в себя, в его в лице нет ничего, кроме усталости.[4]

[3] Н. Лапшина. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 61.
[4] Н. Лапшина. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 62-63.

Вслед за созданием «Мира Искусства», создается следующее объединение – Союз русских художников – возникшее в 1903 г. в Москве. Его ядро составляли Константин Юон, Абрам Архипов. Игорь Грабарь, Аркадий Рылов. Большую роль в появлении Союза русских художников сыграло объединение «Мир искусства», несмотря на то что, мастера из Москвы во многом стремились противопоставить себя деятелям из Петербурга. Они были далеки от идей символизма. Стиль участников Союза русских художников синтезировал в себе реалистические традиции художников передвижников с опытом импрессионистов в передаче воздуха и света. Находясь под определнным влиянием творчества Константина Коровина, а он не редко участвовал в выставках Союза, эти художники постоянно чувствовали тягу к изображению пейзажей и жанровой живописи.[5]

Наиболее интересным среди авторов пейзажистов был Константин Фёдорович Юон (1875–1958). Он мастерски передавал пейзажи («Мартовское солнце», 1915 г.; «Зимнее солнце», 1916 г.), в которых он тонко виднелась игра света на подтаявшем снеге, контрастируя с нежной голубизной неба. Виды Троице-Сергиевой лавры, лучший из которых был написан в 1910 г., в них контраст белого снега и ярких по цвету архитектурных сооружений в комбинации с фигурами людей приобретает чисто декоративную красоту, и это, несомненно, сближает его работы с искусством модерна.

Творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960)., было отмечено любопытными поисками. Его мягкий и поэтичный по настроению пейзаж «Февральская лазурь», который Игорь Эммануилович написал в 1904 г., свидетельствует о знакомстве художника не только с таким жанром как импрессионизм, но также и с более поздними веяниями во французской живописи. Стволы и ветви берёз, которые окутывает сияние холодного зимнего солнца, обрамлены короткими мазками и напоминают технику неоимпрессионистов, а в частности пуантилизм. Это также заметно и в

[5] В. П. Лапшин. Союз русских художников. СПб., 1974. С. 34.

натюрморте «Неприбранный стол», который Грабарь изобразил 1907 г., в нем, с помощью системы цветных бликов, или по-другому –рефлексов, все предметы мастерски объединены в единую цветовую гамму.[6]

Очень эмоциональны пейзажи Аркадия Александровича Рылова (1870–1939), ученика А. И. Куинджи. В его картине «Зелёный шум» ,(написана в 1904 г.), листва, которую колышет ветер, написана сочными размашистыми мазками, а панорама, которая уходит вдаль, кажется, несмотря на расстояние, такой-же яркой, как и передний план, и это создает поразительное ощущение декоративности.[7]

Художник Абрам Ефимович Архипов (1862–1930) учился у знаменитых передвижников – В. Г. Перова и В. Д. Поленова. Его жанровые полотна многогранны: им характерно и реалистическое содержание, и также острая социальная направленность. Правда привлекают они чисто живописными достоинствами. Такова картина «Прачки» (конец 90-х гг. XIX в.). Её композиция, которая включает в себя только малую часть помещения, построена под вдохновением от ранних работ Эдгара Дега на туже тему. Очертания лиц и фигур плавно растворяются в клубящемся паре, а колорит, который отлично сочетает в себе, комбинацию из приглушённых серых, жёлтых, коричневых и сиреневые тона, на удивление зрителя, богат оттенками.

Не смотря на высокий технический уровень исполнения полотен, и их особое обаяние, художники Союза отличались сильным консерватизмом. ИХ крепко держали реалистические корни, и художники не могли отойти от традиционных форм и средств выразительности. Можно предположить, что именно это и послужило тому, что многие члены Союза русских художников отлично вклинились в картину развития официального искусства советской власти, составив, однако, самую достойную его часть.[8]

[6] В. П. Лапшин. Союз русских художников. СПб., 1974. С. 48-49.
[7] В. П. Лапшин. Союз русских художников. СПб., 1974. С. 52.
[8] В. П. Лапшин. Союз русских художников. СПб., 1974. С. 64.

«Алая роза» была предшественником еще одного творческого объединения под названием «Голубая роза» – это творческий союз художников из Москвы, которые выполняли свои работы в жанре символизм. Во главе стояли уроженцы города Саратова П. В. Кузнецов и П. С. Уткин. Первая выставка состоялась в мае-июне 1904 г. в Саратове по инициативе учащихся МУЖВЗ. На ней были показаны работы Е. В. Александрова, А. А. Арапова, М.В.Волгина (Кузнецова), И. А. Кнабе, П. В. Кузнецова, Н. Н. Нордосского, В. П. Половинкина, Е. С. Потехина, Н. Н. Сапунова, М. С. Сарьяна, С.Д.Симпол, С. Ю. Судейкина, П. С. Уткина, К. Л. Фельден, Н.П.Феофилактова.[9] В качестве почетных экспонентов были приглашены М.А. Врубель и В. Э. Борисов-Мусатов. Выставлялись на показ также холсты абрамцевских мастеров, которые были выполнены в стиле майолики. С 1905 г. члены группы принимали участи в выставках Московского товарищества художников и активно сотрудничали в журнале московских символистов – "Весы". В 1907 г. именно эти деятели создали костяк новой группы художников, которые стали именоваться – "Голубая роза", в ней они продолжали развивать принципы декоративизма и символизма в живописи.

После создания «Союза русских художников» в марте 1907 г. в Москве Николай Павлович Рябушинский (1877–1951) являющийся меценатом и коллекционером создал по своему желанию и инициативе выставочную группу художников под названием «Голубая роза». Её основными участниками были Павел Кузнецов, Сергей Судейкин, Николай Сапунов, Мартирос Сарьян и др. Все они являлись обучались и закончили Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Этих людей объединила в начале XX века их сильная приверженность к символизму. Некоторые из художников сотрудничали со столичными журналами, такими как «Весы» и «Золотое руно», эти журналы отличались тем, что поощряли и публиковали работы по

[9] Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. СПб., 1992. С. 10.

направлению символизм. Однако самое значительное влияние оказывал В. Э. Борисов-Мусатов. Опираясь на его стиль живописи, молодые художники-символисты определили главную задачу своего творчества: в мир тонких чувств, которые невозможно описать словами.[10]

В отличие от других художественных кооперацій, для которых первая совместная выставка являлась катализатором к началу их творческого развития, для московских символистов их первая выставка оказалось одновременно и последней: содружество начало стремительно распадаться. Однако нельзя уменьшать роль «Голубой розы» на стиль каждого из участников, она оставила неизгладимый отпечаток и определило дальнейший творческий путь каждого из них.

Из шестнадцати участников «Голубой розы» особо интересует, Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968). До начала десятых годов XX в. его работы были очень близки к работам наставника и протеже Борисова-Мусатова и французских символистов из группы «Наби». Пейзажи Кузнецова 1904–1905 гг., были выдержаны в прохладных тонах, таких как серо-голубой, бледно-сиреневый и др. Изображение пространства в его работах сильно тяготит к усталости, а очертания предметов расплывчаты. Огромное внимание мастер уделял особенной цветопередаче, которое передает пейзажу мягкую грусть. «Восточная серия» 1910-х гг. Кузнецова, ясно показывает его особенный творческий почерк зрелого мастера. Картина «Мираж в степи» (1912 г.) на первый взгляд очень проста по содержанию: все что мы на ней видим это степь, одинокие шатры, никуда не спешащие беседующие люди, не замечающие сияния, заполнившего небо. Картина опять решена в холодных тонах, а яркие пятна в основном только на человеческих фигурах и шатрах, а именно это и подчёркивают абсолютное господство серо-голубой гаммы неба. Мираж на небе – главное, что притягивает в картине: именно он кажется на самом деле настоящим, все

[10] И.М. Гофман. Голубая роза. М., 2000. С. 57.

остальное кружение, в том числе люди и их шатры воспринимаются как мираж.[11]

Еще одна страница в творчестве московских символистов это – раннее творчество армянского живописца Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972). В своих работах он прекрасно показывал тонкость ощущений и символистскую недоговорённость, как, например, в работе «Озеро фей» (1906 г.), она построена на типичной для «Голубой розы» игре холодных тонов: голубого, сиреневого, серого. Однако сюжеты в которых Сарьян раскрывается в полной мере это Восток. В таких картинах, как «Улица. Полдень. Константинополь» (1910 г.), «Финиковая пальма» (1911 г.), художник лепит форму сочными красками и энергичными мазками. В работах Николая Николаевича Сапунова (1880–1912) переплетаются элементы символизма и примитивизма. Его полотно под названием «Карусель» (1908 г.), на первый взгляд кажется типичной ,под жанр примитивизма, «ярмарочная картинка». Однако лёгкие короткие мазки, сложные соединения не смешанных на палитре цветов отчетливо напоминают утонченные работы французских мастеров. И это превращает балаганную сценку в символистское «видение».

Сильное значение для Сапунова имели образы ностальгии по ушедшим эпохам, что сближает его с петербургскими мастерами «Мира искусства». Полотно «Бал» (1910 г.). – одно из них. Оно воскрешает в памяти сцену провинциального бала пушкинских времён. Гораздо сильнее ностальгические настроения чувствуются в творчестве Сергея Юрьевича Судейкина (1882–1946). Сюжеты его работ, в частности, полотно «В парке» (1907 г.), разворачивается, в основном, в английских парках, среди густой листвы ,которая прячет в себе легкие беседки. Влюбленные пары уединяющиеся в лодках и в аллеях парка мягко растворяются в воздушной дымке, а их фигуры органично вписываются в природу. Рассеянный сумрачный свет придает этим сюжетам ощущение мечтательности. Несмотря

[11] И.М. Гофман. Голубая роза. М., 2000. С. 58-59.

на все вышесказанное, выставка «Голубая роза» не привела к созданию прочного художественного объединения московских символистов. Но её название позднее превратилось в метафору, определяющую основные черты их стиля: камерность, тягу к отражению.[12]

Помимо официальных художественных объединений творческой интеллигенции, были и любительские кружки, одним из примеров можно назвать, Абрамцевский или Мамонтовский художественный кружок – так называли представителей художественной интеллигенции из Москвы, которые объединились вокруг Саава Ивановича Мамонтова –известного предпринимателя и мецената.[13] Встречи и собрания художников и любителей искусства происходили в его доме на Спасско-Садовой улице в Москве, а в теплые сезоны, в основном, летом – в подмосковном имении Абрамцево, недалеко от Сергиева Посада. Мамонтов поддерживал творческие начинания художников и материально поддерживал их. Кружок существовал в 1878 по 1893 гг., и не смотря на долгое существование, он все равно оставался любительским. Часто художники приезжали в Абрамцево на все лето со своими семьями. У них была здесь комфортная для работы и общения атмосфера. Особенностью стиля кружка было в синтезе изучения русской истории с оживлением народного творчества. Были организованы мастерские по возрождению художественных ремесел таких как: резьба по дереву, шитье и другие. В парке Абрамцева были возведены постройки в русском стиле – такие как "Терем" по проекту архитектора И.П.Ронета, в 1873 году, церковь и "Избушка на курьих ножках" по проектам В.М. Васнецова, в 1881 - 1883. Наибольшую популярность приобрел в мамонтовском кружке любительский театр. Начиная с 1878 г. каждый сезон ставились театральные постановки: зимой - в особняке на Спасской-Садовой, летом - в Абрамцеве. Художники сами создавали себе костюмы и декорации, а также сами исполняли роли в

[12] И.М. Гофман. Голубая роза. М., 2000. С. 78.

[13] Г.Ю. Стернин. Абрамцево. Художественный кружок. Л., 1988. С. 13.

спектаклях. Наиболее удачной постановкой Мамонтовского кружка считается "Снегурочка", русского драматурга Александра Николаевича Островского, которую показали в 1882 г.[14] Любительские спектакли повлияли на создание в 1890-е гг. Московской частной русской оперы. В абрамцевский кружок входили такие деятели искусства как: М. М. Антокольский, А. М. и В. М. Васнецовы, М.В.Врубель, К. А. и С. А. Корокин, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, И.С.Остроухов, В. Д. и Е. Д. Поленовы, Н. А. Римский-Корсаков, В. А.Серов, К. С. Станиславский, М. В. Якунчикова и др.

Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА) - первая в послереволюционной России организация архитекторов-новаторов, основанная в 1923 г. в Москве. Цель этой организации – разработка и создание нового формально-художественного языка архитектуры, новых методов архитектурного образования. АСНОВА была тесно связана с архитектурным факультетом Вхутемаса, его участниками были Н. В. Докучаев, В.Ф.Кринский и др. Они организовали специальной отделение на факультете на котором преподавали по новой методике. Кроме того, участники АСНОВА регулярно публиковались со статьями по различным вопросам архитектуры, а также подготовили собственное издание книги издание "Архитектура Вхутемаса" (М., 1927). В 1926 г. Ассоциация выпустила "Известия АСНОВА". В начале 1930-х гг. коллективные творческие бригады Ассоциации активно участвовали в архитектурных конкурсах: проекты Дворца искусств, Дворца Советов для Москвы (1931); Театра массового действа для Харькова (1931) и др. Возглавлял Ассоциацию Н. А. Ладовский. В 1928 г. он вышел из АСНОВА и учредил Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ), куда вошли и многие члены Ассоциации.

[14] Г.Ю. Стернин. Абрамцево. Художественный кружок. Л., 1988. С. 13-15.

Обе организации были ликвидированы в 1932 г. постановлением ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций".[15]

Ассоциация художников революционной России (АХРР; с 1928 – Ассоциация художников революции – АХР) – основана в Москве в мае 1922 г., в этом же году был принят Устав, сформировали президиум и утвердили название. Председателем был П. А. Радимов, товарищ председателя А. В. Григорьев, а секретарь Е. А. Кацман. Первой выставкой ассоциации художников революции можно считать "Выставку картин художников реалистического направления в помощь голодающим" 1 мая 1922 г. на Кузнецком мосту. Основной своей целью художники считали создание жанровых картин на сюжеты современной жизни, в которых они развивали традиции художников передвижников. Большой вред реалистической живописи, по их мнению наносили левые течения в искусстве наносившими, они стремились доказать необходимость существования станковой сюжетной картины, были противниками лозунга "искусство для искусства". Первыми членами АХРР стали ее учредители: А. Е. Архипов, Ф.С.Богородский, А. В. Григорьев, Н. И. Дормидонтов, Е. А. Кацман, В.В.Карев, Н. Г. Котов, С. В. Малютин, С. А. Павлов, С. В. Рянгина, Н.Б.Терпсихоров, Б. Н. Яковлев и др. Организация очень быстро разрасталась. И уже к лету 1923 г. Ассоциация насчитывала около трехсот постоянных членов; постепенно стали возникать филиалы в союзных республиках и областях, а к 1926 г. их было уже около сорока. В числе первых появились филиалы в таких городах как: Ленинград, Казань, Саратов, Самара, Нижний Новгород, Царицын, Астрахань. [16] В АХРР коллективно вливались участники других художественных объединений. Так, в 1924 г. в Ассоциацию вошли члены Нового общества живописцев, в 1926 г. – члены группы «Бубновый Валет», в 1929 – художники из объединения "Бытие", в 1931 – из общества "Четыре искусства". Среди тех,

[15] Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. СПб., 1992 . С. 87.
[16] Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. СПб., 1992. С. 111-112.

кто пополнил ряды АХРР, были художники, которые получили свое признание до революции это: В.Н. Бакшеев, И. И. Бродский, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. А. Касаткин, Б.М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, Ф. А. Малявин, И. И. Машков, К. С. Петров-Водкин, А. А. Рылов, К. Ф. Юон и др. В 20-е годы XX века ассоциация собирала вокруг себя много сторонников, а с помощью поддержки государства могла свободно обрастать новыми структурами и укреплять свое влияние. Так, в 1925 г. по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов создается объединение молодежи АХРР - ОМАХРР, которое через некоторое время обрело статус автономной организации со своим уставом. Главным направлением деятельности АХРР в 1920-е гг. стали выставки. За десять лет существования ассоциации были организованы одиннадцать крупных выставок. Кроме того, АХРР участвовали в XVI Международной выставке искусств в Венеции в 1928 г., в Художественно-промышленной выставке СССР в Нью-Йорке в 1929 г., а также провели самостоятельную выставку в Кёльне в 1929 г. Одновременно с этим за период 1923–31 гг. прошло более 70 выставок филиалов АХРР по всему СССР. Ахровцы создали оригинальную концепцию тематических выставок например таких как: "Жизнь и быт Красной Армии" (1922), "Жизнь и быт рабочих" (1922), Революция, быт и труд" (1924 и 1925), "Искусство в массы" (1929) и др. Именно они заложили в основу выставок, своеобразную отчетность о проделанной работе, своего рода подведения итого за определенный период деятельности. В 1924 г. была создана издательская часть АХРР, которая занималась выпуском и издательством цветных репродукций, открыток и альбомов, выставочных каталогов. С 1929 г. участники ассоциации издавали свой журнал "Искусство в массы" в количестве двадцати номеров. Деятельность Ассоциации была прекращена в 1932 г. специальным Постановлением ЦК ВКП(б).[17]

[17] Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. СПб., 1992. С. 112-113.

Существует интересный случай, когда объединение художников образовалось, не с помощью покровительства какого-либо мецената, а от выставки, таким примером является "Бубновый валет" – объединение московских живописцев, ведущее начало от одноименной выставки, организованной в 1910 г. Его членами были В. Д. и Д. Д. Бурлюки, Н. С. Гончарова, П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, Н. Кульбин, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, К. С. Малевич, И. И. Машков, Р. Р. Фальк, В. В. Рождественский и др. Название объединения принадлежит Михаилу Федоровичу Ларионову, который, имел в виду негативную трактовку образа в духе старинного французского толкования игральной карты: бубновый валет, которые характеризуется многими как мошенник или плут.[18] Поясняя свой выбор, художник говорил: «Слишком много претенциозных названий … как протест мы решили, чем хуже, тем лучше … что может быть нелепее «Бубнового валета»?». Для художников объединения характерны работы в духе постимпрессионизма. Участники объединения «Бубновый валет» выработали свою собственную живописно-пластическую систему, так называемый русский сезаннизм, где принципы кубизма и фовизма скомбинированы с учетом влияния русского народного искусства – лубка, росписи по дереву и керамике, а также росписей подносов и вывесок. Выбрав из доступных жанров живописи натюрморт, отбросив пейзажи и портреты, решали задачи построения объемной формы на плоскости с помощью цвета, желая передать , её фактурную осязаемость. На выставках объединения "Бубновый валет" кроме собственных картин, выставлялись работы из-за рубежа: из Мюнхена – В. В. Кандинского и А. Г. Явленского, из Франции Ж. Брака, К. Ван Донгена, Ф.Валотона, М. Вламинка, А. Глеза, Р. Делоне, А. Дерена, А. Марке, А.Матисса, П. Пикассо, А. Руссо, П. Синьяка, других известных художников; организовывались открытые диалоги о судьбах современного искусства, зачитывали доклады. Однако «Бубновый валет», не смог решить внутренние противоречие, и за короткое время распался: в 1911

[18] Г. Г. Поспелов. Бубновый валет. М., 1990. С. 41.

г. из него вышли до этого радикально настроенные мастера, такие как: Бурлюки, Гончарова, Ларионов и другие., ориентированные в своих работах на образцы народного и примитивного творчества, кубофутуризма, а также абстрактного искусства. Они создали свое объединение с вызывающим названием "Ослиный хвост". В 1916–17 гг. существовала другая группа художников, у которых были более умеренные взгляды и они симпатизировали более традиционным станковым картинам этими мастерами были: Кончаловский, Машков, Куприн, Лентулов, Рождественский, Фальк, эти творцы присоединились к объединению "Мир искусства". После такого раскола кружок «Бубновый валет» окончательно исчез из культурной жизни России.[19]

§2. Создание и деятельность музыкальных обществ

Русское музыкальное общество (с 1869 – Императорское русское музыкальное общество, ИРМО, РМО) – российское музыкально-просветительское общество, действовавшее со второй половины XIX века – до начала XX века, уделяло особое внимание распространению музыкального образования, а также привлечению широкой публики к серьёзной музыке, и отечественных музыкантов.

В Санкт-Петербурге, в доме графов Виельгорских, в 1840 году сформировалось «Симфоническое музыкальное общество», которое из-за сложного материального положения закрылось в начале 1851 года. Его заменило, созданное в 1850 году в доме князя А. Ф. Львова (автора гимна «Боже, царя храни»), «Концертное общество», его деятельность ознаменовалась организациями концертов – по три концерта в зале

[19] Г. Г. Поспелов. Бубновый валет. М., 1990 . С. 178.

Придворной певческой капеллы во время Великого поста. Одновременно с этим для небогатой части публики, стали организовываться регулярные Университетские концерты (около десяти концертов за сезон) под названием «Музыкальных упражнений студентов Санкт-Петербургского университета». Симфонические концерты также устраивались Дирекцией Императорских театров, под управлением К. Б. Шуберта и К. Н. Лядова.[20]

В салоне Великой княгини Елены Павловны возникла гениальная идея создания музыкального общества всероссийского масштаба. В результате этого в период общественного подъема конца 1850-х – начала 1860-х годов по инициативе Великой княгини Елены Павловны, Антона Григорьевича Рубинштейна, Юлии Фёдоровны Абазы и других музыкально-общественных деятелей в России образовалось общество, которое в дальшейшем, сыграет важную роль в развитии и выведении на новый уровень всей отечественной музыкальной культуры.

Общество было под покровительством императорской фамилии (августейшими председателями были Великая княгиня Елена Павловна (1860–1873), великий князь Константин Николаевич (1873–1881), великий князь Константин Константинович (с 1881) и др.). Первоначальным названием общества было «Русское музыкальное общество» (РМО) и первые 10 лет с 1859 по 1869 гг., функционировало под этим наименованием. Существовало три категории членства: почётные, действительные, то есть, те, кто уплачивали ежегодный денежный взнос, и члены-исполнители. Совет директоров стоял во главе отделения. И в 1859 году , в Санкт-Петербурге, открылось «Русское музыкальное общество», а 1 мая 1859 года императором был утверждён его Устав.

Согласно уставу, РМО ставило своей главной целью «содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей

[20] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 28.

музыкальных предметов». Просветительский характер деятельности РМО был оглашен словами одного из организаторов общества, Д. В. Стасова: «Сделать хорошую музыку доступной большим массам публики». Для этого устраивались концерты, стали открывались учебные заведения, учреждались конкурсы на создание новых произведений.

С момента создания Русского музыкального общества в его деятельности стали возникать на серьёзные организационные и, особенно острые, материальные трудности, преодолевать которые удавалось лишь благодаря субсидиям меценатов и поддержке «особ императорской фамилии», они формально возглавляли общество в качестве председателя и его заместителей. Во главе РМО стоял комитет директоров, в который входили А. Г. Рубинштейн, фактически руководивший работой общества, Матв. Ю. Виельгорский, В. А. Кологривов, Д. В. Каншин, Д.В.Стасов. Первый симфонический концерт (собрание) РМО состоялся под управлением А. Г. Рубинштейна 23 ноября 1859 в зале Благородного собрания (здесь концерты РМО проходили и в последующие годы). Камерные вечера начали проводиться с января 1860 в зале Д. Бернардаки. До 1867 симфоническими концертами руководил А. Г. Рубинштейн, после его ухода из РМО пост главного дирижёра занимали М. А. Балакирев (1867-1869), благодаря которому репертуар концертов значительно обновился: в него были включены современные сочинения, Э. Ф. Направник (1870-1882); при нем впоследствии приглашались видные русские и зарубежные дирижёры, в том числе Л. С. Ауэр, Х.Бюлов, Х. Рихтер, В. И. Сафонов, А. Б. Хессин. [21]

В 1860 открылось Русское музыкальное общество в Москве, которое возглавил Н. Г. Рубинштейном. Симфонические концерты, которые начались под его руководством с 1860 г., проходили в Колонном зале Дворянского (Благородного) собрания. После смерти Н. Г. Рубинштейна дирижёрами были М. Эрмансдёрфер (1882-89), В.И. Сафонов (1889-1905), М. М. Ипполитов-Иванов (1905-17); приглашались также гастролёры из-за границы.

[21] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 29-30.

Важную роль в деятельности Московского РМО сыграл Петр Ильич Чайковский, он входил в состав директоров на протяжении ряда лет, после смерти Чайковского – С. И. Танеев. Концерты проходили очень интенсивно, и их количество постоянно росло. Деятельность РМО в Петербурге и Москве; концерты проводились также в залах при новых помещениях консерваторий – Петербургской (с 1896) и Московской (с 1898 в Малом и с 1901 в Большом залах). В год ,примерно, проходило от 10 до 12 регулярных (абонементных) симфонических концертов и столько же камерных в каждом городе; в особых случаях устраивали «экстренные» концерты, в которых участвовали выдающиеся исполнители.[22]

В составе оркестра были музыканты главным образом императорских театров; состав солистов изобилировал предстовителями русского исполнительского искусства, в числе которых пианисты А. Г. и Н.Г.Рубинштейны, виолончелисты К. Ю. Давыдов, В. Фитценгаген, пианист и скрипач братья И. и Г. Венявские, скрипач Л. С. Ауэр и др. Руководство оркестрами доводилось крупнейшим дирижёрам и композиторам России европейских стран, среди них были: А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Н.А.Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, С. И. Танеев, П. И. Чайковский, а также Г.Берлиоз, А. Дворжак, Г. Малер, Р. Штраус и др.

Главное место в концертной программе в Русском музыкальном обществе отводилось классической музыке: играли симфонии И. С. Баха, Л. Бетховена, Г.Ф.Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, внимание также уделялось сочинениям немецких романтиков таким как: Ф. Мендельсон, Р. Шуман. В первый раз за всю историю России на концертах Русского музыкального общества прозвучали произведения авторов того времени из Западной Европы: Г. Берлиоза, Р.Вагнера, Ф. Листа. Русская музыка была представлена в основном сочинениями Михаила Ивановича Глинки и Александра Сергеевича Даргомыжского; состоялись также премьеры симфонических и камерных сочинений композиторов «Могучей кучки» (1-я

[22] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 31-32.

симфония А. П. Бородина, и «Антар» Н. А. Римского-Корсакова). Позже стали исполнять произведения И. Брамса, М. Регера, Р. Штрауса, К.Дебюсси и других зарубежных композиторов; значительное место отводилось отечественной музыке. С 1863 периодически устраивались общедоступные концерты. С 1860 по 1866 Русское музыкальное общество проводило конкурсы русских композиторов.[23]

Еще одной важной деятельностью РМО было основание в 1860 в Петербурге и Москве Музыкальных классов, которые в последствие, послужили базой для создания первых в России консерваторий, открывшихся в Петербурге в 1862г. и Москве в 1866 г. позже, они стали крупнейшими центрами музыкального образования в России.

В первые годы работы оба столичных общества в Петербурге и Москве существовали независимо друг от друга, однако по мере распространения влияния РМО по всей стране центральные общества, те, которые открылись недавно, стали называться отделениями. В 1865 г. был принят новый устав и учреждена Главная дирекция Русского музыкального общества, в его задачу входила координация деятельности провинциальных отделений. Они создавались в большинстве крупных культурных центров – в Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871), Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове (1873), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Тамбове (1882), Тбилиси (1883), Одессе (1884), Астрахани (1891) и др. городах. В 1901 г. отделение общества и музыкальные классы появились в губернском центре Восточной Сибири - Иркутске. На Урале первое отделение ИРМО возникло в 1908г. в Перми. На протяжении второй половины XIX столетия РМО играло главную роль в музыкальной жизни не только Петербурга и Москвы, но и всей страны.[24]

Случалось так, что музыкальные классы, а их открывали при многих отделениях РМО, разрастались до музыкальных в училища, а в наиболее

[23] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 40.
[24] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 45-46.

крупных центрах их переделывали в консерватории – Саратовскую (1912), Киевскую и Одесскую (1913), Харьковскую и Тбилисскую (1917). В новом уставе 1878 г. особое внимание уделяли положению и правам учебных заведений. Провинциальные отделения испытывали сильный недостаток в квалифицированных музыкантах и помещениях для концертов и занятий. Правительственная субсидия, выдававшаяся РМО, была крайне мала и предоставлялась в основном столичным отделениям. Наиболее широкую концертную деятельность вели Киевское, Харьковское, Саратовское, Тбилисское и Одесское отделения, они устраивали по 8 - 10 концертов за сезон. Работа отделений очень часто плохо координировалась, и это плохо сказывалось на постановке преподавания в училищах и музыкальных классах: вплоть до конца XIX века учебные заведения не имели единой системы учебных планов и программ. На состоявшихся в конце XIX – начале XX вв. в Петербурге съездах директоров музыкальных классов и училищ были проведены начальные шаги к улучшению положения. Учреждённая в 1891 г. должность помощника председателя по музыкальной части многие годы оставалась пустующей, наконец в 1909 году этот пост занял Сергей Васильевич Рахманинов.

Несмотря на многие трудности существования, Русское музыкальное общество, отражавшее просветительские стремления передовых общественных кругов, сыграло важную и прогрессивную роль в развитии российской профессиональной музыкальной культуры, в распространении и пропаганде музыкальных произведений, именно оно положило начало систематической концертной деятельности, дало толчок к росту музыкальных образовательных учреждений в России и выявлению национальных музыкальных достижений. После Октябрьской революции РМО прекратило существование. Вместо него было создано Всероссийское

Хоровое Общество, затем преобразованное в 1987 во Всероссийское Музыкальное Общество.[25]

Интересным веянием рассматриваемого периода стало создание богемных кафе или литературно-артистических клубов для творческой молодежи. Самым знаменитым в Санкт-Петербурге является литературно-театральное кафе «Бродячая собака», в его богемной атмосфере история российского искусства приобрела такое словосочетание как «Серебряный век» для обозначения определенного периода времени.

Литературное кабаре «Бродячая собака» было официально открыто 31 декабря 1911 года по инициативе Бориса Пронина и учреждено при Художественном обществе Интимного театра. Находилось оно на Михайловской площади. Весь короткие период своего существования артистическое кабаре было фоном, на котором протекала культурная жизнь Петербурга.[26] Это было единственное пристанище в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь, у которой, обычно не было ни копейки в кармане, чувствовала себя как дома. «Бродячая собака» представляла собой небольшое подвальное помещение, в котором располагались две комнаты, они в свою очередь, вмещали в себя максимум сто человек. Открывалось оно обычно часам к полуночи, в это время зрители приходила сюда прямо с театральных постановок, а нередко гостями являлись и сами их участники – продолжение постановки, таким образом, продолжалось уже на сцене кабачка.

В «Бродячей собаке» быстро возникали и формировались в особый «собачий» уклад множество обычаев и правил, которые беспрекословно выполнялись. Они давали участникам и гостям кафе особый стержень театрального действа, которое каждую ночь разыгрывалось по негласному,

[25] Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. М., 2012. С. 381.

[26] И.А. Муравьёва. Былой Петербург. Век модерна. СПб., 2004. С. 31.

зачастую, импровизированному сценарию на фоне псевдо-театральных декораций. Декорациями чаще всего являлся весь интерьер подвальчика, который был выполнен художником С. Судейкиным. По замыслу организаторов, любое представление в кабачке, должно было носить характер импровизации, но известная последовательность настроений и времяпрепровождений постепенно сложилась сама собой. Те отношения и та свобода самовыражения, которые становились возможными только здесь, оставались все же единовременными, их никак нельзя было вынести за пределы кабачка, они не означали, что посетители – хотя обычно ими являлись актеры и литераторы – ограничены строго профессиональными характеристиками. Одним из главных правил являлось невозможность отказаться от предложения выступить, и часто импровизированные концерты бывали очень с интересными и неожиданными сюжетами и развязками. Все вышеперечисленное привлекало в «Бродячую собаку» огромную массу публики, особенно если заранее объявлялась программа вечера с участием какой-либо знаменитости. Необходимо уточнить что являлось предпосылкой «собачьего» бытия, а оно заключалось – в делении человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на «фармацевтов», то есть всех остальных людей, в независимости от рода деятельности, таким образом, артисты высмеивали простых, не принадлежавших к искусству, людей.[27] «Вечера для фармацевтов» – так назывались открытые вечера, куда мог зайти любой желающий, а не только художественная интеллигенция.

Диапазон программ был очень широким, начиная с лекций Н.Кульбина «О новом мировоззрении» или А. Лурье «О новой музыке» – и заканчивая «музыкальными понедельниками», танцами Карсавиной или банкетом в честь Московского Художественного театра. Программы могли идти не один день, а превращались в аналог «кавказских недель», или в серию докладов о путешествиях по какой-либо восточной стране, с ковров, майолики, тканей, с

[27] И.А. Муравьёва. Былой Петербург. Век модерна. СПб., 2004. С. 33-34.

вечерами национальной музыки и ночь восточных плясок, «неделю короля французских поэтов Поля Фора» и тому подобное.

Но практически всегда после обозначенной «официальной» программы вечера следовали представления, не предусмотренные сценарием, и длились они обычно всю ночь до утра. Иногда в «Бродячей собаке» возникали импровизированные творческие соревнования. Такие «поединки» русских музыкантов и европейских коллег не раз возникали в «Бродячей собаке». В феврале 1914 года кабаре в течение недели посещал лидер итальянского футуризма Ф. Маринетти, рассказывавший там, об экспериментах итальянских композиторов-футуристов. Петербургские авангардисты выставили со своей стороны начинающего А.Лурье, и, по свидетельству Н. Кульбина, «Артур Лурье удивил до восторга даже Маринетти».

Если говорить о музыке в частности, то ее вариативность была в «Бродячей собаке» был чрезвычайно широка. Опубликованная программа вечеров говорит о том, что постоянные гости арт-подвала имели шанс ознакомиться и с вершинами классической музыки, и в то же время с «музыкальной злобой» дня. Репертуарную политику во многом определял знаменитый музыкальный критик В. Каратыгин. Каратыгин, в свою очередь, не отличался объективностью например, он не очень любил Чайковского, не видел никаких достоинств в творчестве Рахманинова, но это не отражалось на содержательности концертных программ. Включая в программы вечеров музыку всех времен и народов – от Баха до Скрябина, – организаторы старались уделить особое внимание малоизвестным произведениям. Например, в «Бродячей собаке» исполнялись Трио для кларнета, виолончели и фортепиано И. Брамса, русские народные песни в аранжировке А. Лядова, квартет, коллективно сочиненный композиторами «Могучей кучки». Иногда концерты выходили за камерные рамки, например, для того, чтобы представить в исполнении на двух роялях фортепианные концерты Ф. Листа

и К. Сен-Санса. В концертной программе вечера могли проходить бенефисы, посвященные творчеству одного композитора. [28]

Влияние же самого Каратыгина, несомненно, проявлялось в повышенном внимании к современному искусству. В концертных программах «Бродячей собаки» были представлены сочинения А. Скрябина, А. Глазунова, И. Стравинского, А. Гречанинова, Л. Николаева, М. Гнесина, Ф. Блумен-фельда, Ю. Шапорина , который был постоянным гостем кабаре и порой аккомпанировал исполнителям его романсов. Бывал здесь и молодой Сергей Прокофьев. «Персоналии» были представлены именами Э. Грига и Р.Штрауса, а также именами начинающих русских авторов, например, Р. Мервольфа – композитора и пианиста, концертмейстера Ф. Шаляпина – или уже упоминавшегося А. Лурье.

Помимо русских программ, проходил и пестрый калейдоскоп новых и современных достижений искусства Западной Европы: в музыке, в поэзии и в литературе. Стоит упомянуть лишь наиболее известные имена: К. Дебюсси, М. Равель, Х.Вольф, Э. Сати, Ж.-Ж. Роже-Дюкас, А. Шёнберг, К. Синдинг и др. Сейчас, перечисленные авторы по праву считаются классиками XX века, а тогда их произведения вызывали жаркие споры, а иногда даже категорические протесты. [29]

Вся пестрота и широкий диапазон музыкальных вкусов «Бродячей собаки» были представлены, помимо самих композиторов, первоклассными исполнителями. Среди них – певицы Н. Забела-Врубель, З. Лодий, Н.Ермоленко-Южина, А. Жеребцова-Андреева, пианисты Л. Николаев и В.Дроздов, скрипач Д. Карпиловский, виолончелист А. Штример, альтист В.Бакалейников. По воспоминаниям современников, здесь выступала В.Ландовска, пел Л. Собинов. Был у «Бродячей собаки» и свой постоянный квартет: В. Графман (1-я скрипка), В. Гольдфельд (2-я скрипка), З. Грудский

[28]И.А. Муравьёва. Былой Петербург. Век модерна. СПб., 2004. С. 49-50.
[29]И.А. Муравьёва. Былой Петербург. Век модерна. СПб., 2004. С. 68.

(альт), М. Ямпольский (виолончель). С этим квартетом связана традиция «музыкальных понедельников», которые стали устраивать в кабаре с октября 1912 года. В их программе звучала камерно-инструментальная музыка композиторов самых различных эпох, школ и направлений.

В «Бродячей собаке» были не только авторские музыкальные вечера, но и вечеров, где музыка шла рука об руку с поэзией или с балетным искусством. Упомянем хотя бы о вечере польской музыки и поэзии или о знаменитом вечере Т. Карсавиной, где звучала музыка Ф. Куперена, Дж. Саммартини, Г.Ф. Генделя и К.В.Глюка. Не смотря на, широкую популярность и сильное влияние на российскую культуру, в 1915 году, после почти четырехлетнего срока функционирования, из-за возникших финансовых трудностей кабаре «Бродячая собака» было закрыто, а его преемником стал «Привал комедиантов». [30]

§3. «Русские сезоны» Сергея Дягилева как явление русской культуры

«И что же Вы, уважаемый, здесь делаете? – спросил однажды Сергея Дягилева король Испании Альфонсо во время встречи с известным антрепренером «Русских сезонов». – Вы не дирижируете оркестром и не играете на музыкальном инструменте, не рисуете декорации и не танцуете. Так что же Вы делаете?» На что тот ответил: «Мы с Вами похожи, Ваше Величество! Я не работаю. Я ничего не делаю. Но без меня не обойтись».[31]

«Русские сезоны» под организацией Сергея Дягилева были не просто пропагандой русского искусства в Европе, они также стали неотъемлемой частью европейской культуры начала XX века. Также следует отметить

[30] И.А. Муравьёва. Былой Петербург. Век модерна. СПб., 2004. С. 212.

[31] Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка (1893—1928) СПб., 2003. С. 31.

огромный вклад гастролей по Европе в развитие балетного искусства. Сочетание юридического образования и интереса к музыке открыло и развило в Сергее Дягилеве великолепные способности к организации и умению увидеть талант в зачаточном состоянии даже в начинающем деятеле искусства, которое дополняется, если говорить современным выражением, жилкой управленца или менеджера. Тесное знакомство Сергея Дягилева с театральным искусством началось с редактирования «Ежегодника Императорских театров» в 1899 году, когда он служил при Мариинском театре в Санкт-Петербурге. С помощью художников творческого объединения «Мир искусства», в числе членов которого состоял и чиновник по особым поручениям Дягилев, он превратил издание из скупого статистического свода в настоящий художественный журнал.

Через год работы редактором «Ежегодника» Дягилеву было поручено организовать балет Л. Делиба «Сильвия, или Нимфа Дианы», произошел громкий скандал из-за модернистских декораций, которые никак не вписывались в консервативную атмосферу театра того времени, несмотря на повальную популярность модерна в России. Дягилева уволили с должности и ему пришлось вернулся к живописи. Он стал организатором на территории России совместной выставки полотен западно-европейских художников и участников творческого объединения «Мир искусства». Следующим и одним из главных этапов его деятельности стала выставка полотен художников в парижском обществе Осенний салон. в 1906 году. Именно с этого события история Сезонов и начинается история гастролей русского балета по Европе под названием «Русские сезоны». Это являлось первой ступенькой долгого 20-летнего пути мощной и изящной популяризации русского искусства в Европе.

Через несколько лет знаменитые балерины Европы будут брать русские псевдонимы, ради того чтобы иметь возможность поучавствовать в «Русских сезонах» Сергея Дягиева.[32]

Вдохновленный успехом Осеннего салона, Дягилев не желал останавливаться и, сразу решил основать в Париже гастроли русских деятелей искусства, первоначально, он отдал предпочтение музыкантам. В 1907 году Сергей Павлович организовывает «Исторические русские концерты», их программа состояла из пяти симфонических концертов русской классики, ,которые прошли в ,зарезервированной специально для «Сезонов», парижской Гранд-Опера. Высокий бас Шаляпина, хор Большого театра, мастерство дирижёра Никиша и превосходная игра на фортепиано Гофмана захватили парижскую публику, французы были сильно впечатлены. Настоящий фурор на зрителей произвел тщательно подобранный репертуар, в который были включены отрывки из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Ночи под Рождество», «Садко» и «Снегурочки» Римского-Корсакова, «Чародейки» Чайковского, «Хованщины» и «Бориса Годунова» Мусоргского. Весной 1908 г. Дягилев повторно отправляется покорять сердца парижан, на в этот раз уже оперой. Однако постановка «Борис Годунов» не смогла обеспечить аншлаг в зале, и вырученные деньги за проданные билеты еле покрыли расходы труппы. Сергею Дягилеву необходимо было решить что делать дальше в короткие сроки.

Так как Сергей был в курсе о вкусах публики, ему пришлось поти на компромисс с личными принципами. Он презирал балет, и считал его примитивным видом искусства, для примитивного зрителя, но в 1909 году зная настроение публики Сергей Павлович привез пять балетов: «Павильон Армиды», «Клеопатра», «Половецкие пляски», «Сильфида» и «Пир». Его задумка удалась на все 100%, и подающий надежды хореограф М. Фокин, подтвердил правильность выбора Дягилева. Лучшие артисты балета из обеих столиц России: В. Нижинский, А. Павлова, И. Рубинштейн, М. Кшесинская,

[32] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 31.

Т. Карсавина и другие – составили основной костяк балетной труппы. Хотя уже через год Павлова покидает труппу из-за разногласий с Дягилевым, «Русские сезоны» окажутся в ее жизни рычагом, благодаря которому слава балерины будет только расти. Афиша выполненная выдающимся русским художником Валентином Серовым, для гастролей 1909 года, в центре внимания которой была изображена застывшей в грациозной позе Павлова, стала для артистки пророчеством о славе.[33]

В 1909-м году Сергей Дягилев начинает подготовку к следующему "Русскому сезону", главное внимание и акцент он уделил именно балету. Ему в этом помогали художники А. Бенуа и Л. Бакст, композитор Н. Черепнин и другие деятели искусства. Дягилев и его команда стремились всеми силами достичь гармонии художественного замысла и сценического исполнения. Балетную труппу в этот раз составили ведущие танцоры Большого Московского и Мариинского Петербургского театров: Михаил Фокин, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ида Рубинштейн, Матильда Кшесинская, Вацлав Нижинский и другие. В ходе подготовки случилась неожиданная трудность, заключалась она в спонтанном отказе российского правительства поддерживать «Русские сезоны» финансами. Гастроли спасли только влиятельные друзья Дягилева, которые смогли собрать для него нужную сумму денег. Впоследствии «Русские сезоны» будут существовать именно благодаря поддержке меценатов, которых находил Сергей Дягилев.

Дебют «Русских сезонов» в 1909-м году состоял из пяти балетов: «Павильон Артемиды», «Половецкие пляски», «Пир», «Сильфида» и «Клеопатра». Зал бы в восторге. Публика оценила как танцоров: Нижинского, Карсавину и Павлову, так и изысканные костюмы которые разрабатывали Бакст, Бенуа и Рерих, зрители не забыли и про композиторов: Мусоргского, Глинки, Бородина, Римского-Корсакова и других.

[33] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 32-33.

Именно балет принес «Русским сезонам» громкую славу, и именно труппа Дягилева повлияла на историю развития балетного искусства во всех странах, в которых они гастролировали. С 1911 года «Русские сезоны» имели в своей гастрольной программе только балетные номера, труппа стала выступать в относительно стабильном составе и получила новое название «Русский балет Дягилева». Теперь они выступают не только на парижских Сезонах, но и Дягилеву открылся весь мир: труппа получила возможность посетить с гастролями в Монте-Карло, Лондон, Соединенные Штаты Америки, Вена, Берлин, Будапешт, Венеция, Рим и многие другие города мира.[34]

В балете Сергея Дягилева с самого начала прослеживалось стремление к синтезу музыкального искусства, пения, мастерской хореографии и изобразительного искусства в одно целое, и все это подчинено одной общей концепции. Это было абсолютное новаторство для того времени и как раз в связи с этой особенностью Русский балет Дягилева неоднозначную реакцию публики – от аплодисментов до шквала резкой критики. Постоянно придумывая новые формы, бесконечно экспериментируя с пластикой, изменяя декорации, комбинируя все это с музыкальным оформлением, революционное новаторство Дягилева значительно опережало свое время, и коллег из других стран.

Подтверждает вышесказанное тот факт, что в 1913 году премьера которая состоялась в Париже в Театре на Елисейских полях «Весна священная» – балета созданный по мотивам славянских языческих обрядов, возмутила публику, и выступление Русского балета освистали, а в 1929 г. в Лондоне в Театре «Ковент-Гарден» все прошло с точностью наоборот – ее публика была в восторге и в зале звучали нескончаемые аплодисменты.

Постоянные эксперименты, которые проводили в балете, создали такие неоднозначные со своей особенностью спектакли, например, с фантазией на тему тенниса – «Игры», фантазиии на тему американских индейских мотивов

[34] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 96.

под названием «Голубой бог» постановка, длительностью в 8 минут – «Послеполуденный отдых фавна», публика окрестила его самым пошлым и непристойным для показа в театре из-за откровенной эротической пластики корифея, что опять же было результатом постоянного поиска, и нескончаемого потенциала авторов.

Успех балетной труппы можно еще отметить в том, что когда труппа Дягилева пришла в балет, все было законсервировано академическим консерватизмом. Сергею Павловичу следовало разрушить существующие каноны, и ,конечно же, в Старом свете это было сделать проще, чем в России – Европа, несмотря на свою приверженность к академическому стилю, всегда была открыта для новых стилей. Зритель в свою очередь, насмотревшись до тошноты знакомые постановки, с радостью открывал для себя, спектакли из-за рубежа, и это отрезвляло зрителя, заставляя его смотреть в будущее. В постановках импрессарио участия не принимал, но он был превосходным организатором и тем двигателем, благодаря которому труппа достигла общемирового признания.[35]

С. Дягилев интуитивно отметил для себя, что главное в балете – это талантливый балетмейстер. Превосходный дар организатора даже казалось бы еще в начинающем хореографе, как это было в случае с М. Фокиным, это отлично дополнялось умением воспитать необходимые для работы с его золотой труппой личностные качества, как , например, это случилось с девятнадцатилетним В. Мясиным. Еще одним верным решением было пригласить Сержа Лифаря в свою труппу сначала в качестве исполнителя, а через некоторое время, Дягилев сделал из него новую звезду в списке балетмейстеров труппы Русского балета.

Постановки «Русских сезонов» не могли не обходиться без сильного влияния модернистов. Декораторами и костюмерами в балете Дягилева были художники, которые симпатизировали к символизму, и тепло относились к творческому объединению «Мир искусств» А. Бенуа, Н. Рерих, Б.

[35] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 97-98.

Анисфельд, Л. Бакст, С. Судейкин, М.Добужинский, а также авангардисты Н. Гончарова, М. Ларионов, испанский монументалист Х.-М. Серт, итальянский футурист Д. Балла, кубисты П. Пикассо, Х. Грис и Ж. Брак, французский импрессионист А. Матисс, неоклассицист Л. Сюрваж. В основную работу в дягилевских выполняли также такие творцы, как К. Шанель, А. Лоран и другие. Как известно, форма всегда влияет на содержание, что и наблюдала публика «Русских сезонов». Абсолютно все поражало своей яркой художественной выразительностью начиная от костюмов, и заканчивая полотном занавеса, превосходная игра линий, заставляла зрителям не отрываться от представления ни секунду: сплошь и рядом в постановках публика видела модернистские течения, а пластика танцоров смещала фокус зрителя с сюжета спектакля, на его хореографическую постановку.

Музыку к постановкам Русского балета Дягилев использовал разнообразнейшую: от мировых классиков Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Вебера, Д. Скарлатти, Р. Штрауса и русских классиков Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, М. Мусоргского, П. Чайковского, М. Глинки до импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля, а также современных ему русских композиторов И. Стравинского и Н. Черепнина.[36]

В 1914-м году новым фаворитом Дягилева ставится молодой танцор Леонид Мясин. К работе над "Русскими сезонами" возвращается Фокин, после отсутствия. Участие в постройке декораций для нового балета «Золотой петушок» приходит русская художница-авангардистка Наталья Гончарова, которая ,несомненно, внесла огромную лепту в создание декораций, и после этого «Золотой петушок» становится самым популярным и удачным представлением в том сезоне, вследствие чего Гончарова зарекомендовала себя как отличный художник, и была приглашена на постройку декораций еще не раз. Во время Первой мировой войны динамика выступлений сильно проседает, дела идут с переменным успехом, в поездках

[36] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 137.

по Европе, Соединенным Штатам и даже странам Южной Америки. Многие новшества его мастеров балета и музыки отпугивают зрителям но, Дягилев не раз столкнулся с тем, что успех к его постановкам, стал приходить, лишь через несколько лет, после его премьерных гастролей.

В таком положении "Русские сезоны" существуют до 1929-го года. В разное время над постановкой представления работают такие выдающиеся художники как Андре Дерен, Пикассо, Анри Матисс, Хуан Миро, Макс Эрнст и другие, композиторы Жан Кокто, Клод Дебюсси, Морис Равель и Игорь Стравинский, танцоры Серж Лифарь, Антон Долин и Ольга Спесивцева. И даже Коко Шанель создавала костюмы для балета «Аполлон Мусагет», где солировал Серж Лифарь. Можно отметить, что к работе над балетом привлекаются чаще и чаще зарубежные мастера культуры и искусство, это свидетельствует об общемировом признания дела Дягилева, и несомненный успех его труппы в целом. Также это служит доказательством высокого качества исполнения русской балетной школы.[37]

«Русские сезоны» распадаются сразу же после смерти Сергея Павловича Дягилева в августе 1929 года. Леонид Мясин создаёт «Русский балет в Монте-Карло» – свою собственную балетную труппу, которая продолжает дело и традиции Дягилева. А Серж Лифарь, фаворит Дягилева, после его смерти остаётся во Франции, и начинает сольно выступать в Гранд-опера, делая свой вклад в развитие французской балетной школы XX века. Влияние «Русских сезонов на отношение общества к искусству театра и танца нельзя отрицать. 20 лет упорной работы труппы и самого Сергея принесли свои плоды – отношение к балету и театру кардинально изменилось, зрители полюбили балет, а еще больше они полюбили русское искусство, которое стало на удивление популярным в Европе и во всем Западном мире в целом, оставив отпечаток в художественной культуре XX века.

[37] С.Л. Григорьев. Балет Дягилева. М., 1993. С. 219.

Глава II. Применение результатов исследования в преподавании истории в общеобразовательных учреждениях.

§1. Технологическая карта внеклассного мероприятия.

Технологическая карта внеклассного мероприятия по учебному предмету «История России» в 11-ом классе на тему «Творческие объединения художественной интеллигенции в России (конец XIX – первые десятилетия XX в.)»:

Учитель	Первушин А.В.
Предмет	История
Класс	11 класс
Тема внеклассного мероприятия	Творческие объединения художественной интеллигенции в России (конец XIX – первые десятилетия XX века).
Цель внеклассного мероприятия	Усвоение учениками знаний о целях создания и характере деятельности в творческих объединениях художественной интеллигенции в России (конец XIX – первые десятилетия XX века), расширение кругозора учащихся, поддержать интерес к изучению культуры России данного периода.
Основные понятия	Творческое объединение, меценатство, символизм, консерватизм.
Форма внеклассного мероприятия	Конференция
Межпредметные связи	Обществознание, литература, МХК
Образовательные	Мультимедиа; презентация.

ресурсы	
Методы и формы обучения	Методы: наглядный, групповой, частично-поисковый. Формы: индивидуальная, групповая, фронтальная.

Планируемые результаты обучения		
Предметные УУД	Метапредметные УУД	Личностные УУД
- добыча информацию из источника; - систематизация и анализ полученных сведений; - объяснение исторических события с учётом новых знаний; - предоставление характеристики процессов прошлого;	Регулятивное УУД: - построение алгоритмов решения поставленного вопроса; - организация своей деятельности. Познавательное УУД: - анализ поставленной проблемы; - формулирование ответов; - воспроизведение информации, необходимой для решения проблемы. Коммуникативное УУД: - участие в коллективном обсуждении проблемы; - обмен мнениями; - усвоение и анализ иных позиций и точек зрения.	- оценивание собственной познавательной деятельности и достижений; - анализ и характеристика эмоционального состояние и чувств окружающих, построение своего поведение с их учетом; - формирование познавательного интереса;

Этапы урока	Формируемые УУД	Деятельность учителя	Деятельность учащихся
I.Организа-ционный момент. Мотивация к учебной деятельнос-ти.	Личностные: стремление хорошо учиться. Ориентированность на участие в делах школьника; Идентификация себя с позицией школьника. Регулятивные: школьники самостоятельно формулируют тему и цели урока после предваритель-ного обсуждения.	Приветствует учащихся. Сообщает о начале конференции в форме круглого стола. Рассказывает о необходимости знать дальнейший материал, чтобы затем применять его во взрослой жизни. Учитель дает понятие «конференции». «конференция» - это форма организации учебного процесса, при которой ученики не только выступают со своими докладами, но и делятся мнениями и задают друг другу вопросы по выдвинутой проблеме. В конце мероприятия ученики должны будут сформулировать главную проблему рассматриваемой темы. Подготовка и проверка	Приветствие учителя.

		работы оборудования.	
II.Актуализация субъективного опыта учащихся и мотивация к учебной деятельности	Познавательные: используют общие приёмы решения познавательных задач; ориентируются в разнообразии способов их решения. Коммуникативные: проявляют активность во взаимодействии для решения коммуникативных и познавательных задач, ставят вопросы.	Дает учащимся задание для проверки их знаний по теме Культура России на рубеже XIX – XX вв.: 1. Какие направления в искусстве были популярны в то время? 2. Какие новые направления в искусстве зародились на рубеже веков? 3. Что такое декаденство? 4. Что такое символизм? Ученикам предлагается сформировать группы по 5 человек и выбрать её представителя. Через 5 минут подготовки, представители команд выходят и оглашают ответы, написанные группой. Каждая группа учеников проверяют другую группу, после чего происходит обсуждение. Учитель помогает при взаимопроверке.	Выполняют данные учителем задания, затем выполняют самопроверку при посредничестве учителя.

III.Целепола-гание	Познавательные: используют общие приёмы решения познавательных задач; ориентируются в разнообразии способов их решения. Коммуникативные: высказывают собственное мнение; слушают друг друга, строят понятные речевые высказывания.	Учитель спрашивает у учеников, что нужно знать об искусстве, чтобы комфортно участвовать в обсуждении? Какие направления в искусстве, были популярны на тот период времени? Могут ли они назвать представителей объединений, действовавших в тот период времени? С какими целями создавались объединения? Роль меценатов в создании творческих объединений?	Ученики, отвечают на вопрос, формулируют тему внеклассного мероприятия.
IV. Изучение нового материала	Личностные: оценивают жизненные ситуации (деятельность родных или друзей в экономической	Учитель объясняет, что в классе изъявили желание подготовить свои доклады 4 ученика, остальные же должны их внимательно слушать и задавать вопросы, вступать в дискуссию.	Ученики слушают учителя

	системе России). Регулятивные: совместно с учителем обнаруживают и формулируют учебную проблему; самостоятельно определяют промежуточ-ные цели урока. Познавательные: извлекают необходимую информацию из учебника; самостоятельно предполагают, какая информация нужна для решения учебной задачи; отбирают необходимую	Первый вопрос, который поднимается учителем: «Деятельность художников и их творческих объединений на рубеже XIX – XX вв. В чем заключалась особенность создания, объединений? Какие направления в искусстве были популярны в то время? Какие объединения были созданы? Учитель поясняет, что класс смог выяснить основные направления в работе творческих объединений художников, кто такие меценаты, как образовывались творческие союзы, и какие из них были созданы. После вопросов учеников и дискуссии, учитель оглашает следующую тему доклада:	Докладчик выступает. Докладчик отвечает на поставленные вопросы. Учащиеся фиксируют основные моменты выступления и задают вопросы выступающему. Докладчик выступает и отвечает на поставленные

	информацию для решения учебной задачи из источника, предложенного учителем. Коммуника-тивные: участвуют в учебном диалоге и обсуждении, высказывают свое мнение.	«Деятельность русского музыкального общества». Какое влияние оно оказало на музыкальных исполнителей того времени? Назовите основных деятелей Русского музыкального общества и музыкальные направления, в которых они работали? После обсуждения доклада, учитель резюмирует, Русское музыкальное общество, отражавшее просветительские стремления передовых общественных кругов, сыграло прогрессивную роль в развитии русской профессиональной музыкальной культуры, в распространении и пропаганде музыкальных произведений, положило начало систематической концертной деятельности,	вопросы. Учащиеся фиксируют основные моменты выступления и задают вопросы выступающему.

		способствовало росту музыкальных образовательных учреждений в России и выявлению национальных музыкальных достижений. Оглашает следующий доклад: «Деятельность арт-подвала «Бродячая собака». Почему в арт-подвал «Бродячая собака» стремилась вся молодежь Петербурга? В чем его особенность? Какие представления происходили в стенах арт-подвала? Выслушав 3 доклад, учитель объясняет, что постоянные посетители артистического подвала имели шанс ознакомиться и с вершинами музыкальной классики, и с «музыкальной злобой»	Докладчик выступает и отвечает на поставленные вопросы. Учащиеся фиксируют основные моменты выступления и задают вопросы выступающему.

		дня сегодняшнего. Весь недолгий период своего существования артистическое кабаре являлось своего рода фоном, на котором протекала культурная жизнь Петербурга. Это был единственный островок в ночном городе, где литературная и артистическая молодежь, не имевшая, как правило, ни гроша за душой, чувствовала себя как дома. 4 доклад: «Русские сезоны» Сергея Дягилева как явление русской культуры.» Почему «Русские сезоны» покорили Европу, а затем и весь мир? Роль Сергея Дягилева в деятельности и продвижении «Русских сезонов»? После четвертого доклада, учитель	Докладчик выступает и отвечает на поставленные вопросы. Учащиеся фиксируют основные моменты выступления и задают вопросы

		объясняет, В балете Сергея Дягилева самого начала прослеживалось стремление к синтезу музыки, пения, танца и изобразительного искусства в одно целое, подчиненное общей концепции. Именно эта черта была революционной для того времени и как раз благодаря этой особенности выступления Русского балета Дягилева вызывали то бури аплодисментов, то шквалы критики. В конце данного этапа урока учитель предлагает учащимся сформировать личное отношение к проблеме, высказать свою точку зрения: какое влияния творческие объединения художественной интеллигенции оказали на Российскую и мировую	выступающему. Записывают в тетрадь за учителем, задают возникшие вопросы. Ученики выдвигают свои предположения. Высказывают собственное отношение, обсуждают данный вопрос с учителем.

		культуру конца XIX-начала XX вв.	
V.Первичное осмысление и закрепление изученного материала	Познавательные: самостоятельно осуществляют поиск необходимой информации, систематизируют её.	Для закрепления материала учителем предлагается игра: ученики остаются в своих группах по 5 человек (всего 4 группы). Каждая группа придумывает и систематизирует небольшую программу о влиянии творческих объединений на культуру жизнь: 1 и 2 про художественные объединения , 3 и 4 про музыкальные. Затем каждая группа выходит по очереди и представляет свою программу всему классу.	Ученики выполняют задание самостоятельно в группах в соответствии с задачей учителя. Каждая группа выходит по очереди и представляет свою программу, отвечает на вопросы от других групп.
VI. Итоги урока. Рефлексия	Личностные: понимают значение знаний для человека и принимают его. Регулятивные: прогнозируют	Формулирует с учениками вывод данного внеклассного мероприятия. Предлагает оценить учениками самостоятельно степень своей удовлетворенности	Вместе с учителем вырабатывают вывод урока. Поднимают один из трех круглых бумажек с

	результаты уровня усвоения изучаемого материала.	уроком, уровнем познания материала через квадратные бумажки с цифрами 3 («все понял»), 2 («есть вопросы») и 1 («слабо освоил материал»). Затем учитель спрашивает, какие вопросы появились у учащихся, что их заинтересовало больше всего, отвечает на все вопросы учеников. Отмечает наиболее активных учеников.	цифрами: 3 – все понял, 2 – есть вопросы, 1 – слабо освоил материал Задают интересующие их вопросы.

Заключение

В заключение данной работы, следует сказать о том, что рубеж XIX–XX вв. имел огромное значение для отечественной и мировой художественной культуры. Новые объединения художественной интеллигенции впитали в себя многовековой опыт нашей и зарубежной культуры, и в связи с этим произошел синтез, с русскими национальными особенностями. Открыв при этом абсолютно невиданные до этого жанры и направления во всех сферах культурной жизни. «Русский ренессанс» с его ожиданием неизбежных перемен, сопровождался сильным психологическим напряжением в обществе, и это не могло не отразиться в культуре России. Искусство этого периода с его «рубежностью» общественного сознания, повысило интерес к духовному миру человека. Это стало своего рода ответной реакцией на господствовавшее ранее пристальное внимание к социальным вопросам, характерное для такого художественного направления как критический реализм. По выражению М.В. Нестерова, произошла «всеобщая переоценка ценностей». Зарождается декадентство (от франц. decadence — упадок), мировоззренческое понятие, которое отражает умышленное неприятие реалий повседневной жизни, уход от них или, как писал символист А.Л. Волынский, «реакция искусства против материализма». Декадентство проявилось в разных художественных направлениях, но более всего — оно нашло свое отражение в модернизме.

Если говорить, об изобразительном искусстве, то зарождение новых моделей в рисовании в конце XIX – начале XX в., т.е. в Серебряном веке, было связано с глубокими сдвигами в национальном духовных ценностях и перемене мировоззрения. Кризис сознания заключался в декадентстве, в желании уйти от стереотипов и старых устоев века просвещения. Изменение основ национальной культуры шло по трем путям. Во-первых, происходил

переход от рациональной картины мира к попыткам переосмыслить мир и его неразрывную целостность через синтез веры, чувства и знания. Во-вторых, начали формировать элементы светской религиозной философии как новое культурное мировоззрение. В-третьих, культура снимала с себя роль учителя и начала активно включать в себя пророческую и созидательную роль художественного творчества.

Изменение мировоззренческих основ на рубеже XIX–XX вв. комбинировало в себе творческие поиски в области художественного языка, новых форм, способов и средств выразить свою идею и эмоции. Более четкий результат изменений выразился в становлении эстетической системы символизма, именно он стал катализатором обновления всех сфер культуры России.

На рубеже веков русская живопись преодолевала национальные рамки и начала активно выходить на мировой уровень. Она использовала весь опыт мировых и национальных культурных традиций для становления отечественного варианта модерна.

Важные источники в формирования духовной основы Серебряного века были не в столичных обществах и выставках, а именно культура малых городов в провинции. Такие новые направления как модерн, символизм и авангард исполнили роль реактивного двигателя и придали ускорение духовному развитию российской нации, на высоких скоростях забросив ее в новый XX век.

На рубеже XIX–XX веков в России возникали и параллельно работали музыкальные объединения с различными творческими особенностями. Одной из основных форм была концертная деятельность, на всех уровнях, как и в «академических» «Беляевских пятницах» или в «Обществе камерной музыки», так и в богемной «Бродячей собаке» особый фокус получала современная музыка, и новинки музыкального искусства. Различные виды музыки такие как: камерно-инструментальная или вокальная и фортепианная все они находили отражение в концертных программах.

Создание творческих точек, выставок, регулярных концертных программ выявляли потребность в обмене информацией, бесспорно, являются свидетельством активности культурных слоев общества. Их деятельность имела достаточно широкий отклик, она способствовала активизации процессов в России, которая вступила в свой революционный период. Рубеж XIX-XX столетий по интенсивности культурного фона является «пиком» над другими периодами российской истории, в связи с этим, возникает ностальгия по тому времени и стремление вернуться к его атрибутам в новом этапе времени – недавно пройденном Миллениуме, когда, например, арт-кабаре «Бродячая собака» открылась вновь.

Русское искусство развивается очень бурно. Расширяется деятельность Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), организуется Филармоническое общество, расширяется репертуар оперных театров, растет число концертных организаций, учебных музыкальных заведений и все это благодаря деятельности РМО в конце XIX века.

Симфоническими оркестрами дирижируют Лядов, Глазунов, Римский-Корсаков, Рахманинов, Кусевицкий, выступают такие композиторы как Танеев, Скрябин. С огромным успехом проходят выступления Шаляпина, Собинова, Неждановой.

Выступает народный хор, организованный Пятницким, Великорусский оркестр народных инструментов под управлением замечательного балалаечника Андреева. В России ,наравне с отечественными, гастролируют иностранные музыканты, в основном, из Западной Европы: Рихард Штраус, Макс Регер немецкий композитор и дирижёр, Густав Малер австрийский композитор и дирижер, Клод Дебюсси французский композитор.

Успешное развитие русского национального искусства обязано отечественным меценатам: братья Третьяковы – Третьяковская картинная галерея в Москве, Савва Морозов – и его музей фарфора в Москве, Бахрушин – и его одноименный театральный музей в Москве.

Лесопромышленник Беляев постоянно устраивал в своем доме музыкальные вечера, которые известны как «Беляевские пятницы», он открыл издательство, которое выпускало произведения русских композиторов, являлся учредителем ежегодной премии имени Михаила Ивановича Глинки присуждаемая за лучшие музыкальные сочинения. Савва Мамонтов организовал «Московскую частную русскую оперу», «открыл» миру Федора Ивановича Шаляпина. Имение Абрамцево стало творческой мастерской для многих русских художников, оно характерно непередаваемой творческой атмосферой. Благодаря его поддержке, многие художники добились выдающихся успехов. Сергей Дягилев инициатор масштабных творческих дел, принесших русскому искусству мировую славу. Организатор выставки русской живописи в Париже, создатель и ведущий циклов Русских концертов, создатель балетных «Русских сезонов», с которыми Сергей с триумфом выступал в течение многих лет на сценах театров Старого и Нового света. С 1902 г. начинает заниматься выпуском журнала «Мир искусства» и по совместительству выступает в нём главным редактором. Рубеж XIX – XX веков – это сложная и противоречивая эпоха. С одной стороны в ней находят свое отражение тревога и неуверенность в будущем, а с другой стороны– необычайный душевный подъем и необузданная жажда деятельности. В стихах Блока, Брюсова, картинах Рериха, произведениях Стравинского находит воплощение такая метафора как «русское скифство» с его переплетением национальных, революционных и освободительных мотивов. Она ассоциируется с могучими богатырскими силами, несущими в мир разрушение и новую жизнь. Европейский балет, который в начале XX века переживал кризис своего развития, был одарен молодыми талантами Русского балета Дягилева, Сергей вдохнул в балет новую жизнь, освежил его новыми техниками исполнения, пластикой, непревзойденным синтезом различных видов искусств, из которого рождалось нечто совершенно непохожее на привычный классический балет.

Академизм и «безкусица» в российском императорском балете, который критиковал Дягилев, нашел пик своего воплощения в ослепительной звезде Анны Павловой, которая ушла из труппы Дягилева из-за разногласий с импрессарио. Павлова постоянно подвергалась упреками в отсутствии желания к чему- то новому, инновациям, и приверженности к балетным традициям и даже к старомодной манере накладывать грим под румяна и сурьму. Конечно, талант Павловой не вполне укладывался в рамки представлений о русском балете XX столетия. Однако, именно Анна Павлова стала вышел искусства своей эпохи: «Со времени Тальони до Павловой не было никого», — признавали все, кто знал «божественную Анну» – так ее именовала публика. Именно поэтому ее называют одной из величайших балерин XX века.

Список используемых источников и литературы:

1. Лапшин В. П. Союз русских художников. – СПб.: Издательство Художник РСФСР, 1974. – 206 с.
2. Лапшина Н. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. – М.: Издательство Искусство, 1977 – 281 с.
3. И.В. Кольцова. Творческие объединения в России рубежа XIX–XX веков и их роль в культурно-исторической жизни Российского общества. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2011. – С. 29–37.
4. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М.: Издательство Искусство, 1970. – 292 с.
5. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. – М.: Издательство Искусство, 1988. – 194 с.
6. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – СПб.: Издательство Галарт, 2001. – 315 с.
7. Сабурова Т.Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. – М.: Издательство Планета, 2013. – 283 с.
8. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР. – СПб.: Издательство Чернышева, 1992. – 492 с.
9. Рогинская Ф. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Издательство Искусство, 1987. – 179 с.
10. Кашкин Н. Д. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860—1910, М., 1910.
11. Гофман И.М. Голубая Роза. М.: Издательство Пинакотека , 2000. – 335 с.

12. Стернин Г.Ю. Абрамцево. Художественный кружок. Л.: Издательство Художник РСФСР. 1988. – 315 с.
13. Пастон Э. Абрамцево. Искусство и жизнь. М.: Издательство Искусство, 2003. – 436 с.
14. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. СПб.: Издательство Чернышева, 1992 г. – 400 с.
15. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. — М.: Издательство Советский художник, 1990 г. — 272 с.
16. Русское музыкальное общество (1859—1917): История отделений. — М.: Издательство Языки славянской культуры, 2012 г. — 536 с.
17. Муравьёва И.А. Былой Петербург. Век модерна.–СПб.: Издательство "Пушкинского фонда", 2004 – 272 с.
18. Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка (1893—1928) — СПб.: Издательство Сад искусств, 2003. — 128 с.
19. Григорьев С.Л. Балет Дягилева / Чистякова В. — М.: Издательство Артист. Режиссёр. Театр, 1993. — 384 с.
20. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М.: Издательство Белый город, 1995 г. – 327 с.
21. Русакова А.А. Павел Кузнецов. Л.: Издательство Искусство, 1977 г. – 284 с.
22. Березовая, Л. Г. Введение в историю русской культуры. Методические рекомендации по курсу / Л.Г. Березовая, Н.П. Берлякова. – М.: Издательство Владос, 2001. – 323 с.
23. Шулыгин В.С. История русской культуры IX–XX вв. Пособие для вузов – М.: Издательство Дрофа, 2004. – 480 с.
24. Кондаков, И. В. Культура России. – М.: Издательство КДУ, 2007. – 360 с.

25. Кондаков И. В. Культура России. Часть 1. Русская культура: краткий очерк истории и теории / И.В. Кондаков. – М.: Издательство КДУ, 2000. – 360 с.
26. Малышева Е. М. Культурология. История мировой культуры / Е.М. Малышева. – М.: Издательство КДУ, 2008. – 296 с.
27. Садохин А.П. Мировая художественная культура: Учебник – М.: Издательство ЮНИТИ, 2013. – 495 с.
28. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура. В 2 т. Т.2 / Б.А. Эренгросс. – М.: Издательство Высшая школа, 2009. – 511 с.
29. Кармин А.С. Культурология. Учебник для вузов. – СПб: Издательство «Лань», 2001. – 832 с.
30. Самсонова Т. П. Музыкальная культура Санкт-Петербурга XVIII–XX веков: Москва: Издательство Лань, Планета музыки, 2013 г. – 152 с.
31. Георгиева Т. С. Культура России и русское православие. Санкт-Петербург: Издательство Крафт+, 2012 г. – 496 с.
32. Рассел Джесси. Культура России:— Москва: Издательство Книга по Требованию, 2012 г. – 156 с.
33. Миносцев В.Б. Музыкальная культура Европы и России. XIX век. Учебное пособие / В.Б. Миносцев. – СПб.: Издательство Планета Музыки, 2016 г. – 400 с.
34. Матвеев В.Ф. Светская музыкальная культура в России XIX в.: Учебное пособие / В. Ф. Матвеев. – СПб.: Издательство Планета Музыки, 2016. – 64 с.
35. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Издательство Республика, 1995 г. – 448 с.
36. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. – М.: Издательство Республика, 1999 г. – 448 с.

37. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. – М.: Издательство Наука, 1979 г. – 318 с.
38. Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские изыскания русских художников. Середина XIX – начало XX века. – М.: Издательство Рип-Холдинг, 2014 г. – 192 с.
39. Бартенева М.И. Николай Бенуа. – Л.: Издательство Стройиздат, 1985 г. – 186 с.
40. Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. – М.: Издательство Искусство, 1990. – 232 с.
41. Ге П.Н. Главные течения русской живописи XIX века. – М.: Издательство товарищества А. и И. Гранат, 1904 г. – Вып. 1–6. – 200 с.
42. Гофман М. Л. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб., 1910.
43. Самков В.А. Дягилев С. и русские театральные художники. – М.: Издательство Изобразительное искусство, 1982. – 372 с.
44. Зильберштейн И.С. Дягилев С. и русское искусство. – М.: Издательство Изобразительное искусство, 1982. – 621 с.
45. Кириченко Е. И. Русский стиль Традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII–нач. XX в.. – М.: Издательство Галарт, 1997. – 401 с.
46. Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». – М.: Издательство Наш Дом, 2000 г. –400 с.
47. Поленова Н. В. Абрамцево: Воспоминания. – М: Издательство М. и С. Сабашниковы, 1922. – 106 с.
48. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. – М. Издательство Изобразительное искусство, 1979 г. – 496 с.

49. Ракова М.М., под редакцией И.В. Рязанцева. История русского искусства. Том 2. Искусство второй половины XIX – начала XX века. – М.: Издательство Изобразительное искусство, 1979 г. – 486 с.