Грушевская Наталья Алексеевна

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ "СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ" НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КАРТИНЫ П. И. ПЕТРОВИЧЕВА "МАРТ" (1917-1919 ГГ.)

Рассмотрены техника живописи, творческие принципы и живописно-мировоззренческие качества П. И. Петровичева. Установлено влияние конкретных педагогических советов И. И. Левитана на принципы живописи П. И. Петровичева, прослежена преемственность в живописных методах второго по отношению к первому и изложены черты новаторства в подходе П. И. Петровичева к написанию картин. Использован метод зрительного анализа произведений благодаря обладанию автором статьи навыками профессионального дипломированного станкового живописца.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/15.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 61-67. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

4. **Можейко М. А.** От «этики кодекса» к «этике творчества»: трансформация нравственного сознания в современной культуре [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Международного Центра Рерихов. URL: http://lib.icr.su/node/1239 (дата обращения: 18.03.2015).
5. **Судьба государства в эпоху глобализации**: монография / отв. ред. В. Н. Шевченко. М.: ИФ РАН, 2005. 200 с.
6. **Тишунина Н. В.** Современный глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии // Глобализация и культура: аналитический подход: сб. науч. материалов / отв. ред. Н. В. Тишунина. СПб.: Янус, 2003. С. 5-24.
7. **Хантингтон С.** Столкновение цивилизаций / пер. с англ. М.: АСТ, 2003. 603 с.
8. **Чертина З. С.** Этничность в США: теория «плавильный котел» // Американский ежегодник – 1993. М., 1994. С. 151-161.

GLOBALIZATION: CROSS-CULTURAL INTERACTION IN THE CONTEXT OF ETHICAL SUBJECT MATTER

Grigor'eva Elena Sergeevna
Voronezh State Technical University
elsegrig@yandex.ru

The article examines the problems of cross-cultural interaction in the globalizing world through the lenses of ethical context. The description of the basic models of cross-cultural interaction from the standpoint of their ethical component is given. The issue of the foundations and opportunities of creating a new global ethos for overcoming existing ethical difficulties leading in the long term to open confrontations between the representatives of various cultures is touched upon.

Key words and phrases: globalization; cross-cultural interaction; globalization pressure; WASP; “melting pot”; multiculturalism; ethics; global ethos.

УДК 75
Искусствоведение

Рассмотрены техника живописи, творческие принципы и живописно-мировоззренческие качества П. И. Петровичева. Установлено влияние конкретных педагогических советов И. И. Левитана на принципы живописи П. И. Петровичева, прослежена преемственность в живописных методах второго по отношению к первому и изложены черты новаторства в подходе П. И. Петровичева к написанию картин. Использован метод зрительного анализа произведений благодаря обладанию автором статьи навыками профессионального дипломированного станкового живописца.

Ключевые слова и фразы: техника живописи; творческие принципы; живопись; преемственность; П. И. Петровичев; Союз русских художников.

Грушевская Наталья Алексеевна
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
grshvs@yandex.ru

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ» НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КАРТИНЫ П. И. ПЕТРОВИЧЕВА «МАРТ» (1917-1919 ГГ.)©

Введение

Пётр Иванович Петровичев (1874-1847) – самобытный живописец, убеждённый реалист, влюблённый в родную землю, яркий представитель московской школы живописи начала XX в. Не будучи таким прославленным художником, как его современники (например, В. А. Серов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. Я. Головин), он является чрезвычайно интересной фигурой в русском искусстве и своим творчеством блестяще отображает богатство и разнообразие русского художественного мира.

Живопись Петровичева проста, добротна, очень искренна и, несомненно, обладает большими достоинствами и неповторимостью. Выделяет мастера и весьма ответственное отношение к своей работе, когда, благодаря огромному трудолюбию и чуткости, любви художника к изображаемой им русской природе, самый простой мотив под его кистью приобретает особое, хоровое, картинное звучание. Ученик Левитана, Петровичев воспринял советы своего учителя и развил их в собственном оригинальном ключе.

Статья имеет своей целью предельно подробное освещение техники живописи П. И. Петровичева методом зрительного анализа его живописных произведений, в частности, картины «Март» (1917-1919). Также решается задача конкретного диалектического раскрытия преемственности традиций и новаторства творческих принципов П. И. Петровичева по отношению к творческим принципам И. И. Левитана методом сравнительного анализа суждений обоих художников об искусстве, их практических советов, данных ученикам, в области живописи, и, также путем сравнительного анализа некоторых их живописных произведений.

Для нас представляют значительный интерес творческие методы П. И. Петровичева. Причём, не только как живые заветы чрезвычайно одарённого живописца и большого мастера, но и как последователя и ученика крупнейших мастеров начала XX в. – таких как И. И. Левитан, А. М. Васнецов, В. А. Серов, советы которых и

© Грушевская Н. А., 2015

педагогические наработки в области воспитания молодых живописцев, их мысли об искусстве и принципах живописи и в наше время остаются актуальными для начинающих художников. Именно поэтому и живопись П. И. Петровичева может служить ориентиром для молодых живописцев-реалистов современности.

1. **Поправки Петровичева.** На примере картины Петровичева «Март» (1917-1919) можно сделать ряд выводов о технике живописи и живописном методе Петровичева. Внимательно приглядевшись к красочной поверхности этой картины, мы увидим, как справа, поверх изначального пласта живописи, художник исправлял рисунок купола и крыши церкви. Даже этот факт является достаточным для подтверждения того, что Петровичев писал *темпераментно, увлекаясь, эмоционально, на ходу исправляя* работу. К этому нюансу мы не раз ещё будем возвращаться в нашем исследовании.

2. **Колористическое многообразие** (не до конца смешанная краска). Применяя художественный анализ к картине «Март», замечаем, что художник динамично использует не чистые краски, а, как правило, составляет цвет из нескольких разных мазков, не до конца смешивая краски на палитре. В результате такой техники получаются очень богатые колористические аккорды, сочетания, цвет живёт, картина динамично откликается, «звучит».

3. **Контур.** Архитектурные объекты под слоем краски, а иногда и поверх его, обведены у Петровичева контуром – маленькой кистью или пером. Тонкой кисточкой очерчен контур теней от деревьев на крыше постройки, теней под карнизом дома справа, некоторые подробности в ветвях, окнах, тени и рефлексы в сугробах. Иногда художник жидкой краской изображает тень поверх предмета (например, на этой же картине, под карнизом крыши справа).

Данные приёмы – обводка контуров предмета поверх живописи, или приём неполного закрашивания первоначального рисунка красками, – весьма характерны для письма Петровичева. Они встречаются и на других его работах. Так, на картине «Ранняя весна» (1912) тончайшим контуром теней поверх краски обведены стволы и ветви берёз на переднем плане, границы между светом и тенью на снегу.

Контур, рисунок выявляется при художественном анализе во многих пейзажах Петровичева, где присутствуют архитектурные объекты. Мы можем видеть этот приём в таких картинах, как «Ростов Ярославский», «Москва. Кремль», «Ростовский кремль осенью», «Пристань», «Кострома», «Северная деревня» (1900), «На краю деревни» (1914), как и во многих других.

То же отмечает и исследователь творчества Петровичева А. М. Амшинская в статье «Вклад П. И. Петровичева в русскую живопись»: «[у Петровичева] в архитектурных пейзажах в живописную ткань полотен органично входит рисунок. Художник не скрывает его последующими покрытиями. Исполненный тёмной сочной краской, первоначальный абрис композиции, в дальнейшем лишь кое-где перекрытый цветом, *выявляет светотень*, резко прочерчивает грань освещённости, придавая объём и *вес* изображённым предметам, подчёркивая, в отличие от трепетной изменчивости живой природы, незыблемую вечность воздвигнутых человеком архитектурных форм» [5, с. 17].

Также, по воспоминаниям дочери художника Н. П. Петровичевой, у её отца, помимо длительных штудий, которые художник писал в течение многих и многих сеансов, «были и этюды “а ля-прима”, легко и быстро написанные, часто *по* рисунку пером или тонкой кистью» [Там же, с. 101].

Судя по изложенным наблюдениям, анализу его живописных произведений, художник зачастую прибегает к рисунку и обводке архитектуры даже после покрытия холста красочным слоем, поверх первоначальных живописных работ. Так, например, в этюде «На краю деревни» 1920 г., ясно виден контур, нанесённый поверх сочной живописи мастихином. Что же касается картины «Март», то художник писал её в течение двух лет, и живопись её многослойна, но, тем не менее, контур в ней – есть. Таким образом, *контур чрезвычайно характерен* для живописи Петровичева в целом, независимо от мотива и техники письма – многослойной или «а ля-прима», и независимо от масштаба произведения – этюда или законченной картины.

Обратившись к полотнам И. И. Левитана, любимого учителя Петровичева, чьи заветы последний хранил на протяжении всей своей творческой жизни, можно прийти к выводу, что техника живописи, при которой *контур ясно виден* в произведении, ещё не повсеместна в картинах И. И. Левитана, хотя в некоторых его малоизвестных работах-этюдах эта техника встречается. Примерами можно назвать такие картины, как «Осенний пейзаж» (здесь контуром обозначены тени под крышами), «Лето. Солнечный день», где подчёркнуты ветки деревьев, тени на заборе. Помимо этого, по воспоминаниям ученика Левитана и сокурсника Петровичева В. И. Соколова, существуют и другие работы Левитана, где контур присутствует. Так, например, в этюде «на Москве-реке» 1990-е гг., подаренном В. И. Соколову С. Т. Морозовым, «среди мазков кисти, легко можно увидеть контурные линии, сделанные чернилами» [3, с. 193] и тут же В. И. Соколов объясняет: «Левитан настолько был строг к рисунку и переходу красок, что часто прибегал к чернилам, боясь, что карандаш легко закроется и не удастся верно отделить цвет от цвета» [Там же, с 193-194]. Также Б. Н. Липкин, ещё один товарищ Петровичева по пейзажному классу И. И. Левитана, записал совет Левитана «“обойти” в известных местах *контур* колонком» или, «наоборот, *смазать* какую-либо резкость или слишком выпирающую деталь пальцем или широкой кистью, а иногда *снять* мастихином **или *смыть* и записать** заново» [Там же, с. 216].

Можно сказать, что П. И. Петровичев, широко используя данный совет, развил этот приём в своих произведениях и сделал его одним из наиболее характерных для своей живописи выразительных средств.

4. **Мелкий мазок, подкладка.** Вернёмся к картине «Март» (1917-1919). Рассматривая её фактуру, мазок, приходим к выводу, что мелкий густой мазок характерен для живописной техники Петровичева. Он используется художником, как в этой работе, так и в большинстве других. Мелкий мазок ложится поверх *цветной* подкладки, поскольку Петровичев *не любит белый грунт*.

По воспоминаниям дочери Петровичева, часто в процессе работы сначала художник закрывал весь белый холст фузой – сложными, неопределёнными цветами, оставшимися после предыдущего этапа работы и сложенными в один замес на палитре, П. И. Петровичев нередко использовал для этого мастихин, а затем, уже по такому «грунту», писал светлыми красками. Сначала художник закрывал всю плоскость холста фузой, так, чтобы не оставалось белых мест, и белый цвет грунта не мешал бы дальнейшей работе. За этой стадией подготовки холста следовала следующая стадия тщательного просушивания будущей картины, после чего художник соскабливал верхний слой краски и начинал писать по такой тёмной подготовке светлыми красками [5]. Подобная техника напоминает *известную технику письма В. А. Серова*, преподававшего в Московском училище живописи, ваяния и зодчества с 1897 года и являвшегося желанным гостем в пейзажном классе И. И. Левитана, где с 1898 по 1901 гг. учился Петровичев. Такая техника упомянута в монографии Грабаря о В. А. Серове. Перед началом сеанса живописи В. А. Серов соскабливал каждый предыдущий слой, в результате чего от краски на картине оставались только нежные полупрозрачные полутона. Часто эта техника употребляется для *создания сложнейших переходов цвета внутри* картины.

5. **Сложные замесы и фуза вместо чистых красок. И мастихин, и кисти.** Известно, что П. И. Петровичев использовал очень *сложные замесы*, а «всех, кто закрывал большие плоскости одним цветом, называл раскрашивателями», подчёркивая, что художнику нужно «не красить, а писать <…>, а это разница» [Там же, с. 99]. То есть, не закрашивать плоскости одним цветом, а видеть всё богатство цветовых градаций в жизни и передавать их на холсте. Н. П. Петровичева подчёркивает: «Он умел чувствовать цвет, а не краску» [Там же, с. 99-100]. Дочь художника упоминает и о следующих технологических особенностях живописи своего отца. Она пишет о том, что на тяжёлой палитре Петровичева всегда было много как свежей краски, так и фузы – остающейся на палитре старой краски, которую часто перемешивали до получения неоднородной массы красок непонятного цвета. Этими «грязными» красками художник очень умело пользовался, извлекая из них нужные ему тона и цвета, и фактуру красочной поверхности [5].

Писал П. И. Петровичев *на тройнике* – масле в определённой смеси со скипидаром и лаком. *Решал общие отношения мастихином, но писал и кистями*. Н. П. Петровичева сохранила в своих воспоминаниях об отце забавный случай, когда любопытные мальчишки, глядя на то, как художник мастихином закрывал холст почти тёмной фузой, стали смеяться: «Вот дядька такой большой, а не умеет рисовать» [Там же, с. 101]. Часто художник писал на фанере, что способствовало лучшей сохранности его произведения, так как жил он в сырой квартире. Грунты Петровичев делал не только из фузы, но и из пшеничной муки с яйцом, из рыбьего клея или желатина, причём делал их сам.

6. **«Цветные камешки с реки»** (Петровичев сам тёр себе краски). Н. П. Петровичева упоминает о том, что П. И. Петровичев дружил с реставратором П. И. Юкиным и многое почерпнул из общения с последним. «Павел Иванович [Юкин] частенько привозил отцу необходимые красочные пигменты» – цветные камешки на берегу реки – охры и умбры всех оттенков, в основном, в Александровской слободе. «Отец сам готовил краски из сухих пигментов, стирая их на выдержанных маслах. Всегда у нас на подоконнике ранней весной появлялись бутылки с маслом и с крошками чёрного хлеба» [Там же, с. 99]. Так из цветных камешков на берегу реки рождались цветные камешки мозаики холстов Петровичева.

7. **Поленовская палитра** (использование земляных красок). Многие технологические приёмы Петровичев воспринял и от своего учителя Левитана. Б. Н. Липкин, сокурсник Петровичева, рассказывает, что Левитан диктовал своим ученикам «*поленовскую палитру*», – рекомендуемые для пейзажиста краски и пояснения для правильных смесей красок между собой, а также учил делать *лессировки* на белых и на цветных *подкладках* [3]. Так, возможно, по совету И. И. Левитана, Петровичев писал только земляными, природными красками – охрами, умбрами, сиенами, не смешивая их с яркими кадмиями (красными, жёлтыми, оранжевыми), и из этой «ограниченной палитры» рождалась на свет богатейшая по цвету живопись Петровичева.

Итак, мы рассмотрели некоторые *технологические особенности* живописи Петровичева. Теперь же снова обратимся непосредственно к его технике и живописным принципам.

8. **«А сарайчики-то спят…»** (передача **сущности** изображаемого). На картине «Март» мазком художник старался передать предельно сокровенные, сакральные штрихи, наиболее характерные чёрточки изображаемого им реального мира. У художника не было задачи уложить мазок к мазку – П. И. Петровичев пишет «от сердца», пишет именно от себя общее впечатление от изображаемых предметов, как бы приблизительно и динамично «обрисовывая» их. Так же динамичен Петровичев и в **технике** живописи.

Его кредо – самовоплощение художника в своём действе. И за воссозданное на своих холстах пространство он, естественно, – в ответе, и должен его приладить и обустроить. При этом у каждого окошка, у каждой трубы на картинах художника возникает свой характер, «своё лицо», свои приметы, свой образ. Всё это создаёт целый ряд ассоциаций. Трубы на крышах образуют своеобразный ритм, тени пляшут. Как он достиг такого результата? – «*Это должно быть внутри*, чувствовать надо» [5, с. 100], – отвечал, приложив руку к груди, П. И. Петровичев на вопрос.

Уже будучи преподавателем в Московском художественном училище памяти 1905 года, на просьбу ученика освободить последнего от занятий, так как на руке у него забинтован указательный палец, Петровичев пошутил: «Писать нужно не рукой, а головой» [1, с. 106]. И. Круглый, учившийся у П. И. Петровичева в Московском художественном училище памяти 1905 года в течение двух лет (1939-1940) отмечал: «Петровичев требовал от учеников не срисовывания, а *глубокого понимания формы* предметов, её сущности» [Там же]. То есть, Петровичев требовал от учеников постоянной работы ума и сердца, требовал анализировать действительность и производить отбор самого существенного, важного для передачи сути изображаемого.

О необыкновенном качестве художника передавать именно сущность объекта, предмета, явления, о передаче образа природы, говорили и другие художники. Так Б. Н. Липкин приводит реплику В. Серова, выразившую удивление мастера от увиденной им картины тогда ещё ученика Левитана, П. И. Петровичева – «Сараи в сумерки»: «А сарайчики-то спят…» [3, с. 215]. Именно к такому отображению природы приучал своих учеников И. И. Левитан. Недаром он посоветовал картину «Сараи в сумерки» больше не трогать, чтобы не испортить [3].

9. **Анизотропия Петровичевского мазка – мазок по форме** («разный» мазок. Не обозначать предмет до конца, но вводить его характерные чёрточки). На картине «Март» (1917-1919 гг.) хорошо видно, что каждый мазок П. И. Петровичев кладёт *по* форме предмета, по направлению тени, рыхлые мазки по снегу в сугробах передают *то* направление, *в котором* пласт снега лежит, горизонтальные и вертикальные мазки ложатся по стенам, круговые – по куполу. Петровичев, словно скульптуру, выстраивает и динамично лепит красочную, играющую поверхность холста, создавая своеобразный рельеф в живописном произведении (что достаточно характерно и в целом для мастеров «Союза русских художников»). Иногда мазок рыхлый, очень динамичный, иногда чёткий (как на крыше слева), создаётся материальность, расходящийся хоровод мазков образует разнообразие снежных пластов. Но до конца Петровичев не «обговаривает» всё в произведении, оставляя место воображению, визуальной рефлексии зрителя, которые сами дорисовывают предмет на основе игры ассоциаций (как, например, в деревьях). Однако художник вводит характерные, глубоко интимные подробности – чёрточка на крыше слева – растаявший снег, по-иному, не так, как на крыше, положенная плоскость снега на карнизе, разные стёкла в окошках.

10. **Напутствия И. И. Левитана** (точность и правдивость цвета, его достоверность). Белый снег у Петровичева написан великолепно – он *составлен* из светящихся на общей тональности картины палевых, охристых, голубоватых, светло рыжих мазков без употребления чистого белого цвета. В качестве истоков такого мастерства стоят эпизоды из училищной жизни П. И. Петровичева, упомянутые в его статье о Левитане, перевернувшие прежнее живописное видение П. И. Петровичева и приучившие художника к богатой проработке цветом поверхностей, что мы и наблюдаем в его последующих живописных произведениях. Одним из таких эпизодов является совет И. И. Левитана, посмотревшего этюд своего ученика, – замечание о том, что белый цвет нужно писать не просто белой кляксой, в белом цвете присутствует множество оттенков – и желтоватых, и других оттенков, и так во всём. Так П. И. Петровичев вспоминает: Левитан долго смотрел [на этюд натурщика Петровичева] и говорит:

«– Посмотрите, как вы воротничок написали.

– Очень просто: написал белый воротничок.

– Нет, вы просто положили кляксу белил, а там есть и синеватый, и желтоватый тон, а тут клякса белил положена с палитры, и в лице то же самое, и в костюме, везде, где хотите».

«После этого я стал более внимательным и нигде *не стал зря класть краски*» [4, с. 384], – рассказывает П. И. Петровичев.

Другой эпизод, приведённый М. П. Сокольниковым, описывает реплику Левитана по отношению к неправильному изображению Петровичевым цветовых градаций: «Ну где же тут днём фиолетовая краска, – ведь здесь всё розово-голубое! Ну же, раскройте по-настоящему глаза…» [3, с. 114]. «И после истории с подменой естественного цвета фальшивым я навсегда *освободился от игры в ложную краску*» [Там же, с. 114-115], – совершенно справедливо заключает П. И. Петровичев. Своим ученикам впоследствии Петровичев советовал не прибегать к фокусам, не придумывать, а до конца решать всё цветом [1]. Объясняет этот совет Петровичев, тем, что динамичный цвет «богаче» всяких «фокусов» и способен передать любые природные эффекты при условии верного нахождения цветовых отношений.

11. **«Не белый» белый снег (тон).** На картине «Март» (1917-1919) белый цвет плотный, нигде нет явного белого – зато есть превосходные тоновые отношения в картине, создающие такое «звучание» этого «не белого» белого снега, как если бы он *действительно* был белым. Это звучание становится возможным из-за верно взятых цветовых и тональных отношений в картине в ситуации, когда все пейзажные элементы темнее снега.

Многие современники П. И. Петровичева отмечали, как основное его живописное качество, убедительность тона в живописи. Пейзажи Петровичева внимательны по тону, сильны и свежи по цвету, несмотря на выбранную «земляную палитру», а по технике не подражают никому из художников. В период преподавания в Училище 1905 г. П. И. Петровичев настолько уверенно владел тоновыми отношениями благодаря многолетнему изучению природы, что – как рассказывает его дочь – ученические этюды «оживали» буквально под несколькими ударами кисти Петровичева, в тех редких случаях, когда художник брался исправлять их, а «всё сырое и яркое становилось на свои места и облагораживалось» [5, с. 97].

Обучая молодых живописцев, Петровичев не раз подчёркивал важность верно взятого в картине тона. Н. П. Петровичева приводит конкретные высказывания её отца об основах верной реалистической живописи: «Основа живописи – тон. Тон даёт состояние, настроение картине». «Тон надо чувствовать. Грязи в живописи нет – есть неправильно взятые отношения. Можно и грязью писать, но, соблюдая тон, добьёшься звучания цвета» [Там же, с. 101].

Преподавательские советы Петровичева созвучны советам его учителя И. И. Левитана. По словам Н. П. Петровичевой, именно Левитан открыл и объяснил начинающему художнику «главные, основные принципы живописи – чувство тона, колорита, обобщённость видения и живое, трепетное восприятие природы» [Там же, с. 87].

Именно такой подход к живописи – верность отношений, цветовых и тональных, И. И. Левитан прививал и другим своим ученикам. Так, В. К. Бялыницкий-Бируля в своей статье о И. И. Левитане упомянул рекомендации последнего: «Мы ещё не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; всё отдельно, а вместе, в целом, это не звучит. Ведь самое главное и самое трудное это постичь в пейзаже верное отношение земли, неба и воды» [3, с. 199-200]. «Тон должен быть, тон, а не краска». «Тон может звучать, но не краска, в природе нет краски, а есть тон» [Там же, с. 199]. Б. Н. Липкин также приводит размышления Левитана: «Живопись должна быть простая и верная природе <…>». «Живопись – это не игра кистью, а верные отношения и гармония тонов» [Там же, с. 217].

12. **«Шум мазков»** (движение, переданное мазками). Картина «Март» (1917-1919 гг.) наполнена движением, оно передано мазками, переливы красок создают ощущение, что движется сам воздух. Небо набрано продолговатыми мазками разных цветов в направлении слева направо, мазки по крышам движутся диагонально вниз, фигура женщины изображена в движении справа налево, изгибы деревьев – слева направо, кажется, что они шумят на ветру, а их тени, продолжая движение, причудливым узором ложатся на крышу.

13. **Цветовое построение картины.** Все тени на снегу в картине разные: найдены самые холодные тени – за деревьями, самые синие, тени от деревьев светлее – они голубые, ещё ближе к нам тени от крыши на сугробе – они написаны с употреблением краплака, самые ближние к нам тени зеленовато-синие по сравнению с остальными тенями. Таким образом, художник решает воздушную перспективу, плановость картины. Он употребляет «тёплые» цвета впереди, на первом плане картины, а «холодные» на дальних планах. Рыжие, белые, синие, желтовато-зелёные, кирпичные, иссиня-коричневые, сиреневые оттенки цветов образуют богатое цветовое построение картины.

14. **Суть предмета, а не сухой протокол.** Петровичев не стремится «отрисовать» архитектуру, создать точное фотографическое изображение реальности – вместо этого он рисует кистью самую суть предмета, улавливая в нём всё самое интересное, вписывая каждый объект в «звучание» всей картины.

15. **«Битва тонов». Сложность цвета.** Говоря о живописи Петровичева, на примере его картины «Март», можно отметить ещё ряд особенностей живописной манеры художника. Важной отличительной стороной живописи Петровичева является игра цвета, фактуры при выдержанности общей цветовой гаммы.

Так, в каждой тени, изображённой Петровичевым, как минимум по два оттенка, в каждом предметном цвете создаётся «игра», живость, свежее интересное звучание, что даёт свободу взгляду и воображению зрителя.

Чаще всего на полотнах Петровичева, игра цвета создаёт праздничность, приподнятость. Цвет сложен и богат. Наложение мазков разнообразно, различно и их направление, разнится их густота. Небо написано сложным цветом, составным, составленным из мазков.

Петровичев не скрывает своей живописной «кухни» – того, как написана работа. За счёт густоты мазка даже в тончайших оттенках получается яркий цвет, а не грязь. За счёт обобщённого видения художника каждый цвет лежит на своём месте, и является не чистой краской, а тоном с множеством оттенков.

Таким образом, в живописи чувствуется темперамент художника, мазки активны, цвет за счёт густоты наложения насыщенный. На каждой плоскости происходит «битва» (игра) холодных и тёплых тонов. Цвет художника необычайно сложен. Недаром дочь художника отмечала в своих воспоминаниях о её отце, что невозможно понять, чем Петровичев писал, какими цветами [5]. На одной одинаково освещённой цветовой плоскости, на одном предмете у П. И. Петровичева всегда не менее двух-трёх цветов. Света, полутона и тени чётко отделены друг от друга, нет путаницы. Рядом с холодным цветом Петровичев всегда кладёт тёплый, добиваясь звучности колорита.

Художник очень внимательно смотрит на натуру, улавливая малейшие ежеминутные изменения цвета. Но даже самый холодный цвет у Петровичева – не чистая краска, а всегда смесь, тон. Как белый снег, так и свет на предметах, и тень сложны, «найдены» художником путём внимательной визуальной работы.

16. **Тёплый колорит и влияние иконописи.** Колорит полотен Петровичева тёплый, иконный, ведь изначально художник перешёл в станковую живопись из иконописной мастерской при Ростовском Кремле.

Позже и сам Левитан заповедовал своим ученикам поучиться у ростовских иконописцев композиции, колориту. Сравнивая мастерство иконописцев Ростова с народной музыкой и песнями, дающими уроки русским композиторам, И. И. Левитан советовал изучать в Ростове технику живописи и законы композиции «этих полуграмотных живописцев, умение заполнить любую плоскость, даже вогнутую, заключить картину не только в прямоугольник, но в круг, в овал», «умение выделять главное от второстепенного, умение в многофигурных композициях не перегружать композицию». Левитана восхищало также колористическое мастерство ростовских иконописцев, когда все фигуры «связаны между собой общей гаммой». «А какие там прелестные мадонны в одежде коричневой с голубым, напоминающей по краскам свежую землю и голубое небо. И всё так просто: два-три цвета – белила, охра, голубец, что-то вроде зелёной земли. Совсем нет ярких тициановских голубых и красных, излюбленных итальянцами и похожих на олеографию» [3, с. 222].

Петровичев, подобно ростовским иконописцам, мастерски компоновал свои произведения – так в картине «Цветущий сад» (1913) поражает смелость расположения дерева, выходящего на переднем плане за плоскость холста и расположенного немногим левее середины картины. Удивляет нетрадиционность, но, при этом качестве, гармония композиции в картине «Март». Петровичев смело строит композицию на горизонтальных полосах: полосе дороги, сугроба, стен, карнизов, крыш, покрытых снегом, и снова нового яруса стен и крыш, неба. Но в каждой такой полосе он находит особенное, свои необычные чёрточки. Смелая линейная перспектива использована в ракурсе крыши слева. Характерным для Петровичева является вытянутый формат холста, в котором он так удачно компонует виды среднерусской природы. Как и ростовские мастера, Петровичев писал небольшим количеством цветов, извлекая из них колористическое богатство и многообразие.

17. **Особое понимание законченности.** Петровичев много трудился – уже на первой его выставке в 1917 г. выставлялось более 250 его произведений. По энергичным мазкам можно понять, что он пишет быстро. Однако большинство произведений написаны им за несколько сеансов. Это доказывает то, что Петровичев возвращался к одному и тому же месту по многу раз, стремясь глубже и точнее передать богатство натуры, «звучание» конкретной местности, ощущение от места, своё впечатление от него и его образа. Художник улавливает множество нюансов, но не дописывает каждый предмет до совершенной чёткости контура. Объясняется это качество особым пониманием «законченности», культивируемым среди мастеров круга «Союза русских художников», ярким представителем которого являлся Петровичев. П. И. Петровичев понимал законченность в убедительности изображённого, а не в выписанности.

В. П. Лапшин отмечает: «Типичной чертой творчества союзников было то, что метод создания ими произведений существовал в открытой форме: приёмы не маскировались, скоропись их живописной техники была всегда отчётливо видна, холст порой не закрывался полностью красочным слоем и грунт нередко оставался в отдельных местах незаписанным». «Понятие о законченности у них было иное, чем у некоторых любителей искусства тех лет (да и художников тоже), видевших завершённость произведения только в том, что холст полностью записан, а детали тщательно и подробно проработаны» [2, с. 113]. Оно (понятие о законченности) заключалось «в умении цельно и непосредственно выразить чувство автора, раскрыть красоту и поэзию видимого ими мира» [Там же, с.113-114].

В. П. Лапшин приводит цитату из интервью, данного скульптором П. Трубецким «Петербургской газете». «Высказанные им мысли, – отмечает В. П. Лапшин, – оставались действенными и для творчества живописцев». Трубецкой подчёркивал, что «уделяя внимание мелочам», не следует упускать из виду целое. «Я считаю, – говорил скульптор, – что законченной вещью называется та, которая ближе к жизни, а совсем не та, которая отделана до мелочей». Скульптор приводит своё кредо: «не гонюсь за воспроизведением деталей, а гонюсь за достижением целого, за достижением жизни. Разумеется, вполне законченной вещи не может быть потому, что нельзя сделать, чтобы глина дышала и говорила, как человек. Художник может только приблизиться к воплощению жизни…». «Посмотрите в литературе. Один писатель излагает мысли в десяти словах, а другой на ту же самую мысль тратит сто слов! То же и в скульптуре. Я думаю, что тот писатель во всяком случае выше, который сумеет короче изложить свою мысль» [Там же, с. 113].

Так и Петровичев, вслед за своим учителем И. И. Левитаном, и соучастником «Союза» П. Трубецким, не любил выписанности, «драконства» [3, с. 118] и «дамского рукоделия» [1, с. 106], «пупырья» [3, с. 232], «излишней “замученности” работы» [1, с. 118]. «[Был] против зализывания, смазывания, фокусов в живописи не терпел. Он требовал до конца решать всё мазком, лепить мазками форму и пространство» [Там же, с. 106].

Об этом качестве мастера Н. П. Петровичева вспоминает: «Будучи сам великим тружеником, Петровичев требовал того же и от своих учеников, предостерегая, однако, “…в живописи лучше недоделать, чем переделать”». Дочь художника приводит его высказывания: «“Ты делаешь на сто рублей, а смотрится на копейку, а надо делать на копейку, чтобы смотрелось на сто рублей”, то есть, чтобы не было заметно тяжёлого труда и пота» [5, с. 96].

Есть определённое созвучие отношения Петровичева к пониманию законченности в произведении и аналогичного отношения И. И. Левитана, несмотря на различие в самой технике живописи. Так, Левитан не признавал условных приёмов, шаблонов в технике, приучал всегда изобретать [3], не позволял выписывать чересчур подробно, приучал к «внимательному и чёткому письму и наблюдению» [Там же, с. 207], требовал «внимательно продумывать каждый удар кисти», отучал от «бестолковой мазни и погони за внешним, невыразительным мазком, от “приблизительной” живописи» [Там же, с. 212], требовал передавать общее впечатление, а не выписывать, находить главное пятно [3], «отрицал мазки и сырые краски; учил обобщать природу, не впадать в фотографичность, но краски считал не самоцелью, а средством выражения» [Там же, с. 232]. Он часто повторял: «чем хотите и каким угодно приёмом пишите – это второстепенное, – только было бы правильно, искренно, гармонично. Как можно проще. <…> Самый простой, бесхитростный мотив достоин изображения, может вырасти до большого поэтического произведения, если художник полюбит его и сердечно о нём расскажет» [Там же].

Петровичев, несмотря на совет И. И. Левитана писать как можно проще, не боится сложности письма. Но при всём богатом наполнении картин разнообразными техническими наслоениями красок, Петровичев остаётся твёрдым реалистом, строго передающим материальность и форму окружающего мира.

18. **«Живописная» правда. Завершение.** Ещё одной отличительной чертой творчества Петровичева является постоянный поиск правды в живописи. Петровичев пишет суть места, образ, самое существенное, поразившее его в увиденном. Он «добивается» правдивости цвета и тона и того верного ощущения жизни, которое должно передаваться зрителю от произведения художника. Следуя совету Левитана «раскрыть по-настоящему глаза» [5, с. 114], Петровичев «доискивался» [Там же] правды, углубленно изучал натуру. «Самое первое и главное у художника – это поиск выражения правды» [Там же], – вторит Петровичев И. И. Левитану, учившему студентов «правдиво относиться к природе» [3, с. 194].

Понимая «законченность» произведения не в «дорисованности», а в наполненности внутренним содержанием, жизненной правдой, Петровичев постоянно развивался дальше, ибо эти поиски наполненности смыслом в картине позволяли не ставить точку, писать снова и снова те же мотивы, но по-другому. Советы И. И. Левитана помогли Петровичеву и другим его ученикам по-своему, но верно передавать реалистическими живописными средствами неисчерпаемую красоту природы. Эти советы оставляли ученикам своеобразную свободу видения, они давали возможность сочетать сохранение традиций реалистического письма

с развитием этих традиций и их интерпретацией. Благодаря урокам И. И. Левитана и его внимательному отношению к индивидуальности письма каждого ученика, П. И. Петровичев развился в собственном ключе. Всё его новаторство, развитие и интерпретация реалистического письма в его работах своим необходимым условием заключали не отход от правды жизни в область субъективных исканий, а, напротив, более полное её осмысление, передачу материальности видимого мира.

Новыми чертами живописи П. И. Петровичева по отношению к живописи его учителя И. И. Левитана также явились использование Петровичевым открытого мазка, контура, повышенной материальности изображаемого посредством применения письма мастихином, передача мазком движения в картине, повышенная тепло-холодность цветов, тёплый колорит, сложный цвет, составленный из нескольких мазков, активное использование фузы в замесах, роль воображения зрителя в восприятии картины.

Качества, присущие Петровичеву как художнику – добротность живописи, честность, неиссякаемое трудолюбие и жизнелюбие, настойчивость в достижении правды, живой, здоровый взгляд на жизнь, отражённый в его произведениях – весьма актуальны в наше время. Анализ этих качеств, творческих методов и техники живописи может послужить весомым подспорьем как для начинающих живописцев реалистического направления в их поиске своего пути в искусстве, так и для опытных живописцев, постоянно позиционирующих себя в современном меняющемся мире.

Список литературы

1. **Круглый И. А.** Пётр Иванович Петровичев. Л.: Художник РСФСР, 1975. 148 с.
2. **Лапшин В. П.** Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 424 с.
3. **Левитан И. И.** Письма, документы, воспоминания / общ. ред. А. Фёдорова-Давыдова. М.: Искусство, 1956. 336 с.
4. **Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки** / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951. 604 с.
5. **Руднев В. В.** Пётр Иванович Петровичев. О жизни и творчестве художника. М.: Изобразительное искусство, 1979. 114 с.

**CREATIVE METHODS OF "UNION OF RUSSIAN ARTISTS"
BY THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF P. I. PETROVICHEV'S PICTURE "MARCH" (1917-1919)**

Grushevskaya Natal'ya Alekseevna
Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
grshvs@yandex.ru

The article deals with the painting technique, creative principles and pictorial and world outlook qualities of P. I. Petrovichev. The influence of the specific pedagogic advice of I. I. Levitan on P. I. Petrovichev's principles of painting is ascertained, continuity in the painting methods of the latter regarding the former is traced, and the features of innovation in P. I. Petrovichev's approach to painting are stated. The author uses the method of the visual analysis of the works as she has skills of the professional graduated easel painter.

Key words and phrases: painting technique; creative principles; painting; continuity; P. I. Petrovichev; Union of Russian Artists.

УДК 113
Философские науки

В статье определяется причина соединения экономического цикла Кондратьева с этапами политического развития США и Великобритании в общую закономерность. Автор основывает исследование на принципе единства гуманитарных и естественнонаучных знаний о бытии. Использование знаний о фундаментальных физических взаимодействиях в Солнечной системе позволило ему установить, что причина единства закономерностей – в их согласованности с циклической активностью Солнца.

Ключевые слова и фразы: бытие; история общества; экономика; политика; цикл; активность Солнца; закономерность; кризис; прогнозирование.

Дашин Сергей Семёнович
Алтайский государственный педагогический университет
kalash-sv@mail.ru

АКТИВНОСТЬ СОЛНЦА В ОСНОВАНИИ ЭКОНОМИКО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ЦИКЛИЧЕСКОГО БЫТИЯ ОБЩЕСТВА©

Бытие и история общества объясняются фундаментальными физическими взаимодействиями и деятельностью человека. Общество согласует свою деятельность с электромагнитными и гравитационными воздействиями – при их повторении воспроизводит свои бытие и историю в общем. В результате возникают общие циклические закономерности бытия и истории общества [1].

© Дашин С. С., 2015