

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.27>

Ильина Ирина Анатольевна

**ВЛИЯНИЕ А. П. БОГОЛЮБОВА НА НАТУРНУЮ РАБОТУ И. Е. РЕПИНА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЕЗДКИ В ВЕЛЬ (НОРМАНДИЯ) 1874 ГОДА)**

Автор исследует особенности художественной ситуации, сложившейся во время поездки И. Е. Репина 1874 года в Вель (Нормандия), благоприятно повлиявшей на его успехи в пейзажных работах этого времени. В статье выявлены ранее не отмеченные истоки заметного прогресса художника в освоении пленэрной живописи. Обоснована гипотеза о значительной роли А. П. Боголюбова в приобщении Репина к достижениям современного европейского пейзажа. Показано, что профессор А. П. Боголюбов занимал руководящее положение в кругу российских пенсионеров Академии художеств в Париже в начале 1870-х годов.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/27.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/27.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 121-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.035.1

Дата поступления рукописи: 25.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.27>

*Автор исследует особенности художественной ситуации, сложившейся во время поездки И. Е. Репина 1874 года в Вель (Нормандия), благоприятно повлиявшей на его успехи в пейзажных работах этого времени. В статье выявлены ранее не отмеченные истоки заметного прогресса художника в освоении пленэрной живописи. Обоснована гипотеза о значительной роли А. П. Боголюбова в приобщении Репина к достижениям современного европейского пейзажа. Показано, что профессор А. П. Боголюбов занимал руководящее положение в кругу российских пенсионеров Академии художеств в Париже в начале 1870-х годов.*

**Ключевые слова и фразы:** искусство второй половины XIX века; пейзажная живопись; пленэр; Боголюбов; Репин.

**Ильина Ирина Анатольевна**

*Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева*

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

*apfel-3@rambler.ru*

### **ВЛИЯНИЕ А. П. БОГОЛЮБОВА НА НАТУРНУЮ РАБОТУ И. Е. РЕПИНА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЕЗДКИ В ВЕЛЬ (НОРМАНДИЯ) 1874 ГОДА)**

В настоящее время очевиден новый виток интереса к ключевым фигурам русского искусства второй половины XIX столетия. Он не случаен: в этот период в России происходит сложный процесс формирования национальной живописной школы на фоне разных культурных потоков и влияний извне. В рамках этих контекстов русское искусство изучено далеко не в полной мере; даже в творческой биографии такого художника, как Илья Ефимович Репин (1844-1930), обнаруживаются невыясненные моменты. Так, остается открытым вопрос о том, чем объяснить заметный прогресс художника в пленэрной живописи летом 1874 года, проведенным во времена пенсионерской поездки в Нормандии вместе с А. П. Боголюбовым (1824-1896) и другими русскими художниками.

Уже первые исследователи репинского творчества (И. Э. Грабарь (1937) [4, с. 132, 139-140], Н. Машковцев (1943) [10, с. 48]) обращают внимание на живописные достижения известных нормандских работ художника, но не высказываются определенно по поводу их причин. И. С. Зильберштейн (1948) указывает на импрессионистические приемы репинских вельских пейзажей, созданных через несколько месяцев после первой выставки импрессионистов 1874 года [5, с. 132]. Однако О. А. Лясковская (1953) [9, с. 35-36] и А. А. Федоров-Давыдов (1961) [17, с. 3] не связывают новые живописные приемы пейзажных пенсионерских работ Репина с открытиями представителей импрессионистического направления.

Начиная с 1980-х годов, исследователи, обращаясь к пенсионерскому этапу в творчестве Репина, пристальнее рассматривают течения французской художественной жизни второй половины XIX века. Формируется мнение (Д. В. Сарабьянов (1980) [14, с. 113], Г. Ю. Стернин (1985) [16, с. 15-16, 56-57]) о стадийной близости творчества ряда русских живописцев с более ранним этапом европейской художественной культуры – реализмом середины XIX века. Немного позднее В. А. Лентяшин (1994) усматривает более широкий диапазон впечатлений Репина в парижский период [8, с. 11]. Но Е. М. Алленова (2003) все-таки соотносит художественные особенности постпенсионерского репинского полотна «На дерновой скамье» (1876) с живописью пейзажистов барбизонской школы, делая тем самым важный вывод о характере репинских пейзажных достижений парижского периода [1, с. 46-47].

В ряде исследований последних лет, посвященных пейзажному творчеству Репина, лето 1874 года рассматривается или как естественная веха в развитии самого художника (С. В. Криводеченков (2015) [7, с. 47]), или как результат воздействия на него «живой природы», воспринятой сквозь призму увиденных им французских выставок, среди которых первая – импрессионистов – занимает главенствующее положение (Г. С. Чурак (2015) [18, с. 301, 306]).

Добавим, что даже в наиболее объемных трудах, посвященных художественной деятельности А. П. Боголюбова (М. Андроникова (1962) [2], Н. В. Огарева (1988) [12]) также нет оценки его роли и места среди молодых русских художников во времена нормандского лета 1874 года.

Даже краткий обзор литературы показывает, что исследователи находили пенсионерскую поездку Репина сложным, но далеко не бесплодным периодом для художника: лето, проведенное им в Нормандии, упоминается как значительный этап в овладении приемами пленэрной работы. Но однозначных объяснений этому факту авторы не дают; так до конца и неясно, какие явления или персоны современной художественной жизни могли оказать заметное воздействие на его пейзажные успехи в этот период. Попытки пролить некоторый свет на данный вопрос и предприняты в статье.

Материалами для данной статьи стали письма и художественные работы Репина и Боголюбова, связанные с 1874-1876 годами, т.е. временем пребывания первого во Франции. Большая часть писем Репина адресована И. Н. Крамскому (1837-1887) и В. В. Стасову (1824-1906), сыгравшим, как известно, большую роль в формировании его художественных взглядов. В своих посланиях к ним художник упоминает известные имена и события европейской жизни, делится впечатлениями и переживаниями. Важным источником являются

воспоминания А. П. Боголюбова, над которыми он работал в 1880-1890-х годах [3]. Изучение данных материалов, а также анализ известных произведений этого периода позволяют уточнить интересующие нас моменты.

Если обратиться к репинским письмам, написанным им в первый год его пребывания во Франции – с конца 1873 и до конца 1874 года, – выясняется, что в это время художник достаточно резко отзывается о французских пейзажистах старшего поколения – К. Коро и барбизонцах [6, с. 130, 132]. Только в 1875 году, увидев посмертную выставку известнейшего французского пейзажиста, Репин сумел оценить достоинства его живописи [Там же, с. 161]. Высказывания Репина об импрессионизме как о «новом направлении» французской живописи в 1874 году носят общий и отвлеченный характер [Там же, с. 127, 143]. Первые отзывы Репина собственно об импрессионистах и первые его оценочные суждения появляются только в следующем, 1875, году [Там же, с. 154].

Из этого можно сделать вывод, что до лета, если не до конца 1874 года, никто из представителей ни старой, ни новой французской пейзажной школы не произвел на художника значительного впечатления. Предположение, что недавний выпускник Академии художеств мог перенять приемы нового для него живописного метода на выставках весны этого года и уже летом применить их в своей практике (И. С. Зильберштейн (1948)), не находит ясного обоснования.

Разберемся, что же заставляет художника заняться пейзажной живописью летом 1874 года? Рассказывая в конце весны в письме к Стасову о предстоящей поездке, Репин указывает главные ее цели: «...буду там работать пейзажики с натуры» [Там же, с. 135]. Но в это время художник пишет многофигурное полотно «Парижское кафе», для которого не нужны пейзажные этюды. Репин берется за него в конце 1873 года; уже в феврале 1874 он сообщает Стасову о значительном продвижении: что картина подмалевана и «сделаны к ней все этюды с натуры» [Там же, с. 114]. Тем не менее этого оказалось недостаточно: известны этюды 1873, 1874 и даже 1875 годов. Значит, художник был недоволен результатами и продолжал работать над полотном до его экспонирования в Парижском салоне 1875 года. Вполне возможно, что его не удовлетворял живописный строй картины.

Основания для такого предположения есть. Работая над полотном, в марте 1874 года Репин пишет Крамскому, что русские художники не умеют «обращаться с краской и другими материалами» [Там же, с. 122-123]. А уже во время его экспонирования, в мае 1875 года, описывая тому же Крамскому свои переживания, связанные с выставкой, он отмечает, что опасался за ее «краски и за общий тон...» [Там же, с. 154-155]. Скорее всего, на фоне увиденных французских выставок проблемы живописного строя собственных произведений стали художнику особенно очевидны.

Кроме того, у Репина до пенсионерской поездки были определенные профессиональные трудности, связанные как раз с изображением пейзажных видов: первые пленэрные опыты Репина (1870) во время работы над полотном «Бурлаки на Волге», несмотря на всю их важность для молодого художника, подверглись критике в художественной среде [7, с. 47], да и сам автор остался ими недоволен [18, с. 305]. Получается, что Репин мог почувствовать необходимость натурной работы, чтобы восполнить пробелы в своем художественном образовании и опыте.

Итак, летом 1874 года Репин поселился в Нормандии в деревне Вель (*Veulles*) и прожил там около двух с половиной месяцев. Жил Репин в Нормандии не один – вскоре к нему присоединилась группа русских художников – В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, А. К. Беггров, Н. Ф. Добровольский, А. А. Харламов, среди которых нас, прежде всего, интересует фигура А. П. Боголюбова. Его имя в составе вельской «дружной компании» упоминается в каждой репинской монографии, некоторые авторы (Зильберштейн, Криводеченков), но далеко не все, называют его руководителем колонии русских художников, и никто пока не писал о том, в чем же заключалось его руководство, если оно имело место. Кажется важным выявить, какую же роль играл Боголюбов в кругу своих молодых собратьев. Возможно, это поможет пролить свет на вопрос о причинах успеха репинского лета.

Напомним, что Алексей Петрович Боголюбов был своеобразной фигурой на фоне русского искусства второй половины XIX века. Он получил европейское художественное образование, редкое среди русских художников 1860-х – начала 1870-х годов. Будучи пенсионером Академии художеств, он занимался у А. Ахенбаха (1815-1910), ведущего мастера дюссельдорфской пейзажной школы, и пользовался советами французского пейзажиста Л.-Г.-Э. Изабе (1803-1886). К 1870-м годам Боголюбов – сложившийся пейзажист, поклонник художников барбизонского круга [2, с. 44]. В 1874 году художнику исполняется 50 лет, он поколением старше своих товарищей.

Боголюбов всегда был склонен к педагогической деятельности – в 1861 году ему было присуждено звание профессора Академии художеств, но по состоянию здоровья постоянно преподавать он не мог. В начале интересующего нас 1874 года он получил полуофициальное назначение от президента Академии художеств, великой княгини Марии Николаевны, руководить русскими пенсионерами во Франции [3, с. 188]. Сразу после приезда в Париж Боголюбов занял центральное место в жизни русских пенсионеров, наставляя их, развлекая, устраивая незаконченные картины, вводя в мастерские и гостиные известнейших персон парижской богемы. С апреля 1874 года начались боголюбовские «вторники», где собирались все близкие искусству соотечественники: в его обширной мастерской на Рю де Рома занимались разнообразными искусствами – рисовали, делали офорты, расписывали керамику.

И, конечно же, велись беседы об искусстве, в которых Боголюбов восхищался французской живописью. Эту точку зрения, судя по письмам, Репин не вполне разделял, особенно в первое время своего пребывания в Париже [6, с. 124], но неустанная забота старшего товарища подкупает художника [Там же, с. 148]. И, несомненно, Репин относился с уважением к профессиональным качествам Боголюбова, которого с начала их знакомства считал знатоком живописи [Там же, с. 124] и на закате своих лет – выдающимся русским художником [13, с. 183].

Именно Боголюбов, насколько позволяют судить письма, весной 1874 года рекомендует своим молодым товарищам провести лето в Нормандии. Об этом пишет, например, В. Д. Поленов в письме к родным [15, с. 140]. Почему Боголюбов выбирает именно Вель? Причин было несколько: Вель был давно ему знаком, его самого в 1857 году отправляет туда Эжен Изабе [12, с. 28]. Это место было издавна облюбовано пейзажистами, оно предоставляло целый ряд разнообразных привлекательных пейзажных мотивов, побуждающих к работе, о чем увлеченно писал Репин в письме к Поленову [6, с. 134]. Боголюбов же в данном случае использовал давно оправдавший себя опыт воспитания европейских пейзажистов.

Было и еще одно обстоятельство: в бытность пенсионером Академии художеств Боголюбов также столкнулся с собственным неумением передать все то, что видел в природе и произведениях европейских пейзажистов. В процессе многолетней практики он выработал педагогические приемы, которым следовал всю жизнь. Одним из них стала самостоятельная, непрекращающаяся работа на природе, которой он поверял рекомендации немецких и французских мастеров [3, с. 195]. В своих воспоминаниях Боголюбов так писал о личном педагогическом опыте в Академии художеств в 1860-х годах: «Я им (студентам) проводил мои европейские взгляды на искусство, рекомендуя писать поболее этюдов с природы и не набросками... а окончательно и сознательно» [Там же, с. 126]. Из этого становится понятным, что он отправляет молодых русских пенсионеров в Вель для интенсивной работы на природе, полагая, что именно в ней находится ключ к овладению живописным мастерством.

Кроме того, собственные умения позволяли ему использовать прием совместной работы. Как выявили исследователи, в 1870-х годах боголюбовский пейзаж переживает пору своего расцвета, демонстрируя достоинства европейского художественного метода [11, с. 32]. В Веле он пишет этюды вместе со своими молодыми товарищами; одни и те же мотивы проходят через работы всех членов русской колонии. Восхищенный Поленов пишет о Боголюбове в начале 1875: «Благодаря его примеру, с одной стороны, а с другой – опытным и добрым советам, очень многое, бывшее прежде для меня неясным, стало понятным и простым. Работая с природы летом вместе с ним и сравнивая свои этюды с его мастерскими произведениями, я научился в несколько часов большему, чем работая месяцы один» [15, с. 157]. Речь идет об интересующем нас лете 1874 года. Так мог ли Репин остаться в стороне и не использовать возможности, которые столь помогли Поленову? Судя по творческим результатам, нормандская поездка была плодотворна практически для всех членов русской колонии.

Какие же изменения можно увидеть в этюдах Репина этого времени? Отметим, что лето 1874 года считается самым пейзажным периодом творчества мастера, хотя известно не так много выполненных в это время работ. Однако каждая из них раскрывает его с новой стороны. Колористический строй этюда «Девочка-рыбачка. Вель» (1874, Иркутский областной художественный музей) все еще опирается на коричневатую гамму, но фигура уже погружена в светонасыщенное пространство. Иной живописный характер имеет этюд того же года «Мельница в Веле» (1874, частное собрание): при сдержанном цветовом решении уже ощущается свежесть холодной колористической гаммы; тонкие градации зеленого цвета передают объемные купы деревьев и глубину пространства. Легкая фактурность письма «Мельницы» преобразуется в этюде «Дорога в ложбине» (1874, частное собрание) в свободную работу кисти, которая выписывает величественные травы и передает подвижность воздушных масс. Законченность этой работе придает мелькающая в глубине фигурка – боголюбовский композиционный прием, который он перенял у Коро. С работой Боголюбова «Вель» (1874, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева) перекликается крошечный репинский пейзаж «Морской берег. Пейзаж в Нормандии» (1874, Государственная Третьяковская галерея) – в нем мы также видим массив серебристо-охристых гор и иссиня-черную полосу прибоя, оттененную светлыми пятнами прибрежной гальки, и даже фигуру сидящего на берегу.

Самым знаменитым нормандским этюдом Репина стала «Лошадь для сбора камней в Веле» (1874, СГХМ имени А. Н. Радищева). Вскоре после создания работа была отмечена знаменитым живописцем Леоном Бонна (1833-1922) и художественным критиком Луи Леруа (1812-1885) [6, с. 150]. Понравилась она и Боголюбову, которому впоследствии была подарена, а от него попала в собрание Саратовского Радищевского музея. Долгое время это был единственный известный этюд, по которому оценивали пейзажные успехи художника во Франции. И. Э. Грабарь (1937) одним из первых отметил: «... в смысле живописном это – огромный шаг для Репина» [4, с. 139-140]. Судя по всему, эта работа была написана в конце пребывания художника в Веле, так как эту же лошадку можно видеть в боголюбовском пейзаже «Вель» (1874, СГХМ имени А. Н. Радищева), датированном 17, 18, 19 августа 1874 года. Она демонстрирует кардинальные перемены в его живописи: ее колорит построен в сдержанных, холодных тонах, передающих естественное ощущение прозрачного воздуха, пространственные изменения цвета и скольжение солнечных лучей. Произведение выполнено в традициях европейского пленэра, не случайно оно удостоилось похвалы французских знатоков.

Заметим, что известные парижские пейзажные этюды художника, созданные после вельского лета, в 1874-1876 годах, несколько отличаются от нормандских своей очевидной беглостью и стилистической простотой: они более этюдны по своему характеру («Париж. Монмартр» (1874, Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых); «Пейзаж с лодкой» (1875, ГТГ); «Дорога на Монмартр в Париже» (1876, ГТГ); «Мальчик у стены сада. Монмартр» (1876, СГХМ имени А. Н. Радищева)). Это проявляется как в композиционном строе, так и в живописной манере: кисть художника становится смелее, живопись пастознее, здесь он не думает о красоте мажика. Но в них отчетливее проявляется колористический строй репинской палитры, сложившейся в Веле, – серебристо-охристая гамма, наиболее полно представленная в «Лошадке», которую художник разнообразно нюансирует.

Показательно, что законченное произведение – замечательный репинский пейзаж «На дерновой скамье» (1876, Государственный Русский музей), созданный сразу после возвращения из заграничной поездки, – стилистически продолжает серию нормандских этюдов. Здесь художник более сдержан и пластически, и колористически; кисть его более выверена и точна. Картина написана в спокойной пленэрной золотисто-зеленой гамме, легко, тонким слоем краски, с превосходной естественной передачей света. Как писали исследователи, Репин демонстрирует в ней все приобретенные умения в изображении пейзажного мотива; вполне возможно, что это осознанное подведение итогов.

В парижский период у Репина складываются характерные приемы работы над пейзажными произведениями, которые, как считают исследователи репинского пейзажа, сохранились и в дальнейшем творчестве мастера [18, с. 307]. Если жанровые картины и портреты художника отличаются густая, крепкая фактурность живописи, то его пейзажные работы написаны тонким красочным слоем, без пастозной проработки деталей. Палитра художника становится холодной и просветленной, а работа с цветом – тоньше и многоплановой: художник тонально гармонизирует цветовые переходы, цвет насыщается светом, создавая ощущение живой природы. Репинским пейзажам, даже самым небольшим и эскизно написанным, свойственна живописная и композиционная завершенность. Мы встречаем здесь боголюбовский прием, почерпнутый в произведениях Камиля Коро. Все эти черты отражают достижения европейского пленэрного пейзажа предимпрессионистической поры, в том числе – барбизонской школы.

Итак, парижский период был чрезвычайно важен для творческого становления Репина. В эти годы существенно изменились его взгляды на искусство, произошло совершенствование изобразительного языка. И, хотя пейзаж как самостоятельный жанр не занял большого места в творчестве Репина, он стал основой формирования его нового видения живописной формы.

Сам Репин критически оценивал результаты своей пенсионерской поездки [6, с. 176-177], тем не менее приобретенный опыт оказался чрезвычайно важен для дальнейшего творчества художника. Ясно прослеживаются связи между его нормандско-парижскими этюдами и более поздними пейзажными и пейзажно-жанровыми работами. Среди них можно назвать цикл абрамцевских произведений 1878-1882 годов, серию здравневских работ, в том числе пленэрные портреты 1890-х годов и другие. Пейзажные фоны существенно дополняли содержание его крупноформатных жанровых полотен и оказывали большое влияние на их композиционное построение. Исследователи полагают, что в целом репинский пейзаж оказал большое влияние на дальнейшее развитие русской живописи [17, с. 24-27].

Большую роль в важных для профессионального развития художника процессах сыграл А. П. Боголюбов. Благодаря их совместной работе в Нормандии Репин познакомился с основами пленэрного пейзажа, понимание которых сам Боголюбов обрел путем практического усвоения достижений европейской пейзажной живописи 1850-1860-х годов. Эти уроки не только приобщили Репина к европейскому опыту, но и раскрыли новые грани его живописного дарования. Педагогический метод А. П. Боголюбова и его влияние на развитие молодого поколения русских пейзажистов требует дальнейшего изучения.

#### Список источников

1. Алленова Е. Илья Репин. М.: Белый город, 2000. 64 с.
2. Андроникова М. Боголюбов. М.: Искусство, 1962. 54 с.
3. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. Самара: Агни, 2014. 320 с.
4. Грабарь И. Э. Илья Ефимович Репин: в 2-х т. М.: ИЗОГИЗ, 1937. Т. 1. От первых шагов до эпохи расцвета. 287 с.
5. Зильберштейн И. С. Репин в Париже (Новонайденные работы 1873-1876 гг.) // Репин: в 2-х т. / под ред. И. Э. Грабаря и И. С. Зильберштейна. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. Т. 1. С. 118-153.
6. И. Репин. Избранные письма: в 2-х т. / сост. и автор вступ. ст. И. А. Бродский. М.: Искусство, 1969. Т. 1. Письма 1867-1892. 455 с.
7. Криводенченков С. В. Пейзаж в творчестве И. Е. Репина // Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 47-58.
8. Лященко В. А. Репин-живописец // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения: каталог юбилейной выставки. М.: Красная площадь, 1994. С. 9-24.
9. Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин / под общ. ред. А. И. Замошкина. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1953. 248 с.
10. Машковцев Н. Г. И. Е. Репин. Краткий очерк жизни и творчества (1844-1930). М. – Л.: Искусство, 1943. 107 с.
11. Огарева Н. В. А. П. Боголюбов – пейзажист // Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева: материалы и сообщения. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1966. С. 3-43.
12. Огарева Н. В. Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. 192 с.
13. Репин И. Далекое близкое. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 510 с.
14. Сарабянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 262 с.
15. Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников / общ. ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1964. 838 с.
16. Стернин Г. Ю. Илья Ефимович Репин. Л.: Художник РСФСР, 1985. 256 с.
17. Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1961. 139 с.
18. Чурак Г. С. Пейзаж и пейзажные мотивы в творчестве И. Е. Репина // Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 301-314.

**A. P. BOGOLUBOV'S INFLUENCE ON I. Y. REPIN'S PLEIN-AIR PAINTING  
(BY THE MATERIALS OF 1874 TRIP TO VEULES (NORMANDIE))****Ирина Анатольевна***Saratov State Art Museum named after A. N. Radishchev**Saratov State Conservatoire**apfel-3@rambler.ru*

The author examines the peculiarities of the artistic situation that developed during I. Y. Repin's 1874 trip to Veules (Normandie), which favourably influenced his landscape paintings of that period. The paper identifies previously uninvestigated motives for the painter's considerable progress in plein-air painting and justifies the hypothesis on A. P. Bogolubov's key role in making Repin familiar with the achievements of contemporary European landscape painting. It is shown that professor A. P. Bogolubov hold a leading position among the Russian pensioners of the Academy of Fine Arts in Paris at the beginning of the 1870s.

*Key words and phrases:* art of the second half of the XIX century; landscape painting; plein air; A. P. Bogolubov; I. Y. Repin.

УДК 7.011

Дата поступления рукописи: 11.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.28>

*В настоящее время в силу развитой системы звуко- и видеозаписи, общедоступности практически любого музыкального произведения в Интернете и изменившегося в связи с этим отношения к искусству в эстетике фортепианного исполнительства (композитор – исполнитель – слушатель) сформировалась проблема излишней визуализации. Появлять на данную ситуацию, по мнению автора, возможно с помощью гибридных музыкальных инструментов, а именно информационной системы Дисклавир, использование которой позволяет добиться «эстетического расположения», а затем и трансформации мировоззрения как слушателя, так и исполнителя.*

*Ключевые слова и фразы:* фортепианное исполнительство; Дисклавир; гибридные музыкальные инструменты; звукозапись; визуализация.

**Малыхина Ирина Валерьевна***Московский городской педагогический университет**troizel@mail.ru***ГИБРИДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
В ЭСТЕТИКЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Вопросы эстетики различных видов искусства, как заметил П. А. Чернобривец, в силу того, что «всякий нормальный представитель рода людского заведомо, согласно своей естественной природе, обречен на творчество» [10, с. 11], всегда привлекали внимание исследователей. В настоящее время данная тема является особенно актуальной еще потому, что активное внедрение различных технологий в жизнь общества не только улучшает общий уровень благосостояния, но и провоцирует значительные социально-культурные изменения. Работая в данной области, многие ученые все чаще приходят к мысли, что в сложившейся ситуации возникающие проблемы в эстетике искусства (особенно музыкально-исполнительского) все труднее становится решить традиционными способами, а значит, без инновационных технологий обойтись практически невозможно.

Так как понятие *инновационные технологии* в процессе развития музыкального искусства несло различное содержание, следует уточнить, что в данной работе будет представлена эстетика фортепианного исполнительства в сфере применения гибридных музыкальных инструментов (акустического фортепиано, в комплектацию которого помимо основных деталей входят электронные, компьютерные и др. элементы).

Как замечает Р. Ингарден, при рассмотрении эстетических вопросов искусства обязательно следует учитывать, что с феноменологической позиции любой музыкально-исполнительский процесс представляет собой последовательность *композитор – исполнитель – слушатель*, а именно:

1) композитор в своем представлении слышит «идеальный» образ произведения, однако в нотах воплощается лишь реальный объект, который в полной мере не может быть абсолютно идентичен «идеальному» представлению в силу несовершенства способа записи;

2) исполнитель, изучая нотную партитуру как реальный объект, в своем сознании также конструирует уже свой «идеальный» предмет, отличный от изначального идеального образа композитора. Однако во время воплощения (как и композитору) исполнителю удастся создать лишь реальный, а не идеальный предмет с определенной долей различных технических и эмоциональных неточностей;

3) слушатель, основываясь уже на версии реального предмета исполнителя, а не композитора, с учетом своих физических и интеллектуальных особенностей конструирует (с некоторой долей фантазии) еще один «идеальный» образ (уже третий в цепочке *композитор – исполнитель – слушатель*), на основе которого и строит вывод о произведении в целом [4].