

Александров Андрей Валерьевич

**ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ МАСТЕРОВ "СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ" НА СТАНОВЛЕНИЕ
ВЛАДИМИРСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ**

В статье рассматривается влияние традиций мастеров "Союза русских художников" как одного из факторов формирования Владимирской школы живописи, заявившей о себе в Советском изобразительном искусстве в период оттепели. Обобщив мнения по данному вопросу из литературных источников, автор видит свою задачу в исследовании общности и отличий художественных средств и стиливых особенностей произведений этих, казалось бы, несовместимых явлений в истории отечественного изобразительного искусства XX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/1.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. I. С. 15-19. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/

© 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: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В статье рассматривается влияние традиций мастеров «Союза русских художников» как одного из факторов формирования Владимирской школы живописи, заявившей о себе в Советском изобразительном искусстве в период оттепели. Обобщив мнения по данному вопросу из литературных источников, автор видит свою задачу в исследовании общности и отличий художественных средств и стилевых особенностей произведений этих, казалось бы, несовместимых явлений в истории отечественного изобразительного искусства XX века.

Ключевые слова и фразы: пейзаж; Союз русских художников; Владимирская школа живописи; народное искусство; «оттепель»; национальное самосознание; цвет; декоративность; грунт.

Александров Андрей Валерьевич

*Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова
andreja@inbox.ru*

**ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ МАСТЕРОВ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»
НА СТАНОВЛЕНИЕ ВЛАДИМИРСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ[©]**

В период «Хрущевской оттепели» на Всесоюзных творческих выставках внимание художественной общественности привлекли пейзажи профессиональных живописцев Владимира: провинциальные города и деревеньки изображались в необычно яркой для того времени декоративно-праздничной живописной манере. Впервые со своими декоративными полотнами владимирские художники выступили на Республиканской художественной выставке «Советская Россия» в 1960 году [11].

Праздничность цветового решения пейзажа позволила критикам говорить об интересе владимирских художников к народному искусству, в первую очередь, к декоративным традициям Мстеры – известного промысла Владимирской области. Критик Ю. Нехорошев, анализируя выставку «Художники Владимира» в выставочном зале Союза художников РСФСР в Москве в 1969 году, отмечал, что «полотна обращают на себя внимание подчеркнутой яркостью красок, взятых, что называется, —виолную силу». <...> Подобное понимание принципа декоративности, свойственное народному творчеству, присуще и лучшим произведениям владимирских живописцев» [4, с. 6-7].

Не углубляясь в рассмотрение особенностей народного творчества, приведем справедливое суждение современного исследователя А. С. Максяшина о том, что произведения народного мастера, лишённые перспективы и светотени, «целостны, декоративны и красочны» [6, с. 140].

Интерес к народному искусству прозвучал в шестидесятые годы в поисках тех владимирских живописцев – членов Союза художников (СХ), которые начали свой творческий путь в послевоенный период и в большинстве своем были выходцами из простого народа. К 1962 году таких было всего трое – Владимир Яковлевич Юкин, Ким Николаевич Бритов и Валерий Григорьевич Кокурин [2, д. 57]. Именно этих художников считают родоначальниками Владимирской школы пейзажной живописи. Другие, ныне широко известные владимирские мастера, участвовавшие в совместных выставках с членами СХ, еще не входили в этот творческий союз. В 1963 году кандидатами в СХ стали В. Потехин и А. Шаталов. В 1965 членами СХ стали М. Левин и Н. Модоров, в 1967 – Н. Мокров, В. Калинин и Е. Редько, в 1971 – В. Егоров [13].

Вместе с тем, есть основания предположить, что жизнерадостный, оптимистически-мажорный дух владимирских пейзажей впитал в себя не только обычаи народного промысла, но и явился продолжением традиций русских мастеров, чьи имена были связаны с «Союзом русских художников».

Следует заметить, что в 1957 году был создан Союз художников СССР. С трибуны Первого Всесоюзного съезда советских художников прозвучал призыв к объективному научному изучению изъятых из экспозиций полотен М. А. Врубеля, М. В. Нестерова, К. А. Коровина, Б. М. Кустодиева, представителей «Союза русских художников», «Мира искусства» [7]. Когда из запасников музеев стали извлекать «запрещенное» искусство, у многих, особенно молодых художников наступила пора счастливых открытий.

Подтверждение мысли о влиянии традиций «Союза русских художников» на владимирских пейзажистов 60-х годов можно найти в литературных источниках, посвященных изучению творчества мастеров начала XX века.

Так, известный исследователь истории «Союза русских художников» Владимир Павлович Лапшин прямо указывает, что произведения владимирских художников В. Я. Юкина, К. Н. Бритова, В. Г. Кокурина продолжают развивать традиции «союзников» [5].

К подобному заключению приходит и Юрий Эдуардович Осмоловский в своем монографическом исследовании, посвященном творчеству Константина Юона [9], отмечая тенденцию обращения многих советских живописцев в интересующий нас период к традициям мастеров «Союза»: «Живописцы 60-70-х годов, стремясь к —каравализации», а точнее, праздничной приподнятости отдельных сторон жизни, свойственной мастерам —Союза русских художников», усматривали что-то ценное в поэтической декоративности раннего Юона» [Там же, с. 6]. При этом исследователь, указывая на роль К. Ф. Юона как наставника и духовного учителя владимирских пейзажистов, пишет: «Вспомним произведения В. Стожарова, А. и С. Ткачевых,

А. Тутунова, Б. Домашникова, живописцев владимирской школы, где юоновские традиции живут и плодотворно развиваются» [Там же, с. 72].

К сожалению, эти исследования содержат лишь общие умозаключения об определенном влиянии «союзных традиций» на владимирский пейзаж 60-70-х годов.

Чуть более конкретны в своих наблюдениях авторы, изучающие творчество владимирских живописцев. Например, Ольга Порфирьевна Воронова в книге «Владимирские пейзажисты» указывает, что в русской живописи наряду с традициями классического русского пейзажа существуют и другие – традиции художников, давших в своих произведениях декоративное, красочно-оптимистическое толкование родной природы. Рассматривая влияние на владимирских художников активного жизнелюбия и веселой яркости Б. М. Кустодиева, она отмечает: «Еще более прочны нити, связывающие владимирцев с творческими поисками К. Юона, И. Грабаря, П. Кончаловского» [1, с. 18].

Владимир Александрович Десятников в своей монографии, посвященной творчеству К. Н. Бритова, упомянул, что в 1956-1960-х годах художник испытывал увлечение пейзажами И. Э. Грабаря, Л. В. Туржанского, П. П. Петровичева, и отмечал восхищение Бритова самой поэтикой пейзажа, близкой и созвучной его настроению и устремлениям в искусстве. «Творчество этих художников он изучает во всех деталях» [3, с. 12].

Интерес владимирцев к мажорности пейзажа «союзников» отмечает и искусствовед Александр Скворцов: «Они открывают для себя целый мир непознанных художественных средств, способных до глубины души взволновать человека» [14, с. 10].

Чтобы разобраться в художественных средствах, позволяющих проследить преемственность традиций, зададимся вопросом: что общего в произведениях «Союза Русских художников» и в живописи лидеров Школы владимирского пейзажа?

Первое: выбор пейзажа как основного жанра.

Упомянутый ранее В. П. Лапшин заметил, что стремление младшего поколения живописцев «Союза русских художников» к увеличению лирической силы своего искусства заставляет многих из них обратиться к пейзажу как жанру, способному в наиболее открытой форме выразить эмоции автора [5].

Пейзаж становится основным жанром и у молодых владимирских живописцев. Но здесь нужно сказать, что они не были первыми во Владимирском отделении Союза художников, кто обратился к этому жанру. В жанре лирического пейзажа работали и художники старшего поколения, составлявшие основу Владимирского творческого союза с момента его основания в 1945 году: Ф. Н. Захаров, М. В. Мыслина, С. С. Преображенский, Н. П. Сычев – столичные мастера, находившиеся во Владимире в ссылке, осужденные по политическим статьям [13]. Однако у молодых владимирских живописцев-новаторов пейзаж звучал совершенно иначе.

Второе: общность национального самосознания, отражающего отношение художников к русской истории и культуре.

Приводя слова А. Рылова о выставках «Союза», которые последний называл «экспозициями национальной русской живописи» [5, с. 184], В. П. Лапшин приходит к заключению, что стремление к национальному самосознанию объединяло мастеров «Союза русских художников». Эту черту исследователь выделяет особо и видит в ней значение всей творческой деятельности «союзников».

В произведениях М. Аладжалова, А. Архипова, С. Виноградова, С. Жуковского, К. Коровина, Ф. Малявина, В. Переплетчикова, П. Петровичева, В. Серова, А. Степанова, Л. Туржанского наблюдается тяготение к изображению русской деревни, в которой они стремятся, прежде всего, выявить ее национально-самобытные черты. Мастеров «Союза русских художников» интересовала жизнь простого народа, людей, сохранивших свои национальные традиции. Именно такими воплощали их в своих произведениях В. Серов («Крестьянка с лошадью»), Б. Кустодиев («Праздник в деревне», «Ярмарка»), А. Васнецов («Базар»), Ф. Малявин («Девка»), А. Рябушкин («Втерся парень в хоровод»).

Одной из особенностей творчества «союзников» является то, что на свои выставки живописцы представляют полотна небольших размеров, изображающие не эпические ландшафты панорамного характера, а две-три избы. Происходит как бы сужение поля зрения художника, возникает стремление сосредоточить свое внимание не на выявлении многообразия качеств общего, а на подчеркивании неповторимости частного.

Национальное самосознание молодых владимирских пейзажистов в период оттепели выразилось, в первую очередь, в проявлении интереса к национальным корням, к русской старине, к тихой провинциальной жизни, за которой, по словам А. И. Скворцова, «скрывается могучий пласт народной культуры, сохранившей свою яркую самобытность» [14, с. 10]. Этот интерес определил выбор тематики и сюжетов. Темы русской деревни и провинциального города становятся основными в творчестве владимирцев.

Свидетельством обращения к частному в старой русской деревне является тенденция изображения на полотнах относительно небольшого формата покосившихся изб, сараев, бань. Особенно это заметно в творчестве В. Я. Юкина. Но, в отличие от «союзников», Юкин, размещая в центре своей композиции отдельную избу, не делает ее доминантой. Он любит ее скромной красотой лишь на фоне русской природы вокруг нее, привнося в свои произведения и черты общего, типического. Иллюстрацией этому может служить «Осень в деревне» (1968). Сочные и яркие краски на всей поверхности картинной плоскости и отсутствие светотеневой проработки форм уплощают композицию, способствуя решению художественно-декоративной задачи.

Особое место в творчестве К. Ф. Юона занимает изображение базарных дней в русских городах, отличающихся исключительной праздничностью, весенним гомоном и крикливостью: «Красный товар. Ростов великий» (1905), «У берега реки Псковы» (1906), «Вербный базар на Красной площади» (1916).

Сюжеты народных базаров и гуляний часто встречаются в творчестве К. Н. Бритова: «Базарный день» (1968), «Суздаль. Базарный день» (1971), «Праздник в Суздале» (1980), «Торговые ряды», «На базаре» (1993), «Суздаль. Воскресный день» (1995). Но при этом, если у Юона некоторая декоративность в картине лишь слегка подчеркивает неповторимую атмосферу праздника, Бритов сознательно форсирует декоративное звучание своих произведений, которое порой становится для него самодовлеющим.

Провинциальные базары находят свое отражение и в творчестве В. Г. Кокурина: «Базар в Переславле» (1965), «Рынок на Волге» (1969), «Рынок в Касимове» (1977), «Проводы зимы» (2000), «Суздаль 1959 года» (2001).

При проведении исследования не удалось обнаружить сюжеты провинциальных базаров и народных гуляний в творчестве В. Я. Юкина, но в какой-то степени с этих позиций можно рассматривать его городские пейзажи, посвященные провинциальной жизни, например, «В начале марта» (1960), «У почты» (1968), «Ждут автобуса» (1970), в которые живописец, в отличие от большинства своих «чистых» пейзажей, вводит фигуры людей.

Константин Юон не мыслил себе изображение архитектуры без бытовых сценок, развертывавшихся у подножия памятников древней русской архитектуры, например, соборов, крепостных стен Троице-Сергиевой лавры или московского Кремля, о чем свидетельствуют картины «К Троице» (1903), «Лодки у берега. Псков» (1904), «Троицкая лавра зимой» (1910).

Ким Бритов также вносит в свои ведуты мотивы, где природа органически соединяется с архитектурой, и на фоне древних соборов разыгрывается некое действие: «Март в Переславле» (1959), «Старое и новое» (1967), «В старом Суздале», «Загорск. У Красной башни» (1968), «Зима в Загорске» (1969), «Троице-Сергиева лавра» (1993).

Памятники архитектуры, на фоне которых происходит бурлящая, шумная жизнь, присутствуют в большинстве городских пейзажей Валерия Кокурина.

Так же, как и К. Юон, владимирские художники Бритов и Кокурин не прописывают лиц своих персонажей: им важнее массовость самого действия, увязывающего в общности пестрого цветового пятна.

Третье: общие композиционные особенности.

Характеризуя некоторые общие черты мастеров Петербурга, входивших в Союз русских художников до его раскола в 1910 году, Лапшин пишет: «Их творчество отличало стремление к строгой композиционной организации плоскости листа, к условной трактовке пространства <...> к уплощению формы, выявляемой не светотеневой разработкой, а с помощью декоративного силуэта <...> к декоративно плоскостному использованию цвета» [5, с. 93].

Удивительно, как точно эти определения соотносятся с композиционными особенностями пейзажей владимирских живописцев, отмеченными рядом искусствоведов.

Одним из первых об общих стилевых признаках владимирских пейзажей высказался искусствовед Платон Павлов: «Поиски цветовой яркости потребовали от художников решения некоторых специфических живописно-декоративных задач. Работа «открытыми» тонами прежде всего отражается на живописной передаче пространства. В этих случаях простое ослабление цветовой насыщенности путем размывки или разбеленности тонов на дальних планах может нарушить необходимое единство цветового решения. Поэтому в картинах владимирских пейзажистов нередко задние планы не менее интенсивны по цвету, чем передние, однако качественно цветовой фон, которым они написаны, таков, что у зрителя не исчезает впечатление пространства. Художники достигают этого путем особенно точного подбора и сочетания цветовых тонов. Такая живописная система влечет за собой необходимость особым образом строить композицию» [13, с. 41].

Отметим еще одну композиционную особенность. Научный сотрудник Владимиро-Суздальского музея-заповедника Надежда Севастьянова, находя определенное влияние мастеров «Союза русских художников» на творчество В. Юкина «Мстерского» периода, утверждает: «В этот период еще можно проследить определенные влияния. Это, например, русские импрессионисты К. Юон и И. Грабарь. Но о полном заимствовании говорить, безусловно, не приходится» [12, с. 12]. Разделяя эту точку зрения в том, что о подражании импрессионистической манере речь, действительно, не идет, позволим себе не согласиться с мнением этого исследователя: В. Я. Юкин не только в ранних произведениях «Мстерского периода» (1948-1959), но и на протяжении всего своего творческого пути часто применял живописный прием, связанный с изображением теней на переднем плане картины, возникающих от деревьев, находящихся как бы позади от зрителя. Использование такого художественного средства позволяло живописцам сделать свои композиции открытыми, развернутыми к публике: у зрителя создавалось ощущение нахождения внутри изображаемого пространства.

Ажурные тени на переднем плане встречаются в ряде работ Константина Юона, например: «У Новодевичьего монастыря весной» (1900), «Праздничный день» (1903), «Весенний солнечный день» (1910), «Мартовское солнце» (1915) и Игоря Грабаря, например, в работе «Мартовский снег» (1904).

Изображение контрастных голубых, синих и даже фиолетовых теней на ближних планах картинной плоскости является одним из характерных декоративных приемов в творчестве В. Я. Юкина, начиная с 60-х годов: «Март», «Осень», «В начале марта» (1960), «Февраль» (1961), «У почты» (1968), «Весна» (1971), «Вечер» (1978), «Село за полем» (1980), «Сено везут» (1982), «Осенью» (1984), «Март» (1985), «Зимний вечер» (1990).

Ставший своего рода каноническим, этот прием неоднократно использовался и другими владимирскими художниками «школы»: например, К. Н. Бритов его применял в работах «Мартовский день» (1963), «После Базара» (1975), Н. А. Мокров – в работах «Весенние хлопоты» (1960), «Теплый вечер» (1979), «Вечерний луч» (1986).

Творчески перерабатывая эту художественную идею, владимирские пейзажисты в своих декоративных исканиях иногда уходили еще дальше, полностью затеняя передний план пейзажа.

Четвертое: общность понимания значения цвета, появления интереса к самой живописи, к цветовому решению произведения, к мазку кисти, который становится ярко выраженным и темпераментным, к выразительности этюда.

Отметим мнение историка отечественного искусства А. И. Морозова, который, характеризуя творчество мастеров «Союза русских художников» (Архипова, Грабаря, Малявина, Юона), замечает, что «самым общим свойством последних можно, пожалуй, видеть именно повышенную декоративность, которая в сочетании с характерными мотивами деревенских застолий и праздников, ярмарочных гуляний, сияющих дней русской весны образует некую национально-романтическую панораму народного быта» [8, с. 176].

В. П. Лапшин видел в творчестве «союзников» жизнеутверждающее начало. «Оно находило свое выражение не только в трактовке темы, но и в самой живописи, носившей мажорный характер, в повышенном внимании художников к декоративной роли цвета» [5, с. 45].

Пейзажисты начала XX века не сочиняли цветовое декоративное решение. Их колорит основан на конкретно наблюдаемых пленэрных эффектах световоздушной среды. Такое владение цветом позволяло создать ощущение у зрителя достоверности испытанного художником чувства. Цвет становится одним из главных средств смысловой выразительности, с помощью которой художники воплощают свое «отрадное», свою любовь к жизни. «Художники вводят в живопись контрастные сочетания, основанные на противопоставлении дополнительных цветов, часто пользуются открытым цветом (красный, синий, зеленый), достигая с его помощью (например, в работах С. Иванова, М. Врубеля, Ф. Малявина, А. Рябушкина, К. Коровина, К. Юона, Б. Кустодиева и др.) невиданной ранее эмоциональной содержательности» [Там же, с. 99].

Владимирские пейзажисты также уделяли цвету первостепенное внимание. Живопись красками «тюбиковой» чистоты, созвучная пониманию открытого цвета в народном изобразительном искусстве, становится главной стилистической особенностью и средством самовыражения, объединяющими владимирцев. Их пейзажи полны жизнеутверждающей оптимистической декоративности. Но при этом, в отличие от «союзников», художники отходят от мимезиса (натуроподобного изображения природы) и сознательно обращаются к фольклорной изобразительности, соответствующей народному мировосприятию действительности, что приводит к появлению в их произведениях лубочного типа примитивистской художественности (по терминологии В. Н. Прокофьева [10]). В этом состоит коренное отличие владимирских пейзажистов от мастеров «Союза русских художников».

Изучая технику живописи мастеров «Союза», Лапшин замечает, что «художники сами начинают готовить грунты, растирать краски, стремятся добиться приятной матовости» произведений [5, с. 90].

Известно, что большинство владимирских пейзажистов экспериментировали с грунтами. «Матовость» картин, достигаемая за счет шероховатости фактуры поверхности грунтованного холста, является характерным признаком владимирских пейзажей 1960-70-х годов.

Рельефный грунт и живопись с объемным наполнителем у владимирских художников дают возможность почувствовать материальность и осязаемость изображаемого. Развивая интерес «союзников» к фактурному мазку кисти, владимирцы, добавляя в краску различные наполнители, создают своеобразное третье измерение, которое обогащает звучание произведения. Благодаря этому полотно вырастает за рамки станкового искусства и переходит в мир декоративный, почти трехмерный.

Подчеркнуто грубую фактуру холстов, специальный «шершавый» грунт, создающий дополнительный декоративный эффект в пейзажах владимирцев, отмечали многие исследователи [1; 3; 4; 12]. На картон или холст наносился желатиновый клей, затем на него просеивались опилки. После просыхания опилки прижимались, уплотнялись. Затем картон еще раз проклеивался. У многих художников были личные рецепты. В. Юкин добавлял в клеевой грунт грубый, нерастертый меловой состав (левкас), В. Кокурин – сухую красную глину, В. Егоров замешивал в красочную массу сухие волокна камыша.

В своей книге, посвященной творчеству К. Н. Бритова, Владимир Десятников пишет: «Чего только он не подмешивал в клей: опилки, ржаную муку, хлеб; лишь бы грунт давал возможность писать пастозно и даже рельефно. Грунты были и —тяущие» и —вяжщие», писать на них было трудно, но зато художник не беспокоился, что где-то ошибся в рисунке или слишком сильно нажал кистью» [3, с. 15].

Отметим еще одну общность творческих методов: этюд у мастеров «Союза русских художников» приобретает черты картинной выразительности, смысловой законченности, содержательности, а картина, которая нередко пишется «а-ля прима», сохраняет свежесть этюдного восприятия природы. У владимирцев наблюдается та же картинная выразительность этюдов. Но, в отличие от мастеров «Союза русских художников», которые брали цвет в натуральных соотношениях, в этюдах владимирцев зачастую присутствует синтетическая, усиленная, придуманная цветовая насыщенность, говорящая о завершенности художественного замысла.

Таким образом, влияние традиций мастеров «Союза русских художников» на становление Владимирской школы пейзажной живописи имеет место.

Владимирские пейзажисты, разделяя интерес мастеров начала XX века к русской провинции, не дублировали живописную систему «союзников», а творчески развили ее.

Взяв за основу своего художественного метода идеи народности и декоративности, свойственные произведениям мастеров «Союза», как наиболее соответствующие их мировосприятию, владимирцы значительно усилили декоративное звучание своих произведений, подобно пониманию композиции и цвета в искусстве изобразительного фольклора, чем внесли заметный вклад в развитие отечественного пейзажа.

Список литературы

1. **Воронова О. П.** Владимирские пейзажисты. М.: Советский художник, 1973. 207 с.
2. **Государственный архив Владимирской области.** Ф. 3932: Материалы Владимирской организации Союза художников России.
3. **Десятников В. А.** Ким Николаевич Бритов. Л.: Художник РСФСР, 1985. 95 с.
4. **Каталог выставки:** Художники Владимира. Юкин В. Я., Бритов К. Н., Кокурин В. Г., Мокров Н. А., Модоров Н. Н., Егоров В. С. / вступ. ст. Ю. Нехорошева. М.: Книжная фабрика Росглавополиграфпрома, 1970. 33 с.
5. **Лапшин В. П.** Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 222 с.
6. **Максяшин А. С.** Народное художественное творчество и его особенности // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (66). С. 139-141.
7. **Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников.** М.: Советский художник, 1958. 156 с.
8. **Морозов А. И.** Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 272 с.
9. **Осмоловский Ю. Э.** Константин Федорович Юон. М.: Советский художник, 1982. 248 с.
10. **Прокофьев В. Н.** О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей. М.: Наука, 1983. С. 6-27.
11. **Республиканская художественная выставка «Советская Россия».** Живопись. Скульптура. Графика. Плакат. Монументально-декоративное и театральное-декорационное искусство: каталог. М.: Министерство культуры РСФСР, 1960. 96 с.
12. **Севастьянова Н. И.** Владимир Юкин. М.: Белый город, 2010. 64 с.
13. **Севастьянова Н. И.** Художники владимирской земли. Шесть десятилетий. 1945-2005 / сост. Н. И. Севастьянова, Ю. К. Ткачев. Владимир: Посад, 2005. 304 с.
14. **Художники Владимирской земли:** альбом / вступ. ст. А. И. Скворцова. Владимир: Эволюта, 1995. 130 с.

**INFLUENCE OF TRADITIONS OF "UNION OF THE RUSSIAN ARTISTS"
MASTERS ON VLADIMIR SCHOOL OF PAINTING FORMATION**

Aleksandrov Andrei Valer'evich

*Moscow State Academic Artistic Institute named after V. I. Surikov
andreja@inbox.ru*

The article examines the influence of the traditions of "Union of the Russian Artists" masters as one of the factors of Vladimir school of painting formation, which asserted itself in the soviet fine arts during the "thaw" period. Having generalized the views on this issue from literature, the author sees his task in the research of the generalities and differences of the artistic means and stylistic peculiarities of the works of these seemingly incompatible phenomena in the history of the Russian fine arts of the XX century.

Key words and phrases: landscape; Union of the Russian Artists; Vladimir school of painting; folk art; "thaw"; national identity; colour; decorative effect; ground.

УДК 37(470.57)-055.2

Педагогические науки

Объектом рассмотрения данной статьи является женское педагогическое образование в Башкирии в конце XIX – начале XX века. На основе малоизученных архивных материалов была определена следующая цель – охарактеризовать особенности возникновения и развития названной сферы в регионе. В работе проанализирована специфика организации педагогического процесса женских учебных заведений, занимавшихся подготовкой учительниц: педагогические классы, курсы и религиозные образовательные учреждения. Определены положительный опыт их деятельности и возможности его использования в современной теории и практике образования.

Ключевые слова и фразы: женское образование; педагогические классы; гимназии; прогимназии; епархиальные училища; педагогические курсы; «Дарлмугаллимат».

Аминова Лариса Явгаровна, к. пед. н., доцент

*Башкирский государственный аграрный университет
lara.aminova@yandex.ru*

**ЖЕНСКОЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В БАШКИРИИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА[©]**

Буржуазные реформы 60-х гг. XIX в. обусловили увеличение числа профессиональных учебных заведений. Развитие происходит, прежде всего, в системе мужского среднего и низшего профессионального образования. Основным же предназначением женщины признавалась семья, а «всякого рода познания, и общеобразовательные, и ремесленные, нужны ей в семье и для семьи» [5, с. 161].