

А. М. Муратов

Неоидеалистическая тенденция в отечественном изобразительном искусстве

Аннотация: в статье предлагается и обосновывается гипотеза о существовании в искусстве XX в. особого течения, корнящегося в проблематике художественной культуры второй половины XIX в. С наибольшей отчетливостью теоретические постулаты этого движения были сформулированы в трудах участников немецкой группы неоидеалистов, которые основывались на собственной творческой практике. Однако, если в искусствоведческой литературе неоидеализм рассматривался лишь как локальное явление немецкой культуры, то в данной статье он представлен как одно из фундаментальных направлений искусства последних полутора столетий в Германии и Европе, а также в России, где оно получило яркое и всестороннее развитие прежде всего в творчестве В. А. Фаворского и художников его школы, а также в деятельности ряда скульпторов и живописцев, и где по сей день обнаруживаются его признаки. Отмечается, что неоидеализм развивался не изолированно от других течений искусства, взаимодействуя с такими явлениями, как постимпрессионизм, символизм, модерн, неоклассицизм, авангард, но при этом сохраняя собственную сущность и своеобразие.

Review: the author of the article offers and proves the hypothesis about a special art trend in XX century which has its roots in art culture of the second half of XIX century. Most clearly these trends were formulated by German Neoidealists who based on their own creative practice. However, art history viewed Neoidealism as a local phenomenon of German culture while the author of this article describes it as one of the fundamental art tendencies during the last century and a half in Germany and Europe as well as in Russia where it was developed, first of all, in Favorsky's and his students' art work as well as work by a number of sculptors and artists. Noteworthy that Neoidealism was not an independently developing phenomenon and interacted with such phenomena as Post-Impressionism, Symbolism, Modern, Neoclassicism and Avant-garde. Despite all that, Neoidealism managed to retain its own essence and peculiarity.

Ключевые слова: неоидеализм, неоклассицизм, неоромантизм, формальная школа искусствоведения, основные направления искусства, живопись, скульптура, принцип рельефа, монументальное искусство, теория искусства.

Keywords: neoidealism, neoclassicism, neoromanticism, official school of art history, main art trends, fine arts, sculpture, relief principle, monumental art, art theory.

Неоидеализм обычно рассматривается историками искусства как локальное явление немецкой художественной культуры второй половины XIX века, оказавшее некоторое влияние на немецкое же искусство. Между тем значение неоидеализма далеко выходит за рамки национальной художественной жизни. Можно утверждать, что он имеет всеевропейское, даже глобальное значение (если учесть искусство и искусствознание США). В частности, русское искусство XX века (особенно первой трети) существенные импульсы развития получило именно благодаря неоидеализму.

Следует отметить, что неоидеализм охватывает как практику, так и теорию различных видов пространственных искусств. Его воздействие не ограничивается только творчеством представителей неоидеалистической тенденции, но проявляется в нескольких течениях искусства XX века, «оттолкнувшихся» от него, спровоцированных, катализированных им,

своеобразно интерпретировавших его основные принципы¹.

Ввиду недостатка отечественной литературы по данному предмету, необходимо вкратце коснуться вопроса о генезисе и сущности неоидеализма. Неоидеализмом искусствоведы Германии назвали то новое, что привнесла группа художников второй половины 19 века. Сами эти художники искали не новое, а старались понять и воспроизвести принципы классического искусства – от античности до Возрождения и классицизма. Интерес к искусству прошлого привел этих мастеров в Италию, они жили и работали в Риме и Флоренции, получив прозвище «немецких римлян». В отличие от своих предшественников назарейцев, «немецкие римляне» второго поколения (второй половины 19 в.)

¹ Эта тема затрагивалась автором в кратком докладе, тезисы которого были опубликованы. См.: Муратов А. М. Неоидеализм в изобразительном искусстве / А. Блок и Псковский край (Материалы I Блоковских чтений). Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2005. – 132 с. С. 37-42.

искали в искусстве Возрождения не христианского благочестия, а старались постичь творческие принципы классики.

Ядро группы составили живописец Ханс фон Маре (генератор идей, задавший модус исканиям), его ученик и последователь, скульптор и теоретик Адольф фон Хильдебранд, их меценат, философ-эстетик Конрад Фидлер; к ним примыкали широко известные в Европе и России на рубеже веков Арнольд Беклин и Ансельм Фейербах. Попутчики неоидеалистов оказались наиболее популярными в свое время, однако менее значимыми для развития искусства XX века. Беклин тяготел к неоромантизму, Фейербах к неоклассицизму, но сущность неоидеализма от них ускользнула. Из искусствоведов с неоидеалистами был особенно близок Генрих Вельфлин.

Группа противопоставила себя салонному и зарождающемуся массовому искусству. Для них неприемлемо сближение живописи с фотографией; натурализм и социальный реализм рассматривались ими как пошлость, недостойная искусства. В искусстве их привлекало не сиюминутное содержание, не мода и не злоба дня, а «вечные» ценности, традиции классического искусства. При этом академизм, также ориентированный на античность и Возрождение, их не устраивал: его они обвиняли в поверхностном подражании классическим образцам.

Что же неоидеалисты противопоставляли «негативным», с их точки зрения, явлениям современного искусства, и что существенного усмотрели в классике? Они искали красоту и гармонию, совершенную форму, утраченный, как им казалось, искусством середины XIX века «большой стиль», монументальность, синтез искусств. Средством достижения цели была активизация визуального, пластического мышления, которое они осознанно использовали в своем творчестве, отразили в эстетике и теории искусства, заложив основы формального метода. О том, как, по их мнению, художник мыслит формой, говорится в письмах Маре, эстетических фрагментах Фидлера и трактате Хильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве». Художник создает гармоничный мир, постигая сущность текущей действительности, находя ее вечные, идеальные (они же – и единственно реальные) основы. Важен не бытовой сюжет, который можно пересказать словесно, а визуально трактованный сущностный мир, который можно длительно созерцать. Этот идеальный мир порождается сознанием художника, он не дан в ощущениях, его надо создавать, однако не произвольно, а проникая в глубь явлений, отбрасывая случайные акциденции.

Таковы неаполитанские фрески (1873-1874) Маре, его тяготеющие к монументальности полотна и триптихи «Золотой век» (1879-1885), «Геспериды» (1884-1887), «Возрасты жизни» (1877-1878) и т.д.; статуи Хильдебранда «Спящий пастушок» (1871-1873), «Филоклет» (1886), рельефы «Каин и Авель» (1890), «Дионис» (1890-1900). Хильдебранд выступал также как скульптор-монументалист («Фонтан Виттельсбахов», 1890-1895) и архитектор.

Хильдебранд оставил обширное эпистолярное и теоретическое наследие в виде ряда статей и трактата «Проблема формы в изобразительном искусстве». Описывая особенности визуального и тактильного восприятия и связанного с ним мышления, он акцентирует внимание на разнице между предметом изображения и самим изображением. Изображение строится не как «отражение», а как преобразование действительности. Большое значение в художественном творчестве имеет материал. Применительно к скульптуре теоретик формулирует принцип рельефа, позволяющего сохранять ощущение монолита, столь важного для скульптуры. Чтобы создавать монументальные произведения, надо высекать объем из плоскости, а не наращивать его на каркасе. Соответственно, Хильдебранд отдает предпочтение твердым материалам и резцу, отвергая глину и стеклу.

Эта группа художников, едва замеченная в 19 веке, оказалась чрезвычайно влиятельной в следующем столетии, начиная с рубежа веков. Синтез романтических, классицистических тенденций вкупе с формальным методом, составляющих «букет» неоидеализма, развернулись на рубеже веков в самостоятельные течения немецкого искусства – югендштйль, неоклассицизм и авангард. Между тем продолжалась и собственно неоидеалистическая линия в искусстве Германии, прежде всего в творчестве учеников или последователей Маре и Хильдебранда. Это живописцы Ханс Тома, Людвиг фон Хофман, скульпторы Теодор Георгий, Хуберт Нетцер, Георг Кемпер, Герман Хан, Йозеф Вакерле и др.

Предшественниками основных направлений мирового искусства XX века, наряду с неоидеалистами, были французские постимпрессионисты и английские прерафаэлиты. Все они искали гармонию в прошлом, но при этом существенно обновляли современное искусство и открывали новые пути. Следует отметить, что поиски французских художников второй половины 19 века, как постимпрессионистов, так и «символистов» Пьера Пюви де Шаванна, Мориса Дени созвучны немецкому неоидеализму. Также и скульпторы круга Огюста Родена (Аристид Майоль, Шарль Деспю, отчасти Эмиль-Антуан Бурдель) ближе Хильдебранду и его школе, чем своему французскому учителю. «Раз-

мышления Фидлера не только являются интересной исторической параллелью к художественной ситуации восьмидесятых годов во Франции. Их анализ даст нам возможность понять во всей глубине творческий переворот, с ними связанный»². Художники Европы и России первой трети XX века находились в значительной степени под влиянием французского и немецкого искусства, учились в Париже или Мюнхене, а нередко в обеих европейских столицах современного искусства.

Сезаннизм и школа Родена – явление интернациональное, это общеизвестно. Но также и влияние немецких неоидеалистов выходит за пределы Германии. При этом иной раз трудно различить, в каком случае повлияли французы, а в каком немцы, т.к. их творческие принципы во многом совпадают, а обучение художников разных стран проходило и у тех, и у других.

Прямое воздействие немецких неоидеалистов испытали итальянские художники 1910–20-х гг., метафизики и новечентисты, такие как Джорджо Де Кирико, Марио Сирони, Убальдо Опши, Ахилло Фуни, скульптор Артуро Мартини и др.

Шведский ваятель Карл Миллес, норвежец Густав Вигеланд, датчанин Кай Нильсен, финн Вяйне Аалтонен, поляк Эдвард Виттиг, хорваты Иван Мештрович и Антун Августинчич и многие другие скульпторы разных стран в той или иной степени оказались затронутыми принципами неоидеализма.

К неоидеализму в скульптуре приобщались студенты мюнхенской Академии художеств, где преподавал Хильдебранд.

Среди живописцев и графиков «рассадником» неоидеализма стала студия венгерского художника Шимона Холлоши в Мюнхене. Холлоши свою методику преподавания строил на принципах неоидеализма, с которым сближался в собственном творчестве, ставил студентам в пример живопись Маре³. В его студии занимались немецкие, венгерские, русские ученики. Русские ученики Холлоши – М. В. Добужинский, К. Н. Истомина, А. Н. Тихомиров, В. А. Фаворский.

С неоидеализмом знакомилась, хотя и в меньшей степени, учащиеся мюнхенской школы словенца Антона Ажбе, среди которых также было немало русских: М. В. Веревкина, И. Э. Грабарь, К. С. Петров-Водкин, Д. Н. Кардовский, А. Г. Явленский⁴. Уче-

ником Ажбе был и В. В. Кандинский, сформировавшийся как художник в Германии и ставший активным участником немецкой художественной жизни. Можно утверждать, что его открытия едва ли были возможны без такой ступени, как осмысление проблемы формы неоидеалистами.

В отечественном искусстве сложилась благоприятная почва для восприятия и развития неоидеализма. Новую, обновленную методику преподавания создавал П. П. Чистяков, в которой просматриваются некоторые принципы неоидеализма (элементы визуального мышления). Среди учеников петербургского профессора были такие мастера, как М. А. Врубель, В. А. Серов, В. И. Суриков, чье творчество не уступает достижениям европейских новаторов рубежа веков.

Педагогическая деятельность А. И. Куинджи в петербургском Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств также способствовала появлению в отечественном искусстве предпосылок для становления неоидеализма. Проблеме формы в своей методике преподавания профессор уделял значительное внимание, основываясь на собственной практике. Его лучшие ученики отличаются повышенным интересом к композиции и стилю. Особенно сблизились с неоидеализмом творчество К. Ф. Богаевского, да и в целом «киммерийской школы», сложившейся в Феодосии, – прежде всего это внук Айвазовского, также ученик Куинджи М. П. Латри, поэт, художник и критик М. А. Волошин. В их творчестве возродился «идеальный пейзаж». Богаевский, воспитанный в немецкой семье, к искусству Германии был особенно восприимчив.

Композиционное начало доминирует в раннем творчестве Н. П. Крымова, выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которого, однако, иногда относят к сфере влияния петербуржца Куинджи⁵. Его стилистику критики «Аполлона» Н. Н. Пунин и П. П. Муратов затрудняются определить, привязывая то к неоромантическим, то к неоклассическим, то к неопримитивистским течениям. По моему мнению, творчество раннего Крымова – одно из проявлений неоидеализма. Пейзажист мыслит формой, которую активно организует. Иное дело – его позднее творчество, – начиная с 1920-х гг. художник все более тяготеет к натуралистической традиции МУЖВЗ и в своей «системе тона» воспроизводит постулаты С. К. Заряно, учителя своего отца П. А. Крымова⁶.

² Хофман Вернер. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот и А. Лепорк – СПб.: Академический проект, 2004. С. 247

³ В. А. Фаворский. Воспоминания о профессоре Холлоши. – В кн.: Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник. 1988. С.485.

⁴ Более подробный список с биографическими сведениями см.: Барановский В. И., Хлебникова И. Б. Антон Ажбе и художники России. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 91–145

⁵ Манян В. С. А. И. Куинджи и его школа. Л.: Художник РСФСР, 1987. С.215, 216

⁶ Более подробно о связи «системы тона» Н. П. Крымова с теорией С. К. Заряно см.: Муратов А. М. Сергей Константинович Заряно: художник, педагог, теоретик искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С.122, 123.

В. Э. Борисов-Мусатов также создает «идеальные миры», мечтательно погружая в усадебный пейзаж своих героинь. После уроков Чистякова и парижских штудий, преодолев увлечение импрессионизмом, художник выдает неоидеализм с французским акцентом.

К. С. Петров-Водкин начинал творческий путь с полотен, в которых ощутимо влияние фон Маре и Пюви де Шаванна: «Элегия» (1906), «Берег» (1908), «Сон» (1910). Однако в зрелом творчестве он русифицировал неоидеализм, заостряя некоторые формальные аспекты – восходящую к иконному символизму «трехцветку», свободное от прямой перспективы («сферическое») пространственное построение. Его неоидеализм – с древнерусскими обертонами.

В деятельности группы «Мир искусства» изначально были заложены связь отечественного искусства с европейским контекстом, ретроспективная тенденция, внимание к форме, стилю. Ведущие «мирискусники» хорошо знали современное искусство скандинавских стран, Франции и Германии. Отблеск неоидеализма ощутим в живописных и графических произведениях М. В. Добужинского (учившегося в Мюнхене у Ажбе и Холлоши), Е. Е. Лансере, З. Е. Серебряковой, П. А. Шиллинговского. С кругом «Мира искусства» связано творчество близкого неоидеализму Б. В. фон Анрепа, ученика Д. С. Стеллецкого, развившееся уже в эмиграции после 1917 г. Им созданы мозаики, украсившие лондонскую Национальную галерею, парадоксально сочетающие архаическую стилистику ранневизантийской монументальной живописи с открытиями современного искусства⁷.

Неоидеализм иногда отождествляют с неоклассицизмом, что неточно, но определенная связь между двумя течениями несомненно есть.

Для развития неоклассицизма в отечественном изобразительном искусстве особенно много сделал Д. Н. Кардовский и художники его школы. Кардовский – ученик П. П. Чистякова и И. Е. Репина в петербургской Академии художеств и А. Ажбе в его мюнхенской студии. Педагогические принципы Ажбе во многом определили методику преподавания Кардовского⁸. Эта методика нацелена на передачу объемной формы на плоскости и более традиционно академична, нежели принципы неоидеализма. Представители школы Кардовского в своей практике ближе неоклассицизму, чем не-

оидеализму, им чужд формальный метод. Однако теоретик школы – Н. Э. Радлов в своей книге «Рисование с натуры» (1938) уверенно пользуется некоторыми положениями Хильдебранда, что выдает его основательное знакомство с трактатом немецкого скульптора. Однако в собственном творчестве Радлов прежде всего иллюстратор и карикатурист, и явных признаков неоидеализма в его произведениях не заметно⁹. В творчестве учеников Кардовского формальный метод (важная составляющая неоидеализма), за редкими исключениями (Б. Д. Григорьев) не применялся. В. И. Шухаев и А. Я. Яковлев – пример неоклассицизма, далекого от неоидеализма, псевдоморфоза последнего¹⁰.

Формальный метод получил широкое распространение в отечественном искусстве 1910-20-х годов. Он возник на основе как доморощенных предпосылок (система Чистякова), так и внешних влияний – прежде всего французской и немецкой школ.

Так, мастера «Бубнового валета» развивались под воздействием современных художников Франции, однако на выставках объединения участвовали и мастера Германии, Швейцарии. В творчестве П. П. Кончаловского влияние французской школы очевидно: К. Моне, П. Сезанн, А. Матисс, А. Дерен и П. Пикассо «оставили след» во многих его произведениях. Однако, в 1920-е гг., обратившись к классическому наследию, Кончаловский не избежал соприкосновения с неоидеализмом: с живописью Ханса фон Маре сопоставимо его монументальное полотно «Купание конницы» (1928). Принципы постимпрессионизма и постсезаннизма очень близки главным постулатам неоидеализма и эта глубинная связь немецкой и французской школ при внешнем различии манер в творчестве бубнововалетцев заметна то менее, то более.

Самую прямую, непосредственную преемственность с неоидеализмом обнаруживает творчество В. А. Фаворского. Как известно, учившийся в мюнхенской Академии художеств и студии Холлоши Фаворский в Германии познакомился с произведениями неоидеалистов, увлекся ими, перевел на русский язык и издал трактат А. Хильдебранда «Проблема формы в изобразительном

⁷ Анализ творчества Б. В. Анрепа см.: Муратов А. М. Путешествия Бориса Анрепа в пространстве и времени // Культурное пространство путешествий. Материалы научного форума СПбГУ. СПб.: Центр изучения культуры, 2003. С. 229, 233.

⁸ О связи школы А. Ажбе с принципами школы Д. Н. Кардовского подробнее см.: Муратов А. М. Школа Кардовского // Юный художник, 1989, № 10, с. 38-41

⁹ Об отношении творчества и теории Н.Э. Радлова к неоидеализму см.: Живопись 20-30-х годов / Составитель и автор научного аппарата А. М. Муратов. Вступительная статья В. С. Манина. СПб: Художник РСФСР, 1991. Б.п., текст к илл. № 144

¹⁰ Анализ манеры В. И. Шухаева выполнен А. М. Муратовым в пояснении к илл. 139 (б.п.) в альбоме «Живопись 20-30-х годов», СПб., 1991) и дословно повторен в книге В. И. Барановского и И. Б. Хлебниковой «Антон Ажбе и художники России» (М., 2001, с.205), к сожалению, без ссылки на источник цитируемого текста.

искусстве»¹¹. В дальнейшем в своей деятельности художника, педагога, теоретика искусства Фаворский творчески развивал учение Хильдебранда¹². Школа Фаворского – понятие более широкое, чем иллюстраторы и граверы, которых он обучал на полиграфическом факультете Вхутемаса-Вхутеина. Фаворский читал общий теоретический курс композиции для студентов всех факультетов московского института, и они в той или иной степени испытали его влияние (а через него – влияние неоидализма) – живописцы, скульпторы, прикладники, архитекторы. Так, признаки неоидализма заметны в произведениях ряда живописцев и графиков Общества станковистов, таких, например, как А. Д. Гончаров и А. А. Дейнека, а также в творчестве не состоявших в этом объединении Г. Г. Нисского, В. Г. Одинцова и др.¹³

На отечественную скульптуру XX века влияние неоидализма было особенно значительным. В классах скульптуры Императорской академии художеств и Московском училище на рубеже веков преподавание велось в академическом русле и не удовлетворяло ищущих студентов до тех пор, пока в Москве не появился Паоло Трубецкой. Его непродолжительная педагогическая деятельность дала новые импульсы ученикам, которые, однако, не подражали ему, а в самостоятельном творчестве занимались «преодолением импрессионизма» своего учителя. Образование русского скульптора начала XX века, как правило, не ограничивалось отечественной школой. Большинство ехали совершенствоваться в Париж у О. Родена и Э. Бурделя, иные в Мюнхен – к А. Хильдебранду, а некоторые и в Париж, и в Мюнхен.

Так, у Родена (или у скульптора его школы – Бурделя) в той или иной мере учились Н. А. Андреев, А. С. Голубкина, В. Н. Домогацкий, С. Т. Коненков, В. И. Мухина, И. Д. Шадр, Л. В. Шервуд и др. За исключением Голубкиной, верного адепта Родена, они «преодолевали» импрессионизм мэтра и сближались с неоидализмом.

О влиянии Хильдебранда свидетельствует творчество его российского ученика К. К. Рауша фон Траубенберга (в 1910-е гг. – скульптора Императорского фарфорового завода в Петербурге), С. Д. Меркурова, также занимавшегося в мюнхенской академии¹⁴, и В. Н. Домогацкого, в сво-

их статьях варьировавшего положения трактата Хильдебранда¹⁵ и в творчестве следовавшего его теории.

А. Т. Матвеев, ученик П. П. Трубецкого, с первых самостоятельных шагов в искусстве развивает не импрессионистическую тенденцию учителя, а пытается создать нечто противоположное: передать неизменную основу бытия в статичных композициях, высеченных в твердых материалах, сохраняющих ощущение монолита по принципу рельефа – в полном соответствии с постулатами немецкого скульптора-теоретика. Профессор Всероссийской Академии художеств, Матвеев создал школу, представители которой на протяжении второй половины XX века сохранили верность принципам неоидализма в отечественном искусстве.

Видные представители неоидалистической тенденции, как правило, были художниками-педагогами, транслировали принципы неоидализма в своей, разумеется, интерпретации, преломленные в собственном творческом опыте, многочисленным ученикам, которые, в свою очередь, также передавали свой опыт следующим поколениям. Создателями школ (в смысле последователей из числа учеников) были такие представители неоидализма в отечественном искусстве, как Фаворский (ученики и последователи: А. Д. Гончаров, А. А. Дейнека, М. И. Пиков, Г. А. Ечеистов), Петров-Водкин (Н. И. Дормидонтов, Н. А. Ионин, А. Н. Самохвалов), Домогацкий (Л. Е. Кербель, В. Е. Цигаль), А. Т. Матвеев (М. Ф. Бабурин, А. М. Игнатъев, В. В. Исаева, В. Г. Стамов, Л. М. Холина)¹⁶. Десятки известных имен, сотни мастеров менее изученных или пока оставшихся в тени представляют эту тенденцию, следуют в той или иной мере этим принципам по сей день.

Складывались также искусствоведческие школы на основе неоидалистической теории. Формальная школа стала интернациональным явлением. Так, институт искусствознания в Петербурге был создан в 1912 г. по личной инициативе В. П. Зубова, ученика Г. Вельфлина¹⁷, с тем, чтобы пропагандировать учение швейцарского искусствоведа, сформировавшееся в тесном общении и под влиянием неоидалистов. Следует

¹¹ *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. М.: Мусагетъ, 1914. – 196 с., ил.

¹² *Муратов А. М.* К вопросу об истоках творчества А. Д. Гончарова // Вестник Московского государственного университета печати. М., 2006, № 3. С. 22-26.

¹³ Там же, с.28-39

¹⁴ *Сергей Меркуров /* Сост. Г. С. Меркуров, вступит. ст. И. Г. Меркуровой М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 8-10

¹⁵ Например, в таких своих трудах, как «Памяти Адольфа Гильдебранда» (*Домогацкий В. Н.* / Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост., вступит. ст. С. П. Домогацкой. М.: Советский художник, 1984. С. 97-101) или «Проблема материала в скульптуре» (там же, с.102-161).

¹⁶ Более полный перечень учеников А. Т. Матвеева см.: Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский представляет: Альманах. Вып. 84. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 216-226.

¹⁷ *В. П. Зубов* в течение двух семестров слушал курс Г. Вельфлина в Берлинском университете в 1907-1908 гг. – См.: *В. П. Зубов.* Страдные годы России. М.: Индрик, 2004. С. 93

отметить, что деятельность зубовского института с первых десятилетий его существования выходила за пределы проблематики изобразительно-го искусства, успешно распространяя формальный метод на теорию литературы и других видов творчества. Тему «визуального мышления» успешно развивал сначала в Германии, а с 1930-х гг. в США Рудольф Арнхейм, соединивший гештальтпсихологию с теорией неомодеализма.

Значение неомодеализма не только в том, что он заложил основы формального метода в искусстве и формальной школы в искусствознании, стимулиро-

вал прогресс в творчестве и теории искусства, стремительное развитие авангарда. Наиболее интересным аспектом в его наследии сегодня представляется то, что формальный метод оказался «совместим» не только с чистым формотворчеством, абстрагированным от реальности, но вполне «работает» и в русле классической традиции, не ограничиваясь плакатным высказыванием или отдельно взятым приемом, а создавая законченный сложный образ. Неомодеализм – одно из значительных течений в мировом и отечественном искусстве XIX и XX веков, которое еще ждет своего исследователя.

Список литературы:

1. Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский представляет: Альманах. Вып. 84. СПб.: Palace Editions, 2005. – 228 с., ил.
2. Барановский В. И., Хлебникова И. Б. Антон Ажбе и художники России. М.: Изд-во МГУ, 2001. – 256 с., ил.
3. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. М.: Мусагетъ, 1914. – 196 с., ил.
4. Домогацкий В. Н. / Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост., вступит. ст. С. П. Домогацкой. М.: Советский художник, 1984. – 368 с., ил.
5. Живопись 20-30-х годов / Составитель и автор научного аппарата А. М. Муратов. Вступительная статья В. С. Манина. СПб: Художник РСФСР, 1991. – 200 с., ил.
6. Зубов В. П. Страдные годы России. М.: Индрик, 2004. – 320 с.; ил.
7. Манин В. С. А. И. Куинджи и его школа. Л.: Художник РСФСР, 1987. – 220 с., ил.
8. Муратов А. М. К вопросу об истоках творчества А. Д. Гончарова // Вестник Московского государственного университета печати. М., 2006, № 3. С. 9-37.
9. Муратов А. М. Неомодеализм в изобразительном искусстве / А. Блок и Псковский край (Материалы I Блоковских чтений). Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2005. – 132 с. С. 37-42.
10. Муратов А. М. Путешествия Бориса Анрепа в пространстве и времени // Культурное пространство путешествий. Материалы научного форума СПбГУ. СПб.: Центр изучения культуры, 2003. – 350 с. С. 229-233.
11. Муратов А. М. Сергей Константинович Заряно: художник, педагог, теоретик искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 260 с., ил.
12. Муратов А. М. Школа Кардовского // Юный художник, 1989, № 10, с. 38-41
13. Сергей Меркуров / Сост. Г. С. Меркуров, вступит. ст. И. Г. Меркуровой М.: Изобразительное искусство, 1988. – 160 с., ил.
14. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. – 588 с., ил.
15. Хофман Вернер. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот и А. Лепорк – СПб.: Академический проект, 2004. – 560 с., ил.

References (transliteration):

1. Aleksandr Matveev i ego shkola / Gosudarstvennyy Russkiy predstavlyaet: Al'manah. Vyp. 84. SPb.: Palace Editions, 2005. – 228 s., il.
2. Baranovskiy V. I., Hlebnikova I. B. Anton Azhbe i hudozhniki Rossii. M.: Izd-vo MGU, 2001. – 256 s., il.
3. Gil'debrand A. Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statey. Per. N.B. Rozenfel'da, V.A. Favorskogo. M.: Musaget', 1914. – 196 s., il.
4. Domogackiy V. N. / Teoreticheskie raboty, issledovaniya, stat'i, pis'ma / Sost., vstupid. st. S. P. Domogackoy. M.: Sovetskiy hudozhnik, 1984. – 368 s., il.
5. Zhivopis' 20-30-h godov / Sostavitel' i avtor nauchnogo apparata A. M. Muratov. Vstupitel'naya stat'ya V. S. Manina. SPb: Hudozhnik RSFSR, 1991. – 200 s., il.
6. Zubov V. P. Stradnye gody Rossii. M.: Indrik, 2004. – 320 s.; il.
7. Manin V. S. A. I. Kuindzhi i ego shkola. L.: Hudozhnik RSFSR, 1987. – 220 s., il.
8. Muratov A. M. K voprosu ob istokah tvorchestva A. D. Goncharova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati. M., 2006, № 3. S. 9-37.

9. Muratov A. M. Neoidealizm v izobrazitel'nom iskusstve / A. Blok i Pskovskiy kray (Materialy I Blokovskikh chteniy). Pskov: Izdatel'stvo Oblastnogo centra narodnogo tvorchestva, 2005. – 132 s. S. 37-42.
10. Muratov A. M. Puteshestviya Borisa Anrepa v prostranstve i vremeni // Kul'turnoe prostranstvo puteshestviy. Materialy nauchnogo foruma SPbGU. SPb.: Centr izucheniya kul'tury, 2003. – 350 s. S. 229-233.
11. Muratov A. M. Sergey Konstantinovich Zaryanko: hudozhnik, pedagog, teoretik iskusstva. SPb.: Dmitriy Bulanin, 2003. – 260 s., il.
12. Muratov A. M. Shkola Kardovskogo // Yunyy hudozhnik, 1989, № 10, s. 38-41
13. Sergey Merkurov / Sost. G. S. Merkurov, vstupit. st. I. G. Merkurovoy M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988. – 160 s., il.
14. Favorskiy V. A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie. M.: Sovetskiy hudozhnik, 1988. – 588 s., il.
15. Hofman Verner. Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formy / Per. s nem. A. Belobratova; red. I. Chechot i A. Lepork – SPb.: Akademicheskiy proekt, 2004. – 560 s., il.