

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И РЕСТАВРАЦИИ
ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Особенности реконструкции и консервации живописи 1920-1940 годов».

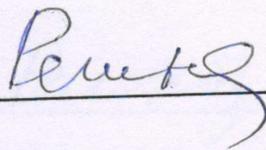
Исполнитель: Ловчикова Екатерина Николаевна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи



(подпись)

Профессор, кандидат культурологических наук
Регинская Наталья Владимировна

«10» сентября 2021 г.

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Исследование флореальной живописи первой половины 20 века.....	6
1.1 Проблемы императорской академии художеств в 1 половине 20 века.....	6
1.2 Особенности флореального натюрморта в советский период.....	12
1.3 Пластика и колористика флореальной живописи.....	20
Реставрационный паспорт картины «Натюрморт с цветами».....	32
Приложение к паспорту реставрации.....	52
Заключение.....	
Список литературы.....	

Введение

Искусство в значительной мере обусловлено той социальной средой, в которой оно формируется. Так, произведения, созданные в период с 1920 по 1940 годы, несут в себе отпечаток эпохи становления советского союза – переломного момента в развитии русского искусства и натюрморта в частности.

Актуальность выбранной темы обусловлена возрождением интереса к искусству советского времени, так как большое количество произведений в годы войны было утеряно, или вывезено за границу. Существует «Сводный каталог культурных ценностей Российской Федерации, похищенных и утраченных в период второй мировой войны», в котором названы утерянные произведения искусства. Каталог состоит из 18 томов в 50 книгах и включает около 1 135 900 единиц хранения.

Целью данной работы является проведение исследования флореального натюрморта периода 1920-1940 годов с последующей реконструкцией произведения.

Данная цель обуславливает постановку задач:

-рассмотреть проблемы императорской академии художеств в 1 половине 20 века

-исследовать особенности флореального натюрморта в советский период

-провести сравнительный анализ флореальной живописи

- выполнить реконструкцию натюрморта с цветами

В данной работе используются следующие методы исследования: искусствоведческий, аналитический, сравнительный, стилистический.

Объект исследования: живопись первой половины 20 века

Предмет исследования: флоральные натюрморты 1920-1940

Начало 20-го века принято считать расцветом отечественной натюрмортной живописи. Само слово «натюрморт» в переводе с французского языка буквально означает «мертвая природа». Художники ставили перед собой цель расширить границы искусства и искали новые способы самовыражения. Они проводили колористические эксперименты, искали новые формы композиционные решения. Наиболее ярко это было выражено в жанре натюрморт.

В процессе работы над натюрмортом, художники выставляют для себя конкретные задачи, такие как определение фактурного своеобразия предмета, выявление особенностей цвета и его оттенков. Они стремятся показать индивидуальные свойства вещей, не нарушая при этом смысловую составляющую замысла картины. Разнообразие отечественного натюрморта в первой половине XX века было вызвано обилием художественных направлений, сосредоточенных на территории нашей страны. Параллельно получил свое развитие традиционный метод работы с натурой.¹ Художники объединялись в общества по интересам и уже внутри них проводили эксперименты в области искусства.

Революция в октябре 1917 года, повлекшая за собой смену власти, сменила вектор развития русского искусства. В первой половине 1920-х годов художники еще продолжали живописные эксперименты, однако начиная с 1927 года стали совершаться гонения на представителей авангарда. Произведения всех видов искусств должны были быть направлены на формирование нового человека и прославление светлого будущего. Основной удар приняли на себя те представители творческой среды, кто тяготел к абстракционизму. Государственная идеология выдвинула в

¹ Кашекова, И. XX век: второе рождение натюрморта /И. Кашекова // журн. «Искусство в школе». – 2003. - №6.

качестве главного художественного метода социалистический реализм, основными принципами которого являлись: народность, массовость и партийность.

Флореальные натюрморты на протяжении первой половины 20 века проникают во все появившиеся, в стране на основе европейских течений, живописные стили. В середине 20 века, несмотря на все противоречия и коренные изменения в устройстве государственного строя, жанр натюрморта не отходит на задний план, оставаясь полем для экспериментов авангардистов. Натюрморт становится своеобразным «дневником революции», отражающим события социального перелома. Каждая деталь на картине несет определенный смысл, передает тот или иной настрой художника. Цветы здесь не являются просто цветами, они становятся символами весны, светлого будущего, все это словно повторяет главный лозунг социалистического общества : «Мир, труд, май».

Глава 1. Исследование флореальной живописи первой половины 20 века

1.1 Проблемы императорской академии художеств в 1 половине 20 века

Идея строительства на территории России Академии наук и художеств была предложена Петром I в конце 1690-х годов. Во время царствования его дочери Елизаветы Петровны решением Сената Академия художеств была учреждена. Это произошло 6 ноября 1757 года в Петербурге. Инициатива создать подобное учебное заведение принадлежала И.И. Шувалову², которого в то время поддержал известный русский ученый и М.В. Ломоносов.

Непосредственно сам Шувалов заботился о приглашении иностранных преподавателей в Академию, занимался набором первых учеников. В 1758 меценатом была подарена целая художественная коллекция, которая положила начало работы на территории Академии библиотеки и создала прочную основу для возникновения будущего музея. В 1764 году Екатериной II была дарована привилегия Императорской Академии художеств. В том же году было положено начало строительства нового каменного здания на берегу Невы. Проект принадлежал двум архитекторам Ж.Б.Валлен-Деламоту и А.Ф.Кокоринову. Строительство было завершено в 1788 году.

Академия художеств являлась наиболее прогрессивным учебным учреждением начала 20 века. Первые ее выпускники установили высокий уровень в плане, выполненных в процессе обучения, работ и преподавательской деятельности. Из стен Академии вышли такие

² Иван Иванович Шувалов (1727-1797) — русский государственный деятель, генерал-адъютант, фаворит императрицы Елизаветы I Петровны, меценат, основатель Московского университета и Академии художеств. Один из создателей Академического словаря.

знаменитые художники и архитекторы как А.П.Лосенко, Ф.И.Шубин, В.И.Баженов, Ф.С.Рокотов, И.Е.Старов

9 ноября 1863 г, отмечено в истории художественного процесса нашей страны и Академии художеств, в частности, как «бунт 14-ти». Четырнадцать талантливейших выпускников, во главе с Иваном Крамским, которые были допущены к конкурсу на большую золотую медаль³, отказались писать картины на заданную тему. Художники просили Совет Академии позволить им писать работы на свободно выбранные темы, в то время как задание представляло собой мифологический сюжет скандинавских стран «Пир бога Одина в Валгалле». Выпускникам в их просьбе было отказано, после чего 14 живописцев, чтобы выразить свой протест, покинули Академию. Художники, оставившие стены Академии: Александр Григорьев, Алексей Корзухин, Александр Литовченко, Александр Морозов, Богдан Вениг, Иван Крамской, Карл Лемох, Константин Маковский, Михаил Песков, Николай Дмитриев, Нииколай Петров, Николай Шустов,Петр Заболотский, Фирс Журавлев.⁴ В 1870 году они основали «Товарищество передвижных выставок».⁵

В 1893 году Императорская Академия художеств была разделена на два учреждения:

- Сама Академия (Академическая «Ассамблея» в составе президента, вице-президента, секретаря конференции, 60 действительных и 20 почетных членов Академии), государственного учреждения «по поддержанию, развитию и распространению искусства в России ».

³ Наивысшей наградой для учащихся Академии была большая золотая медаль (золотая медаль первого достоинства) за дипломную работу. Присуждение большой золотой медали давало право награждённым на заграничное пенсионерство — поездку от трёх до шести лет за границу для усовершенствования своих навыков, за счет Академии художеств. Причем помимо самой поездки пенсионерам выделялось щедрое содержание.

⁴ Ренин, И. Е. Далёкое близкое. Воспоминания. — М.: «Захаров», 2002. — 508 с.

⁵ Троицкий Н.А. Россия в XIX веке: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1997

- Образовательное учреждение - Высшее художественное училище при Академии, управляемое «Профессорским советом» во главе с ректором.

Оба заведения находились в историческом здании Академии художеств.

В Академии учредили реформу, суть которой состояла в изменении старых порядков. Реформа упраздняла гипсофигурный класс, который сохранялся только для тех, кто занимался архитектурой. Также, для того чтобы участвовать в конкурсе на большую золотую медаль необязательно было писать работу на заданную тему. Художникам давали свободу выбора. Преподавать в Высшем художественном училище были приглашены художники-передвижники: Илья Репин Владимир Маковский, Иван Шишкин, Архип Куинджи, Алексей Кившенко. Позже пришли: Александр Киселев, Дмитрий Кардовский, Николай Дубовской, Николай Самокиш, Василий Мате. Значительные изменения были внесены в программу обучения.

Мастерская Репина была переполнена сверх всякой меры, и из этой мастерской вышли такие выдающиеся художники как И. И. Бродский, Малявин, Грабарь, Кардовский, Браз, Мурашко, Кустодиев, Сомов, Остроумова-Лебедева и прочие.⁶

До наступления XX столетия Академия являлась ведущим высшим художественным учебным заведением нашей страны. Она принимала участие не только в развитии художественного образования, но и оказывала влияние на все сферы творческой деятельности, представляя собой центр художественного просвещения. Так же Академия помогала в формировании музейных коллекций, занималась научно-исследовательской деятельностью, проводила различные выставки и конкурсы.

⁶ Академия художеств : исторический очерк / И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков ; под ред. С. К. Исакова .- Л. ; М. : Искусство, 1940 .С.112

После 1905 года положение резко изменилось. Когда волна революционных митингов, охватившая все высшие учебные заведения Петербурга, дошла до Академии Художеств, было дано распоряжение закрыть академию. Она оставалась закрытой вплоть до 15 сентября 1906.⁷

Обострение отношений между студентами и профессорским составом очень скоро привело к столкновению. Это недовольство чувствовалось и в самой Академии. Лучшее всего выразил его А. И. Куинджи, заявивший в 1907 году: «Общее собрание, я думаю, согласится со мной, что новая Академия стала хуже старой Академии. Это очевидно не только всем художникам и всему обществу, но и самой Академии». Академия теперь, когда первая русская революция окончилась поражением, вновь занялась пересмотром своей системы педагогических методов и всего уклада Высшего художественного училища.⁸ Довольно жесткую критику в отношении Академии высказывал профессор В.Е. Маковский «Вот уже четырнадцать лет», - писал он, - «Академия Художеств ведет Высшую художественную школу по новому временному уставу: общество, художники, профессора искусств в Высшей художественной школе и, наконец, сама Академия постоянно выражали и выражают недовольство деятельностью Высшей художественной школы и результатами, получившимися за все эти четырнадцать лет». Недовольства деятельностью Высшей художественной школы высказывались неоднократно, жаловались на снижение уровня рисунка и живописи, а так же на халатное отношение студентов к учебному процессу.⁹

Недовольство Академией шло по двум направлениям. Александр Бенуа как представитель «Мира искусств» выразил свою точку зрения на Всероссийском съезде художников. По его словам, Академия это государственное учреждение и поэтому, она либо должна служить

⁷ Там же

⁸ Там же

⁹ Академия художеств : исторический очерк / И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков ; под ред. С. К. Исакова .- Л. ; М. : Искусство, 1940 .

государству, либо вовсе перестать существовать. Академию Художеств винили и в том, что она стоит в стороне от живой действительности, от современной жизни и ее интересов, что преподавание в Высшем художественном училище все еще пронизано традициями прошлого и т. д.¹⁰

Академия Художеств после революции 1905 —1906 годов шла по пути угодничества самодержавному строю.

В феврале 1917 года в дела Академии вмешался „Союз деятелей искусств". По причине того, что деятельность Академии несовместима с основными принципами нового строя, согласно новому проекту Академия Художеств утрачивала все функции государственного административного органа по вопросам искусства и превращалась в научно-исследовательское учреждение. Высшее художественное училище, провинциальные художественные школы и музеи полностью изымались из ее ведения.

Когда советское правительство в лице наркома просвещения А. В. Луначарского обратилось ко всему художественному миру с призывом прийти на помощь рабоче-крестьянской власти в деле устройства художественной жизни на новых началах, диктуемых социалистической революцией, Академия примкнула к резолюции „Союза деятелей искусств" и не нашла для себя возможным работать совместно с органами советской власти.¹¹

Но после Революции 1917 года ко власти приходят большевики и уже в 1918 году был опубликован декрет Совета Народных Комиссаров об упразднении Академии. А Высшее художественное училище тем же декретом реорганизовано было в Свободную художественную школу. Этот декрет был подписан В. И. Лениным и И. В. Сталиным. Правительственный декрет

¹⁰ Там же

¹¹ Академия художеств : исторический очерк / И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков ; под ред. С. К. Исакова .- Л. ; М. : Искусство, 1940

выводит школу на путь демократизации, развития в ней советской общественности и укрепления связей школы с жизнью страны.

12 апреля 1918 года указом Совнаркома Академия художеств была полностью упразднена, а академический музей перестал функционировать. Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Петрограде в 1918 году преобразовано в ПГСХУМ — Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские,

- В 1921 году переименована в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские при воссозданной Академии художеств.
- В 1922 году преобразована в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН, ЛВХТИ).
- В 1930 году ВХУТЕИН реорганизован в Институт пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ). Архитектурный факультет упразднён, его учащиеся были переведены в Ленинградский Институт инженеров коммунального строительства (ЛИИКС, бывш. Институт гражданских инженеров).

В 1932 г. ИНПИИ был преобразован в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры, которому в 1944 году было присвоено имя Ильи Ефимовича Репина. Название сохранял до 1990-х годов, когда был преобразован в Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

1.2 Особенности флореального натюрморта в советский период

Начало двадцатого века принято считать расцветом русского натюрморта. Художники этого периода стремились расширить границы творчества. На основе европейских живописных течений: импрессионизм, постимпрессионизм, символизм, абстракционизм, кубизм, футуризм и многих других, русские живописцы начали создавать произведения в техниках нового искусства. Из-за того, что эти направления появились в Российской культуре с задержкой, деятели искусства совмещали свойства разных стилей, создавая собственные, совершенно новые и уникальные варианты.¹²

На основе интересов формировались художественные общества, среди которых наиболее известны:

- «Голубая роза»
- «Бубновый валет»
- «Ослиный хвост»
- «Союз молодёжи»
- «Жар-птица»
- «010»
- «Садок судей»
- АХРР

Внутри этих обществ художники проводили эксперименты, находившие свое воплощение в различных живописных жанрах, в том числе в натюрморте.

Представителями «Голубой розы» являлись: Анатолий Афанасьевич Арапов, Петр Игнатьевич Бромирский, Кнобе, Николай Петрович Крымов, Рябушинский, Артур Владимирович Фонвизин, Мартирос Сергеевич Сарьян, Сергей Юрьевич Судейкин. Для этого объединения, образованного в Москве в 1907 году, характерно стремление к декоративной стилизации форм,

¹² Манин, В. С. Живопись 1920-30-х годов /В. С. Манин. – С.-П.: Худ-к РСФСР, 1991. с.3

повышенная чувствительность к цвету и оттенкам, лиризм образов, настроение грусти и меланхолии, мистические акценты, стремление символами показать эфемерность природы и бытия.

Рассматривая флореальные натюрморты художников этого общества можно с легкостью проследить все вышеперечисленные черты. В работе Сапунова Николая Николаевича «Натюрморт с автопортретом» (1907) на переднем плане представлен букет цветов, а позади него, в самом углу, человек, который находится на картине словно случайно. Но в этой случайности и заключается суть произведения. С помощью такого композиционного решения художник задает меланхоличный тон картины, создается ощущение отрешенности и одиночества. Природа здесь выходит на передний план, оставляя человека буквально позади себя.

Работа другого представителя «Голубой розы» «Натюрморт с японской гравюрой»(1912), автор - Кузнецов Павел Варфоломеевич. На этой картине все формы, линии, цвета упрощены. Художник не стремится к достоверной передаче изображения, отдавая предпочтение самой сути предмета.

Одно из значительных и крупных объединений русского авангарда - «Бубновый валет». В состав общества входили такие художники как: Пётр Кончаловский, Илья Машков, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Александр Куприн, Надежда Удальцова, Кристиан Крон.

Именно «Бубновый валет» привнес в отечественное искусство многогранность колорита, главенствующее место занимала фактура, холст, мазок. Художников мало интересовали смысловые возможности натюрморта: быт, взаимоотношение вещей, скрытое человеческое присутствие, символика. Важным становится не единство предметов и пространства, а сама плоть вещей, цветовая палитра, форма, фактура, живописная техника.

В творчестве «бубнового валета» фигурирует буйство цвета и колорита, мимолетность и интуитивность. Но несмотря на это в них присутствует: разборчивость, выдержанный лиризм образов, изысканность

колорита. Живопись уравновешена, несмотря на искажение внешнего вида суть вещей остаётся неизменной.¹³

В творчестве «Бубнового валета» прослеживаются фольклорные мотивы, художники стремились переосмыслить народное творчество. В натюрморте прослеживаются черты лубочной живописи, появляется эстетика уличных вывесок.¹⁴ Особенностью общества становится натюрморт с подносом. Он служит фоном для самых разных предметов: от вазочки для фруктов, кофейника, салфетки до редиски и ягод.

Вдохновением для художников «Бубнового валета» послужило творчество известного французского живописца Поля Сезанна, используя колорит, они отражали индивидуальную материальную составляющую предмета. Это выражалось в повышенной плотности цвета, его многогранности.¹⁵

В работе А.В. Куприна "Натюрморт. Цветы на фоне набойки" (1917) композиция натюрморта перекликается с геометрическим орнаментом. Своеобразие узора набойки обуславливает построение предметной составляющей картины. Натюрморт выдержан в определенном лаконичном колорите, художник не использует откровенно зеленые и земляные оттенки. С помощью тонового решения автор ставит акцент на букете бумажных цветов–причудливая орнаментальная форма на фоне набойки.¹⁶

Революция 1917 года, повлекшая за собой смену власти, переменяла и вектор развития отечественного искусства. В первой половине 1920-х годов живописцы еще занимались экспериментированием, открывали художественные общества. Но со временем творческая жизнь все больше начинала испытывать идеологическое давление государства. Государство выдвинуло в качестве главного художественного метода социалистический

¹³ Кашекова, И. XX век: второе рождение натюрморта /И. Кашекова // журн. «Искусство в школе». – 2003. - №6. – С. 3-9.

¹⁴ Обухов, В. М. История жанров. Натюрморт /В. М. Обухов. – М.: Аст-Пресс, 2002 с 28

¹⁵ Там же..с.24

¹⁶ Сложные композиционные натюрморты и опыт художественного общества "Бубновый валет" Доц. Н.В. Штольдер, канд. искусствовед. – ФГОУПО "Российский ГУ туризма и сервиса", г. Москва. Научный вестник НЛТУ Украины. – 2013. – Вып. 23.18

реализм, основные принципы которого были разработаны в 1931 году М. Горьким. Социалистический реализм - метод в искусстве и литературе, который выражает эстетику социалистического построения мира и человека в нём. Изображение жизни в свете идеалов социализма обуславливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма.¹⁷

Принципы социалистического реализма:

-народность

-массовость

-партийность

Эти принципы выражали триединую задачу социализма: индустриализация, коллективизация, культурная революция.

На первый взгляд, традиционализм, который правил в годы предшествующие революции, был неактуален, но в послереволюционной жизни он рождается заново. Он становится частью вновь создаваемых художественных объединений, которые пропагандируют государственную идеологию. Это были Объединение художников-реалистов (ОХР), Ассоциация художников революционной России (АХРР), Общество имени А. И. Куинджи и другие.¹⁸

АХРР- Ассоциация художников революционной России

Членами АХРР являлись: А. Е. Архипов, Ф. С. Богородский, А. В. Григорьев, Н. И. Дормидонтов, Е. А. Кацман, В. В. Карев, Н. Г. Котов, С. В.

¹⁷ Философский энциклопедический словарь Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов, 1983 г..

¹⁸ Степанян, Н. С. Искусство России XX века /Н. С. Степанян. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С.16

Малютин, Д. М. Девинов-Нюренберг, С. А. Павлов, С. В. Рянгина, Н. Б. Терпсихоров, Н. И. Шестопалов, В. М. Шульц, Б. Н. Яковлев и другие

Позднее к «ахровцам» пришли живописцы, которых признали ещё до революции: Б. Кустодиев, И. Бродский, Ф. Малявин, А. Рылов, Е. Лансере, К. Петров-Водкин, И. Машков.

Главной задачей, которую ставили перед собой представители общества, являлось популяризация творческого процесса для простого народа, который являлся основой нового государства. Из чего следует вывод, что ориентиром организации являлась вовсе не элитарность искусства, а его массовость, принадлежность к обывателям. Основываясь на этом построена и концепция АХРР – живописный язык должен был быть ясен и легко понятен для низших слоев общества, стремящихся к просветлению. Живопись понятно и просто должна была повествовать о построении нового индустриального мира, об обыденных вещах, связанных с сельской и партийной деятельностью. Смысл этого заключался в узнаваемости сюжета, обыватель, глядя на подобные картины, укреплял внутри себя веру в единственно возможную новую светлую партийную жизнь. Ралистичность изображения была выбрана господствующей в художественном процессе, так как эксперименты авангарда являли собой сложные и непонятные конструкции для простого народа. Реализм противопоставлялся конструктивизму и модернизму. Эти два направления получили в 20 веке свое развитие и шли в ногу с реалистическими тенденциями.

Интересны флореальные натюрморты Ильи Машкова, которые были написаны им после вступления в АХРР. «Букет цветов», «Маки, розы, васильки в стеклянной вазе», «Цветок в горшке и клубника», «Натюрморт с розами и гвоздиками в банке».

Творчество этого художника отличает выраженная декоративность, пластика и динамика, подчеркнутая выразительность. Натюрморты Машкова

условно можно разделить на: реалистичные, пограничные с примитивизмом и чисто примитивистские картины. Первую категорию отличают изящные линии и приглушенный колорит. Последние же представлены контрастностью цвета, примитивизацией форм и нарочитостью контуров. Все это черты характерные для представителей «Бубнового валета», которые использовались для придания выразительности.

Стремление внедрить в творческий процесс новую государственную идеологию с помощью увеличения пропагандистской деятельности на территории страны создавало беспокойную атмосферу среди деятелей искусства. Учитывая, что население, имевшее недостаточный уровень образования, было охвачено повышенным интересом к общественной жизни нового государства, и, посредством введенной идеологии начинало интересоваться творческой деятельностью, то непримиримость с индивидуальностью и инакомыслием вызывала большие волнения в художественной и литературной среде. Подобное не могло не вызвать резонанс у партии, поэтому, приняв происходящее ко вниманию, началось активное проникновение политической идеологии во все пласты творческой жизни страны.¹⁹

По словам В. С. Манина²⁰: «До середины 1920-х годов государственная политика балансировала между крайностями, умеряла претензии сторон». Она старалась принимать во внимание желание народа приобщиться к искусству и стремление искусства оставаться искусством. С наступлением 1930-х годов положение изменилось: монополизация взглядов на истинную сущность вопросов искусства, стремление к его унификации, желание овладеть волей тех, кто держался особняком в прославлении партийных

¹⁹ Сарабьянов, Д. В. Русская живопись к. 1900-х – начала 1910-х годов /Д. В. Сарабьянов. М.: Искусство, 1971. С 50

²⁰ Виталий Серафимович Манин (1929- 2016) — советский и российский искусствовед, автор многих книг по истории русского и советского искусства, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств (2012), заслуженный деятель искусств РСФСР (1990), музейный работник и педагог.

идеалов в своем творчестве. Характерно так же, что в 1930 годах часто революционные идеи на полотнах были только внешним изображением событий.²¹

В 1932 году было выпущено Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», после которого ликвидируются все существовавшие до сих пор в Москве художественные группы, объединения и ассоциации. И создается единый Союз советских художников, работающий в русле социалистического реализма. Д.П. Штеренберг избирается первым заместителем председателя Московской организации Союза советских художников (МОССХ).

Безграничные пластические возможности природы вызывают интерес у художников. Деятели авангардной среды больше не боятся традиционализма, с интересом они изучают странное искусство, что приводит к появлению натюрмортов в духе голландской или фламандской живописи. Цветы, дичь все это выверено, выстроено. Приобретая пластическую выразительность, достоверность в передаче природы и чувственность формы натюрморты уподобляются самой жизни, что идет вразрез с принципами авангарда.²²

В середине 20 века, несмотря на все противоречия, жанр натюрморта не отходит на задний план, оставаясь полем для экспериментов авангардистов. Натюрморт становится своеобразным «дневником революции», отражающим события социального перелома. Каждая деталь на картине несет определенный смысл, передает тот или иной настрой художника. Цветы здесь не являются просто цветами, они становятся символами весны, светлого будущего, все это словно повторяет главный лозунг социалистического общества : «Мир, труд, май». Ярким примером, отражающим принципы нового общества, является творчество Кузьмы

²¹ Манин, В. С. Живопись 1920-30-х годов /В. С. Манин. – С.-П.: Худ-к РСФСР, 1991.

²² Обухов, В. М. История жанров. Натюрморт /В. М. Обухов. – М.: Аст-Пресс, 2002. С.33

Сергеевича Петрова-Водкина. Его натюрморты с изображением полевых цветов написаны в годы революции: «Утренний натюрморт» (1918); «Натюрморт с самоваром» (1920); «Натюрморт. Цветы и женская голова» (1921). Ромашки, лютики мать и мачеха, колокольчики - все это композиционная доминанта, заключающая в себе «дух эпохи», который передан сквозь призму романтизации повседневности.

Вместе с тем, флореальные натюрморты становятся «отдушиной» для тех художников, которые не участвовали в идеологической работе партии.

Таким образом, в начале 20 века флореальный натюрморт пропускает через себя множество стилей и веяний, начиная от авангардных течений и заканчивая работами, основанными на методе социалистического реализма.

1.3. Пластика и колористика флореальных натюрмортов

Длительный период времени натюрморт являлся лишь частью религиозной картины, создавая изящное цветочное обрамление для фигур Богоматери и Христа, нередко можно было увидеть флореальные композиции на оборотной стороне алтарного образа. Первоначально натюрморты осуществляли утилитарную функцию, становясь, к примеру, частью декора для створок шкафа или для маскировки стенной ниши. Являясь второстепенным элементом интерьера натюрморты пластически и колористически вторили тому, объекту украшением которого они являлись.

В XV-XVI века во время эпохи Возрождения натюрморт с изображением цветов занимал главенствующее место, в виду того, что он являлся отражением окружающей флоры. Элементы повседневного быта обретали значимость, становясь предметом гордости своего обладателя. В передаче флоры нельзя было не заметить лиричность, одухотворенность, порой гротескную романтизацию природы. Эти черты являли собой базу для развития жанра.

В истории натюрмортной живописи голландский натюрморт занимает особое место. Здесь он достигает получает наибольший подъем. Среди представителей следует отметить таких живописцев как П.Клас, Г.Виллем, А.Бейерен, И.Фейт, Ф.Снейдерс. Четкое трёхплановое членение пространства, ясно выраженный композиционный центр, появляются именно в голландском натюрморте. Передний план наполняется различными мелкими предметами, на втором плане расположен композиционный центр произведения, третий план – нейтральная зона, играющая роль фона. Голландцы наделяли смысловой составляющей свои картины, раскрывая через нее связь природы и человека, которая по сути своей неразрывна.

Анализируя произведения голландских живописцев, принадлежавших

разным стилевым направлениям и школам, для того чтобы создавать свои знаменитые натюрморты они использовали светотеневые приемы, основой которых является оптическая взаимосвязь грунта и подмалевка. Применяя структурное построение живописи голландские живописцы проводили колористические искания. Основой всего является полутон, определяющий то, как соотносится свет и тень, теплота и холод. Обращая свое внимание на исторический процесс европейской техники масляной живописи данного периода, можно выделить главную проблему художников – практическое освоение законов основного полутона. Ченнино Ченнини²³ высказывал мнение, что «полутон» - основная ось живописи, вокруг которой вращаются все световые и цветовые силы».

Голландские живописцы привели к единообразию способы гармоничного построения колорита, которые были уже известны художником из Европы, но с помощью методов оптического, эстетического и ремесленного характера, голландцы сделали более завершенными европейские наработки. По мнению голландских художников, целью всего живописного процесса является наиболее достоверная передача окружающей действительности. Голландская природа обладает свойственным рассеянным светом, затуманенная атмосфера значительно уменьшает тонально-колористические контрасты, погружая предметы в сложную полутоновую среду, что послужило появлению необходимости голландских мастеров как можно точнее определять полутон на полотне. В окружающей нас действительности все устроено так, что полутональные связи строятся на единстве тона, получаемого при помощи рефлекса. Подобный общий рефлекс от главного источника света, например, от неба, излучающего в природных условиях Голландии бледно-голубой свет, становится объединяющим полутоном. Чтобы увеличить возможности передачи природы, художники стремились увеличить спектр малых разнообразий цветового полутона в направлении

²³ Ченнино Ченнини (последняя треть XIV века — середина XV века) — итальянский художник, автор трактата «Книга об искусстве» (Il Libro dell'Arte).

светотени и теплохолодности. Откуда в пейзажной живописи, интерьере, портрете пятна белого, коричневого, красного, голубого, зеленого становятся связаны единой тональностью серо-голубого, серо-зеленого, серо-золотистого света. По этой причине свет на полотне смотрелся теплым или холодным, голубоватым или золотистым, без рефлексов, по причине того, что уже существует единый рефлекс холодный от неба и луны или теплый от огня или заходящего солнца.

Голландские мастера придавали большое значение динамике цвета, которая зависит от непостоянства освещенности, обусловленной естественными процессами светового дня. На полотне свет недвижим, цвет постоянен, все потому что картина не может по сути своей вместить эту динамичность светового потока. Именно по этой причине голландцы, оставляя технические опыты в стороне, обращаются к физике, а именно к оптическим возможностям красочных слоев. Художники ведут активные поиски способов передачи непостоянства света в природе, постепенно начинают осваивать методы моделирующей светотени и законы цветового полутона, на базе построения структуры подмалевка.

XVII век – расцвет натюрмортной живописи, здесь устанавливаются основные черты натюрморта как жанра. В этот период пишут картины такие знаменитые мастера живописи, как Х. Рембрант, Ф. Сурбаран, А. Переда. С помощью новых методов решения задач натюрморта, художники совершенствовали свои техники на основе уже существовавшей натюрмортной базы. Мастера следуя за развитием течения времени использовали новейшие средства для достижения поставленных целей, основываясь, но в точности не копируя опыт предыдущих живописцев, разрабатывали свои собственные методы.

Наибольший расцвет флоральный натюрморт получил во

фламандской живописи. Это была особая специальность во фламандском искусстве XVII века, цветы вводили в свои композиции такие разносторонние мастера, как Снейдерс и Фейт. Но букеты, встречающиеся в картинах Снейдерса, воспринимаются не иначе, как в общем контексте его жизнеутверждающей динамической концепции натюрморта. В творчестве же Даниеля Сегерса неизменно читается восходящее к средневековью основное переносное значение изображения цветка - «Vanitas» .

Даниель Сегерс (1590 - 1661)являлся умелым и техничным мастером флореального натюрморта. Композиция его полотен была подчинена решению задач декоративности. Как правило, изображения каменных рельефов или маленьких картин, были окружены яркими гирляндами цветов, расположенными в виде картуша.

Реформы Караваджо²⁴ повлияли на становление итальянского натюрморта. Живописцы обращали внимание на повседневные мотивы, обуславливающие стилистические особенности живописи натюрмортов Италии. Наибольшей популярностью пользовалась тематика мастеров итальянского натюрморта (П. П. Бонци, М. Кампидольо, Дж. Рекко, Дж. Б. Руопполо, Э. Баскенис и др.) – цветы, овощи и фрукты, дары моря, кухонная утварь, музыкальные инструменты и книги. Итальянская натюрмортная живопись имеет следующие характерные черты:

- ритмическое разнообразие композиций
- насыщенность и яркость цветовых решений
- пластическая выразительность передачи предметного мира.²⁵

В натюрмортной живописи Испании находят отражение традиции

²⁴ Микеланджело Меризи да Караваджо — итальянский художник, реформатор европейской живописи XVII века, основатель реализма в живописи, один из крупнейших мастеров барокко. Одним из первых применил манеру письма «кьяроскуро» — резкое противопоставление света и тени.

²⁵ Русских Ж. Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства // Концепт. – 2015. – Спецвыпуск № 18

караваджизма, для которой характерно стремление к четкой выверенности пластики формы, выраженной с помощью светотеневых контрастов. Натюрморты (Х. Санчес Котан, Ф. Сурбаран, А. Переда и др.) отличает чрезмерная строгость и весомость, некоторая отрешённость от бытовых забот.

В XVII веке получают свое развитие немецкий (Г. Флегель, К. Паудис) и французский (Л. Вожен) натюрморт. С конца XVII века во французском натюрморте заняли главенствующие позиции декоративные тенденции придворного искусства.²⁶

В XIX веке в натюрморте происходит столкновение идей эстетики и творческого подхода, в этом жанре работают лучшие мастера своего времени Ф. Гойя в Испании, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане и импрессионисты во Франции, которые время от времени обращались к натюрморту. Импрессионизм оказал огромное влияние на творчество и на натюрморт в частности. Художники стремились показать собственное видение живописного процесса (К. Моне, А. Сислей и др.), они обращались к элементам природы, основываясь на использовании исключительно чистого колорита. Световоздушная срез поглотила значимость предмета, он больше не являлся главенствующим, отдавая ведущую роль цвету, свету и манере письма. Прежде всего это обусловлено увеличением интереса к технике, цветовому спектру, достоверная передача видимого мира не является самоцелью художников, главенствующее место отдается мимолетному впечатлению, получаемому от увиденного. Импрессионистические методы, развивавшиеся в то время предпочтительно в пейзажной живописи, затронули также и натюрморт.

Повышение интереса к натюрморту обусловлено выступлением художников постимпрессионизма, которые основной темой в своем

²⁶ Там же

творчестве считали вещественность мира. В конце XIX века в творчестве Винсента ван Гога натюрморт преобразуется, получая экспрессивность, порой чрезмерную напряженность, связанную с нравственными идеями самого художника.

Свое возрождение получает натюрморт в творчестве французского живописца Поля Сезанна, в его картинах пластические возможности произведения сочетают в себе стремление к достоверности и вместе с этим желание живописной передачи формы. Это служит основой его убеждения, на котором строится художественный метод живописца. В 20 веке именно его методы станут основой экспериментального подхода к живописи, оказывая значительное влияние на художников того времени. В период зрелого творчества в своих натюрмортах Сезанн ищет приемы для передачи реальных свойств предмета – объёма, материальности, колорита. В его натюрморте под названием «Хризантемы» (1898) основной акцент сделан на букет цветов, а все остальное пространство словно починено ему, с помощью решительных мазков художник задает динамику произведения. Умело расставляя колористические акценты, Сезанн создает ощущение свечения на картине, несмотря на то, что цветовая палитра натюрморта достаточно приглушенная.

С начала XX века во Франции мастера фовизма, среди которых стоит особо отметить творчество Анри Матисса, занимаются методами и спецификой возможности острого выявления эмоциональных и декоративно-экспрессивных, плоскостных возможностей цвета и фактуры. Представители кубизма такие как Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис и другие, с помощью анализа и его возможностей, заложенных в сути натюрморта, стремятся отыскать новые возможности в плане изображения пространства и формы..

«Натюрморт с букетом цветов» Пабло Пикассо выполнен художником в 1908 году. Графика на его полотне переходит в живопись и наоборот. Художник в натюрморте использует четкую контурную линию, он прибегает

к ней и во многих своих картинах. Характерной особенностью живописи Пикассо является цвет, умело используя светотень и гармонию цвета, он достигает сильного колористического впечатления.

В отечественном искусстве натюрморт появился в XVIII веке вместе с утверждением светской живописи, он символизировал собой пафосную направленность эпохи, стремился к достоверной передаче предметности. Среди всего стоит выделить «обманки» Г. Н. Теплова, П. Г. Богомолова, Т. Ульянова .

В дальнейшем натюрмортный жанр развивается лишь эпизодами. Во 2-й половине XIX века работают над этюдами в жанре натюрморт И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Д. Поленов, И. И. Левитан. Это было обусловлено самой сутью деятельности художников-передвижников, для которых главенствующее положение занимала сюжетно-тематическая картина.

Работа В.И. Сурикова «Букет» выполнена в технике акварельной живописи. В своих работах художник уделяет большое внимание колориту. Работа выполнена в характерной для Сурикова холодной гамме, его акварель лёгкая, полупрозрачная с броскими колористическими акцентами. «Нет колорита — нет художника» — говорил Суриков. На его полотнах цвет и форма расположены на одном пьедестале, они неотделимы друг от друга, по причине того что, только вместе они способны создать идеальную гармонию. Сгустки пятен цвета формируют объем. Полутона и оттенки служат инструментами для передачи непостоянства живописного пространства. Цвет представляет собой средство психологического воздействия на эмоциональное состояние зрителя, он не ограничивается только техническими возможностями, служащими для передачи объёма.

Самостоятельное значение натюрморта-этюда возрастает на рубеже XIX и XX веков , оно выражается в творчестве таких художников как М. А.

Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов.²⁷

Натюрморты с изображением цветов в живописи Петра Кончаловского выглядят как эксперимент, соединяющий природную интуицию Кончаловского как художника и конструктивизм мышления, который присущ этому живописцу по своей сути. В первых цветочных этюдах Кончаловского присутствует декоративность, живописца интересовала только задача грамотного решения цвета на поверхности, его волновал «процесс превращения дополнительных тонов во взаимодействующие цвета», как писал об этом А.А. Федоров-Давыдов.²⁸ «Букет» (1928) натюрморт, который выделяется прежде всего лаконичностью построения композиции, также его отличает само изображение, на котором представлены полевые цветы. Для художника, в совершенстве владевшего техниками натюрморта, предпочитавшего простоте, решение сложных взаимосвязей пластики и цвета, слегка наивный букет полевых цветов, взятый «в упор», достаточно необычное явление. Несмотря на то, что живописец сам считает написание цветов второстепенным, это нельзя считать ответом на вопрос о видимой сдержанности пластического решения полотна. По мнению самого Кончаловского центральное место должно отдаваться живописности. Но глядя на его работы можно заметить явное противоречие, тема самой картины зачастую захватывает художника больше, чем манера и техника письма.²⁹

Расцвет русского натюрморта наступает в первой половине XX века. Флореальная живопись далее будет рассматриваться на примере отдельных художников, чтобы более детально вникнуть в структуру построения колористических и пластических решений натюрморта.

²⁷ Русских Ж. Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства // Концепт. – 2015. – Спецвыпуск № 18

²⁸ Н.А. Ромашина Технические и композиционные особенности натюрморта в этюде в творчестве русских художников первой половины XX век

²⁹ Т.Е. Хузина Полевые цветы в советском натюрморте 1920–1930х гг.

Лучшие работы двадцатого века относятся к течениям импрессионизма в творчестве К. А. Коровина, И. Э. Грабаря, М. Ф. Ларионова.

Обращаясь к живописи Константина Коровина, к его натюрмортам, в которых, как и в творчестве Кончаловского, прослеживается сопоставление логики и творческого поиска. Его полотна отличают уникальные композиционные решения и непревзойденный колорит. При зрительном буйстве цвета на холсте Коровину удается сохранить баланс цвета, не перегружая его излишними оттенками. На первый взгляд его картины похожи, но его палитра и сюжет уникальны. Сопоставив натюрморты Коровина, можно пронаблюдать за развитием творческой мысли художника. Чаще всего в его творчестве можно встретить изображение роз, которое он пишет на пленэре. В простом, на первый взгляд, этюде Коровин занимается такими задачами как передача формы, подбор удачного фона, создание воздушной среды, грамотное соотношение пейзажа и натюрморта, разбор колористических особенностей.³⁰

Рассматривая картину «Розы» (1912) можно заметить, что художник создает форму, используя колористические приемы живописи. Достоверность и нарочитая правильность изображения остаются вне поля зрения Коровина. Образ розы на холсте создается исключительно с помощью технических средств самого художника, а именно мазка, удачно используя который он создает изображение. Контрастность, вот что является доминантой данного произведения, за счет явных теней и усиленно-обобщенного света, художнику удается передать атмосферу знойного крымского дня. Коровин не пренебрегает и динамикой, используя приемы светотени он расширяет пространство. Художник усиливает композиционное пространство направлением столешницы и живописными штрихами, вместе с этим останавливает направление массы обозначением деревьев с одной стороны и навесом в верхней части картины. Визуально в правой части

³⁰ Т.Е. Хузина Полевые цветы в советском натюрморте 1920–1930х гг.

картины создается воздушное пространство, позволяющее обратить взгляд зрителя на дальний план к пейзажу. В букетах художника цветочные композиции становятся единым целым. С помощью ярких колористических пятен и построения света и тени Коровин задает ритм всего произведения. Несколько бесформенная масса роз в сочетании с вертикалями и горизонтали оконной рамы, уводит взгляд в открытое окно.³¹

Живописный метод Коровина построен на лепке форм цветом с использованием различных тонкостей и нюансов. Цвет он всегда накладывал мазками строго по форме. Коровин писал предпочтительно масляной краской, начиная и заканчивая работу по-сырому. Современники отмечали: «Писал Константин Алексеевич очень быстро. Пристально всматриваясь в натуру, он накидывал на палитру нужные ему краски, набрасывал углем еле заметный рисунок и начинал писать. Создавалось впечатление, что на палитре он видит целиком всю будущую картину. Оканчивал он вещь в два-три сеанса»³²

Николай Николаевич Сапунов был учеником Коровина, поэтому неудивительно, что страсть к натюрмортам с цветами передалась и ему. С начала 1900-х годов Н.Н. Сапунов тоже пишет большое количество картин в жанре натюрморт, и чаще всего состоящих из роз, стараясь овладеть техничностью манеры своего педагога. Иногда становится трудно отличить ранние сапуновские «Розы» (1902) от коровинских, так они похожи.³³

В колорите художника преобладает вовсе не изящность переходов однородной монохромной живописи, а острая, яркая выразительность, самобытность, различие красок живописи полихромной. Сапунов изучает их сложные взаимоотношения, их нарочитую контрастность, неприкрытую динамичность, введением ярких цветовых пятен. Так решается и масса в

³¹ Н.А. Ромашина Технические и композиционные особенности натюрморта в этюде в творчестве русских художников первой половины XX века

³² Киплик Д. К. Техника живописи. М., 1998.

³³ Филиппова О. Н Натюрморт в творчестве Н. Сапунова. Искусство Евразии № 1(12) • 2019

композиции «Рододендроны»(1911). Экзотические массивные цветы написаны воздушными легкими мазками розового цвета, богатого на оттенки и полутона, темные и светлые, теплые и холодные различной светосилы. Более плотно, тесно прилегая к холсту, ложится краска в зелени листьев, то совсем темной – до черноты, то с синевой, местами – темно-зеленой или зеленой с бирюзовыми оттенками, с разного рода желтизной.³⁴

Представительница «Бубнового валета» Наталья Гончарова в своем творчестве использовала совершенно иной подход к натюрморту. Особенность ее работ в начале 20-го века кроется в одновременном стремлении к обобщению красочного пятна и делению его же на мелкие оттенки.

В работе «Цветы и перцы» большую роль играет силуэт. Гончарова использует прием количественной гиперболы, увеличивая бутоны практически до размера кувшина. Художница ставит перед собой задачу писать холодное на холодном, тем самым ссылаясь на пластические искания Гогена. Смысловая роль контура в ее работе ослабляет значение цвета, который не передает характер предметов : перцы она берет так плоско, что не с первого раза их можно отличить от листьев в букете.

Эволюцию взгляда Гончаровой на предметно-пространственные отношения во флореальном натюрморте можно выразить как движение от орнамента к силуэту. В 1908-1909 годах художница в своих работах с подсолнухами опирается на традиции народного творчества. В приоритет она ставит теплые оттенки цветного спектра, доводя приемы, разработанные Гогеном, до максимального уровня выразительности. Гончарова ставит перед собой сложную пластическую задачу написания теплого на теплом. Даже синий, который проскальзывает в одном из натюрмортов, кажется теплым за счет

³⁴ Филиппова О. Н Натюрморт в творчестве Н. Сапунова. Искусство Евразии № 1(12) • 2019

снижения его тональных характеристик.³⁵

³⁵ О.А. Королева Предметно-пространственные отношения в натюрмортах художников « Бубнового валета» АРТИКУЛЬТ научный электронный журнал

Год Поступле- ния 2020	Вид Памятника Картина	№ по книге поступления
		№ инвентарный памятника

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ПАСПОРТ

реставрации памятника истории и культуры

(движимого)

1. Типологическая принадлежность памятника

Вид памятников	Па мятники изобрази- тельного искусства	Па мятники приклад- ного и изобр-го искусства	Ар хеоло- гические памятники	До кумен- тальные памятники	Пр очие памятники истории и культуры
Определение, характер п- ка					
Картина	○ 1	2	3	4	5
Обвести кружком цифровое обозначение вида					

2. Место постоянного хранения, владелец памятника:

3. Каталогные данные о памятнике	Примечания, уточнения
Наименование:	Картина
Авторство:	
Время создания:	1937 год
Материал, основа:	Холст на подрамнике
Техника исполнения:	Холст/масло
Размеры:	50/70

4. Основание для реставрации: Решение реставрационного совета о передаче памятника изобразительного искусства в реставрацию, для проведения консервационных и реставрационных мероприятий.

Памятник передан в реставрацию

Акт о передаче № _____ от «...» 200 . г.

5. Основные сведения по истории памятника, условиям хранения, предшествовавшим реставрациям и исследованиям, с указанием источника сведений

Картина находится в частной коллекции. Сведений о предыдущих реставрациях нет.

6. Описание изображения

На картине изображен букет цветов в вазе. В правом нижнем углу присутствует авторская подпись с указанием даты написания картины 1937 год.

Цветы в вазе расположены довольно хаотично, некоторые выбиваются из общей массы букета, а у цветка, расположенного в правом верхнем углу, виден длинный стебель. Часть растений лежит на поверхности стола. Четыре цветка, возможно выпавшие из букета или же нарочно помещённые там, окружают вазу. Преобладают красные цветы, но также есть синие, желтые и один белый цветок.

Ваза охристо-коричневого цвета, разделена на три части и сужается к низу.

Поверхность, на которой стоит букет, становится светлее по мере приближения к краю картины, цвета от бурого до охристо-желтого.

Задний план представлен полосами с плавными переходами от глубокого синего до зеленого.

Историческая справка

В начале 20 века в живописи начинает пробуждаться интерес к натюрморту. Его расцвет наступил в 1910-х годах. Характер новых тенденций можно определить, как стремление художников связать натюрморт - сюжетно и живописно - с окружающей средой. "Мертвую натуру" выносят на пленэр, связывают с пейзажем или же, напротив, органически соединяют с интерьером комнаты. Натюрморты первой половины 20 века отмечены разнообразием и сложностью поставленных задач, поисками новых художественных приемов. Нахождение новых путей захватывают и художников-реалистов и представителей различных авангардных объединений. Смысловая сущность предмета подчас просто остается вне поля зрения художника. Нередко художники обращаются к искусственным плодам и цветам. Свободное, творческое отношение к натюрморту, как изобразительному жанру, привело к тому, что он сблизился

с портретом, пейзажем, интерьером и бытовой живописью. Это позволило живописцам раскрывать явления окружающей действительности с большей полнотой и многогранностью.

Аналогов изображения, поступившего в реставрацию, не было найдено, но возможно художник во время поиска творческого вдохновения и сюжета для написания картины обращался к работам таких живописцев как Клод Моне, Гюстав Кайботт, Арман Гийомен, Винсент Ван Гог. На их полотнах можно наблюдать изображения, композиционно и стилистически перекликающиеся данным натюрмортом.

6. Состояние памятника при поступлении в реставрацию
а) по визуальным наблюдениям:

Основа.

Холст на подрамнике.

Подрамник.

Подрамник деревянный (предположительно сосна), глухой, прямоугольной формы. Крепление к раме с помощью гвоздей. Присутствует перекладина (врезная рейка): длина 42,5 , ширина неравномерна 3,1; 3; 2,9 ,толщина 0,8. Подрамник состоит из 4 реек. Верхняя рейка: длинна 46, ширина 3,3 , толщина 0,8. Нижняя: длина 46,3, ширина 3,2, толщина 0,8. Правая: длина 66,3 ширина различна 3,4 и 3,2 , толщина также различна 0,7 и 0,6. Левая длина 66,3 , ширина 3,2 , толщина различна 0,7 ,0,5 , 0,6. Планки соединены под углом 45°.

Дефекты:

1. Наблюдается деформация планок.
2. Выгнутое корабление перекладины

Подрамник не подходит для дальнейшей эксплуатации и требует замены.

Холст.

Холст льняной, тонкий, бежевого цвета, полотняного плетения, мелкозернистый. Цельное полотнище. Слабое натяжение холста, небольшие узлы на тыльной стороне. Количество нитей по утку и основе 3 x 3 нити на 1см²

Деформации холста

1. Общие волнообразные деформации
2. Излом холста по перекладине
3. Излом холста по внутреннему краю подрамника

Прорывы механического характера

На поверхности есть прорывы(3 шт) с утратой холста :
В верхней левой части сбоку шир. 0,5 см дл. 0,8 см
В средней левой части сбоку шир. 1,2 см дл. 0,6 см
В средней правой части сбоку шир. 0,3 см дл. 0,7 см

Кромки

Кромки холста закреплены на подрамнике с помощью кнопок (кнопки различны между собой: с отверстием и без него).

Кромки загнуты неравномерно, ширина их различна.

С правой стороны ширина от 0,7 см до 1,5 см

С левой стороны от 0,5 см до 1,6 см

Сверху от 1,8 см до 2,6 см

Снизу от 1,1 см до 1,5 см

Грунт

Не эластичный, белого цвета, фабричный, тонкий, предположительно эмульсионный, неудовлетворительная связь с основой. Грунт на кромках присутствует.

Утраты грунта

1. Множественные утраты грунта по всей поверхности холста. В основном по центру холста, на изображении цветов.
2. Утраты грунта вдоль рамы. Справа около 30 см , слева: 15 см , 5 см и 13 см
3. Утраты грунта по перекладине
4. 65-70% изображения утрачено

Живописный слой

Живопись масляная, неплотная. Наблюдается фактурность в изображении вазы и цветов, здесь же наиболее плотный красочный слой. Хорошая связь красочного слоя с грунтом.

Подпись в правом нижнем углу [фото]

Дефекты красочного слоя

Утраты красочного слоя идентичны утратам грунта

Рама

Золотистого цвета с сильными потертостями по всему периметру. Наблюдаются множественные трещины. Рама склеена не в стык. В 3 внешних углах присутствуют сколы (в левом верхнем, левом нижнем и правом нижнем)

Обратная сторона рамы

Рама скреплена накладным креплением на 4 самореза. В нижней части к раме прибиты 2 гвоздя с кусками веревки. Наверху рамы утраты 3,7 см на 0,7 см, предположительно от гвоздей.

Рама крепится к подрамнику с помощью гвоздей

Дополнение 02.10.2020

После снятия рамы

1. На месте, где была рама с правой стороны, присутствуют осыпи. Красочный слой справа (на месте, где находилась рама), нанесен неравномерно частично отсутствует.

2. Нижний край холста сильно загрязнен, наблюдаются следы микроорганизмов в углах.

3. Внизу картины и с правой стороны наблюдаются побеления.

4. Верхний край холста: живопись также нанесена неравномерно, виден грунт. Есть утрата грунта вместе с красочным слоем 3,5 см на 0,5 см

5.Кромки: ширина-1 см ,краска частично заходит.

б) по данным лабораторных исследований:

№№ п/п	Цель и вид исследования	Описание и результат исследования	Место хранения. № и дата заключения	Исполнитель, должность (ф., и., о.)
1	Исследование структуры грунта	<p>На исследуемом участке видны:</p> <ul style="list-style-type: none"> - грунт белого цвета, тонкий - связь грунта с основой плохая из-за избытка клея в структуре холста - связь грунта с красочным слоем удовлетворительная - на грунте просматривается фактура нитей холста <p>Заключение</p> <p>Из-за избыточного количества клея в структуре холста нет достаточной связи грунта с основой</p>	<p>Реставрационная мастерская кафедры «ДПИ и Реставрации живописи». «ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ». 02.10.2020 г. Приложение к паспорту реставрации физико-химические исследования Ил. 1</p>	
2	Исследование прорыва Участок прорыва с утратой холста в левой боковой части посередине шир. 1,2 см дл. 0,6 см	<p>На исследуемом участке видны:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Часть нитей загнута на тыльную сторону - Утраты грунта и красочно слоя. - холст на данном участке сильно переклеен <p>Заключение</p> <p>Разрушение структуры холста и грунта в результате механического воздействия.</p>	<p>Реставрационная мастерская кафедры «ДПИ и Реставрации живописи». «ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ». 02.10.2020 г. Приложение к паспорту реставрации физико-химические исследования Ил. 2</p>	
3	Исследование структуры красочного слоя Участок красочного слоя справа сверху	<p>На исследуемом участке видны:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Живописный слой от бордового до желто-оранжевого, достаточно плотный - живописный слой от изумрудного до синего, плотный - Текстура краски плотная, просматривается фактурность мазка, поверхность глянцевая, ребристая. - крупносетчатый грунтовый кракелюр - Присутствуют приподнятости грунта - видны утраты грунта и красочного слоя 	<p>Реставрационная мастерская кафедры «ДПИ и Реставрации живописи». «ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ». 02.10.2020 г. Приложение к паспорту реставрации физико-химические исследования Ил.3</p>	

		<p>Заключение Живописный слой плотный, фактурный .Связь грунта и красочного слоя хорошая , но связь грунта с основой неудовлетворительная ,из-за сильной переклейки холста.(одна из причин возникновения осыпей)</p>		
--	--	---	--	--

в) общее заключение о состоянии памятника

Глухой подрамник, слабое натяжение холста, излом холста по перекладине и по внутреннему краю подрамника, холст сильно переклеен, общие волнообразные деформации, 3 прорыва с утратой холста, утраты

грунта и красочного слоя, неудовлетворительная связь грунта с основой, многочисленные осыпи.

Дата « . . . » 200 . г.

фамилия, имя, отчество, должность, подпись

7. Программа проведения работ и её обоснование

Программа составлена на основании задания на реставрацию, принятого Реставрационным Советом.

а) Состав и последовательность реставрационных мероприятий:

1. Укрепление грунта и красочного слоя.
2. Укрепление кромок.
3. Устранение деформаций холста (растяжка картины на крафтовых полях).
4. Расчистка тыльной стороны холста от загрязнений.
5. Устранение прорывов холста.
6. Дублирование на новую основу.
7. Монтирование произведения на новый подрамник.
8. Подведение реставрационного грунта.
9. Тонировка утраченных мест.
10. Покрытие картины лаком.

б) Особые условия:

Программа

утверждена

« »

. . . 200 . г.

 фамилия, имя, отчество, должность, подпись

8. Изменения программы и их обоснования

Изменения программы утверждены:

Дата « » . . . 200 . г. _____

 фамилия, имя, отчество, должность, подпись

9. Проведение реставрационных мероприятий

№№ п/п	Описание операций с указанием метода, технологии, рецептур, материалов и инструментов, выполнения сопровождающих иллюстративных материалов	Даты начала и окончания операции	Подписи руководителя и исполнителя работ
1	Проведен визуальный осмотр памятника. Составлено описание сохранности.	18.09.2020	

2	<p>Фотофиксация произведения до того, как была снята рама. Общий вид лицевой и тыльной стороны в прямом и боковом освещении.</p> <p>Снятие рамы.</p>	25.09.2020	
3	<p>Фотофиксация после снятия рамы. Общий вид лицевой, тыльной стороны и фрагментов в прямом и боковом освещении.</p>	07.10.2020	
4	<p>Так как на поверхности картины присутствуют множественные осыпи, то прежде чем снимать ее с подрамника, было проведено укрепление.</p> <p>По всей поверхности выполнено общее укрепление грунта и красочного слоя картины 6 % водным раствором кроличьего клея с добавлением меда (в соотношении 1:1 сухого веса). Укрепление проводилось последовательно, небольшими участками. Клеевой раствор наносился мягкой кистью на укрепляемый участок картины, затем накладывалась папиросная бумага, после чего укрепляемый участок прогревался и подсушивался теплым утюгом (60°C) через слой газетной бумаги.</p>	13.10.2020	
5	<p>Вся поверхность картины запрессована.</p> <p>Через 24 часа меняем газетную бумагу.</p>		
6	<p>Снятие холста с подрамника.</p> <p>Кнопки по периметру удалялись при помощи скальпеля.</p> <p>Под подрамником в углах и внизу наблюдались пылевые загрязнения. Они были удалены с помощью щетинной кисти.</p> <p>Процесс разгиба кромок.</p> <p>Для разгиба кромок использовалась поролоновая губка и теплая вода. Края сгиба смачивались. После размягчения кромки были разогнуты.</p> <p>Кромки картины укреплены при помощи 6 %</p>	28.10.2020	

	<p>мездрового клея с добавлением меда (1:1), папиросной бумаги и теплого утюга, после чего запрессованы через слой газетной бумаги, с последующей ее заменой.</p>		
7	<p>С помощью теплой воды и губки удалены заклейки по всему периметру картины. Так как первое укрепление красочного слоя и грунта не дало удовлетворительного результата, живопись продолжает осыпаться, было проведено повторное общее укрепление с заходом на кромки, тк это необходимо для того, чтобы избежать появления на них дополнительных разрывов в процессе растягивания картины на крафт-бумаге, а также для усиления их прочности.</p> <p>Для устранения деформаций основы, картина растянута на рабочем подрамнике с помощью полос «крафта».</p> <p>На кромки картины с заходом на живопись в 1 см с использованием 6% раствора мездрового клея приклеены полосы крафта. После высыхания клеевого шва крафтовые поля увлажнялись, затем фиксировались клеем ПВА к рабочему подрамнику.</p>	31.10.2020	
8	<p>Процесс растяжения картины на крафтовых полях прошел успешно, но волнообразные деформации на поверхности картины сохранились, для их устранения несколько раз увлажнялись крафтовые поля.</p>	06.11.2020	
9	<p>Так как большая часть деформаций сохранилась, тыльная сторона картины покрывалась медово-водочным раствором. Состав компресса: 40%-спирта, 58% - воды, 2% - меда. Из пульверизатора раствор распылялся на тыльную сторону.</p>	13.11.2020	

	<p>Так же было выполнено укрепление лицевой поверхности картины по отработанной методике 6 % водным раствором мездрового клея с добавлением меда (в соотношении 1:1 сухого веса).</p> <p>Поверхность картины запрессована.</p> <p>Через 24 часа была заменена газетная бумага</p>	18.11.2020	
10	<p>Медово-водочный компресс дал хорошие результаты, но незначительные деформации сохранились, поэтому было выполнено повторное его нанесение по отработанной методике.</p>	23.11.2020	
11	<p>Фотофиксация произведения в процессе реставрации. Общего вида тыльной стороны и ее фрагментов в прямом и боковом освещении.</p>	05.02.2021	
12	<p>Расчистка тыльной стороны.</p> <p>Ввиду сильной переклеенности холста, клей, находящейся в его структуре и на его поверхности, может мешать устранению деформаций основы.</p> <p>Поведён подбор методики</p> <p>На пробном участке, в правом верхнем углу, были отработаны следующие методики:</p> <p>- Проба № 1 Мыльный раствор с водой. Удалил поверхностные загрязнения, но не удалил клей из структуры. Метод не подходит.</p> <p>- Проба № 2 Пинен. Удалил поверхностные загрязнения, но не удалил клей из структуры. Метод не подходит.</p> <p>- Проба № 3 Крахмал</p> <p>Для удаления клея из нитей холста на водяной бане был приготовлен 10% водный раствор</p>	06.02.2021	

	<p>крахмала.</p> <p>Из всех перечисленных методик, последняя является самой подходящей, так как не повреждает структуру нитей холста, удаляет клей и загрязнения тыльной стороны.</p>		
13	<p>Фотофиксация произведения в процессе пробной расчистки загрязнений тыльной стороны. Общий вид тыльной стороны и фрагменты в прямом и боковом освещении.</p>		
14	<p>Расчистка тыльной стороны проводилась с помощью 10% водного раствора крахмала. Раствор наносился на поверхность при помощи кисти с экспозицией 5,10 минут. Удалялся с помощью мастихина, ватных тампонов затем обрабатываемый участок промывался, смоченным в воде, туго отжатым марлевым тампоном. После высыхания поверхности картина переворачивалась и запрессовывалась.</p>	12.02-07.03.2021	
15	<p>Расчистка тыльной стороны прошла успешно, большая часть загрязнений удалена, поверхность холста стала значительно мягче, в связи с удалением излишков клея с поверхности.</p> <p>Фотофиксация произведения после расчистки тыльной стороны. Общий вид тыльной стороны и фрагменты в прямом и боковом освещении.</p>	13.03.2021	
16	<p>Для дополнительного растяжения основы были вырезаны расслабляющие уголки на крафт бумаге.</p>	20.03.2021	

17	<p>Восстановление прорывов основы</p> <p>Проводилось двумя способами</p> <p>1. С левой стороны холста, где утрата была меньше 5 мм, применялась методика восстановления на очес.</p> <p>2. На месте 2-х прорывов с правой стороны установлены вставки холста.</p> <p>В процессе использовался 6% раствор ПВБ (состав: поливинилбутираль 6 г. спирт 94 г.)</p> <p>В первую очередь была укреплена структура холста в местах прорывов, для этого использовался раствор ПВБ, который был нанесен кистью по нитям холста, повторяя его плетение.</p> <p>Выполнено восстановление прорыва на очес.</p> <p>Выполнены вставки холста в правом верхнем углу и посередине. Для этого использовались фрагменты холста наиболее соответствующие авторскому по цвету, типу плетения и количеству нитей на 1 кв см. Направление нитей вставки располагалось идентично с направлением нитей авторского холста. В процессе восполнения утрат края вставок распушались и фиксировались к нитям авторского холста на 6 % раствор клея ПВБ, выглаживались фторопластовым шпателем. После того, как клей ПВБ высох, края вставки зачищались и сглаживались наждачной бумагой.</p>	24.03.2021	
18	<p>Был изготовлен дублировочный холст. На рабочий подрамник растянут холст, наиболее соответствующий авторскому. В работе были использованы деревянные щипцы и строительный степлер.</p> <p>Проведено 4 проклейки холста. Первые 3 слоя наносились студнем 5 % мездрового клея с медом.</p> <p>Перед нанесением каждого последующего слоя, предыдущий выравнивался наждачной бумагой, узлы срезались скальпелем.</p> <p>Очертания авторского холста переводятся на кальку, затем на дублировочный холст. В процессе работы использовались простой карандаш и</p>	01.04- 12.04.2021	

19	<p>НОЖНИЦЫ.</p> <p>Затем наносилась четвертая проклейка теплым клеем, кистью флейц, не заходя за границы контура авторского холста, создавая таким образом «клеевую подушку».</p> <p>Дублирование основы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Предварительно был сварен 10 % осетровый клей с добавлением меда (1:1) и 10% мездровый клей с добавлением меда (1:1). В равном соотношении клеи смешивались. 2. Тыльная сторона авторского холста и дублировочного проклеивалась раствором осетрового и мездрового клея. При помощи кисти флейц клей наносился квадратными участками. В процессе нанесения клея в боковом свете проверялась его равномерность на поверхности. После наступления "момента отлипа" начинается дублировка. 3. На расстоянии около 10 см навесу совмещаются по рисунку два холста, после чего соединяются; 4. После соединения основ срезаются крафтовые поля. От центра к краям выгоняется воздух 5. Далее рейбером дублировочный холст придавливается к авторскому. <p>После, сдублированный холст запрессовывается и через 24 часа меняется газетная бумага.</p> <p>Картина сдублировалась хорошо, холсты не отслаиваются.</p>	17.04.2021	
20	<p>Монтирование картины на новый подрамник:</p> <p>Крафтовые поля отпариваются при помощи марли, смоченной в воде и теплого утюга. Снимается папиросная бумага с лицевой стороны. Подрамник сбивается, фиксируются углы. Далее при помощи степлера и щипцов, по методу креста, поочередно натягиваются стороны, вбивая по 2 скобы с каждой стороны.</p>	19.04.2021	

21	<p>Картина хорошо растянулась на новом подрамнике, без деформаций и провисаний.</p> <p>Подведение реставрационного грунта.</p> <p>Использовался 6% кроличий клей и отмученный мел.</p> <p>Замешивается теплый 6% мездровый клей и отмученный мел, до консистенции жидкой сметаны.</p> <p>Полученная реставрационная мастика, слегка тонированная гуашью, наносится на места утрат с помощью мастихина .</p> <p>После того, как мастиковка высохла, зашлифованы неровности и лишние слои, выходящие за пределы утрат. Используется кусочек отшлифованного пробкового дерева, который обёрнут смоченной марлевой тканью, она периодически очищается. Чистка завершается ватным тампоном, смоченным в воде и туго отжатым.</p>	10.05.2021-30.05.2021	
22	<p>Восполнение утрат грунта завершено.</p> <p>Произведение покрывается составом даммарного лака с пиненом в соотношении 1:1.</p> <p>Консервация памятника завершена.</p> <p>Фотофиксация произведения после консервации. Общий вид лицевой, тыльной стороны и фрагментов в прямом и боковом освещении.</p>	05.06.2021	

--	--	--	--

10. Иллюстративный материал (фотография, картограммы, схемы и пр.)

№№ п/п	Дата	Наименование иллюстративного материала; характер и условия выполнения	Количество	Место хранения и архивный №
-----------	------	---	------------	-----------------------------

11. Результаты проведённых мероприятий

(описание изменений технического состояния, внешних изменений памятника после реставрации, уточнение атрибуций и пр.)

1. Укрепить грунт и красочный слой.
2. Укрепить кромки.
3. Устранить деформации холста (растянуть картину на крафтовых полях).
4. Расчистить тыльную сторону холста от загрязнений.
5. Устранить прорывы холста.
6. Дублировать на новую основу.
7. Монтировать произведение на новый подрамник.

8. Подвести реставрационный грунт.

9. Тонировать места утрат.

10. Покрыть картину лаком

Руководитель работы _____
200 . г.

« . . . »

Подпись

12. Заключение реставрационного совета (выписка из протокола)

наименование организации, № и дата протокола

13. Рекомендации по условиям хранения памятника

Руководитель работы _____
200 . г.

« . . . »

подпись

14. Приложения к паспорту (иллюстрации, акты, схемы и т.п.)

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И РЕСТАВРАЦИИ
ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Заключение

Первая половина XX века была ознаменована расцветом отечественной натюрмортной живописи, впервые за долгое время завоевавшей равноправие среди других жанров.

Искусство периода, предшествующего революции 1917 года, развивалось в условиях насаждения государственной идеологии. Для него свойственны такие черты как поисками в области формы и колорита, решение задач пространственного и композиционного построения. Стремление художников расширить границы творчества и изобразительного языка в целом, побуждает художников возвращаться к традициям народного искусства, примером может послужить обращение к лубочной живописи, а так же к культуре веяниям европейской живописи. Все это особенно ярко проявилось во флореальном натюрморте, который предоставлял необъятное поле для эксперимента. Обогащенный новыми сюжетами, образами и художественными техниками натюрморт развивается в начале XX века необычайно быстро.

Вслед за сменой власти после октябрьской революции 1917 года в стране начинается активная пропаганда государственной идеологии, основные принципы которой, были выражены в методе социального реализма. Несмотря на это, флореальный натюрморт не уходит на задворки жанровой системы, он развивается, подстраиваясь под новую тенденцию в отечественном искусстве.

В ходе проделанной практической работы по реконструкции картины 1937 года «Натюрморт с цветами» были отработаны на практике следующие методики работы :

- укрепление масляной живописи
- снятие с подрамника, растяжку на рабочий подрамник, а в

последствии натяжение на экспозиционный

- устранение деформаций основы
- рачистку и устранение утрат тыльной стороны холста
- подведение реставрационного грунта и выполнение тонировок
- покрытие лаком

Библиографический список источников

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи М.1940
2. Академия художеств : исторический очерк / И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков ; под ред. С. К. Исакова .- Л. ; М. : Искусство, 1940 .
3. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон .- С.-Пб. : Типо-Литография И.А. Ефрона, 1891-1907. Т. 1, - С. 268 – 269
4. Ботт Ж.К. Натюрморт / Ж.К. Ботт. – М. : Изд-во "Арт – Родник", 2010. – 326 с
5. Болотина, И. С. Натюрморт советских художников /И. С. Болотина. – М.: Внешсигма, 2000. – 120с.: ил.
6. Болотина, И. С. Проблемы русского и советского натюрморта /И. С. Болотина. – Веймарн, Б. В., Колпинский, Ю. Д.
7. Всеобщая история искусств / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинский. – М.: Искусство, 1966. – С. 23-25М.: Сов. Худ-к, 1989. – 180с.
8. Виппер, Б. Р. Проблема и развитие натюрморта /Б. Р. Виппер. – С.-П.: Азбука-классика, 2005. – 384с.: ил.
9. Воякина, С. М. Русское изобразительное искусство и архитектура /С. М. Воякина. – М.: Книга, 1970. – 150с.
10. Галкина, И. Стилистический анализ натюрмортов П. П. Кончаловского из собрания ГХМАК /И. Галкина. – Б.: 1982. – 10с.
11. Герман, М. Ю. Живопись 1920-1930 годов /М. Ю. Герман. – М.: Сов. Худ-к, 1989. – С. 4-8.
12. Даниэль. С.М. От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи. – СПб.: Азбука, 2000. – 368 с.

13. История русского искусства: в 13 т. / под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. – М., 1953-1959. – Т. 1-4.
14. Калашникова, Т. В. Энциклопедия русской живописи /Т. В. Калашникова. – М.: Олма-пресс, 1999. – 351с.: ил.
15. Кондаков С.Н. Императорская Академия художеств. СПб., 1914. Т. 1. С. 202.
16. Кончаловский П.П. Художественное наследие / Вступ. ст. А.Д. Чегодаева. – М.: Искусство, 1964. – 544 с.
17. Кашекова, И. XX век: второе рождение натюрморта /И. Кашекова // журн. «Искусство в школе». – 2003. - №6. – С. 3-9.
18. Кашекова, И. Жанры в искусстве. Натюрморт /И. Кашекова // журн. «Искусство в школе». – 2004. - №1. – С. 16-24.
19. Кашекова, И. Натюрморт как часть жанровой картины /И. Кашекова // журн. «Искусство в школе». – 2004. - №3. – С. 10-18
20. Корзухин, А. Натюрморт сегодня /А. Корзухин // журн. «Творчество». – 1973. - №7. – С. 4-10.
21. Конечна, Г. П. Энциклопедия русской живописи /Г. П. Конечна. – М.: Астрель, 2003. – 1000с.: ил.
22. Костин, В. К. С. Петров-Водкин /В. Костин. – М.: Сов. Худ-к, 1986. – С. 5-15.: ил.
23. Лебедевский, М. С. Становление и развитие советской живописи 1917-начало 1930-х гг. / М. С. Лебедевский. – Л.: Худ-к РСФСР, 1983. – 224с.: ил.
24. Лотман, Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики /Ю. М. Лотман. – С.-П.: Академический проект, 2002. – С. 340-348.
25. Мочалов, Л. В. К. С. Петров-Водкин /Л. В. Мочалов. – Л.: Аврора, 1971. С. 5-17.: ил.
26. Мурина, Е. Б. Панорама искусств /Е. Б. Мурина. – М.: Сов. Худ-к, 1979.

27. Манин, В. С. Живопись 1920-30-х годов /В. С. Манин. – С.-П.: Худ-к РСФСР, 1991. – 200с.: ил.
28. Н.А. Ромашина Технические и композиционные особенности натюрморта в этюде в творчестве русских художников первой половины XX века
29. Обухов, В. М. История жанров. Натюрморт /В. М. Обухов. – М.: Аст-Пресс, 2002. – 215с.: ил.
30. О.А. Королева Предметно-пространственные отношения в натюрмортах художников
31. Пружан, И. Н., Пушкарев, В. А. Натюрморт в русской и советской живописи /И. Н. Пружан, В. А. Пушкарев. – Л.: Аврора, 1971. – 150с.
32. Пикулев, И. И. Русское изобразительное искусство /И. И. Пикулев. – М.: Просвещение, 1977. – С. 170-193.
33. Полевой, В. Куприн /В. Полевой. – М.: Искусство. – 1962. – 70с.
34. Пospelов, Г. Г. Бубновый валет /Г. Г. Пospelов. – М.: Сов. Худ-к, 1990. С. 138-162.: ил.
35. Ракова, М. М. Русский натюрморт конца XIX нач. XX вв. /М. М. Ракова. М.: Искусство, 1970. – 150с.: ил.
36. Ренин, И. Е. Далёкое близкое. Воспоминания. — М.: «Захаров», 2002. — 508 с.
37. Русских Ж. Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства // Концепт. – 2015. – Спецвыпуск № 18
38. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись к. 1900-х – начала 1910-х годов /Д. В. Сарабьянов. М.: Искусство, 1971. – 143с.
39. Сарабьянов, Д. В. Русские живописцы начала XX в. Новые направления Д. В. Сарабьянов. М.: Аврора, 1973. – 207с.

- 40.Сарабьянов, Д. В., Яблонская, М. Н. История русского и советского искусства /Д. В. Сарабьянов, М. Н. Яблонская. М.: Высшая школа, 1979. – 383с.: ил.
- 41.Сарабьянов, Д. В. История русского искусства к. XIX – н. XX вв. /Д. В. Сарабьянов. М.: Аст-Пресс, 2001. – 303с.: ил.
- 42.Сахаров А. Н. история России: В 3 т. – М., 2006. – Т. 10.
- 43.Сложные композиционные натюрморты и опыт художественного общества "Бубновый валет" Доц. Н.В. Штольдер, канд. искусствовед. – ФГОУПО "Российский ГУ туризма и сервиса", г. Москва. Научный вестник НЛТУ Украины. – 2013. – Вып. 23.18
- 44.Тугендхольд, Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства /Я. А. Тугендхольд. М.: Сов. Худ-к, 1987. – 320с.: ил.
- 45.Тютюнник В. В. Материалы и техника живописи. М., 1962. С. 8.
- 46.Тамручи В.А. К.С.Петров-Водкин. Л., 1977. С. 24
- 47.Троицкий Н.А. Россия в XIX веке: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1997
- 48.Т.Е. Хузина Полевые цветы в советском натюрморте 1920–1930х гг
- 49.Императорская Санкт-Петербургская академия художеств. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств : 1764-1914 / сост. С.Н. Кондаков .- [СПб, 1914].
Ч.1: Историческая
- 50.Императорская Санкт-Петербургская академия художеств. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств : 1764-1914 / сост. С.Н. Кондаков .- [СПб, 1914].
Ч.2: Биографическая : список русских художников .- [1914]
- 51.И. Алексеева. Натюрморты с цветами в советской живописи 19.02.11
- 52.Кеменов, В. С. Академия художеств СССР : Скульптура. Живопись. Графика. Театр.-декорац., монум., декор.-прикл. искусство. [Альбом] / В. С. Кеменов .- Л. : Аврора, 1982 .- 437 с. : ил.

- 53.Крюковских, А. П. Санкт-Петербург : Памятники искусства : художественно-исторический очерк / А. П. Крюковских .- СПб. : Паритет, 2004
- 54.Капланова, С. От замысла и натуры к законченному произведению: Суриков, Врубель, Петров-Водкин /С. Капланова. – М.: Изобр. Иск-во, 1981. С. 140-200с.: ил.
- 55.Качановский В. В. История культуры России. – Минск, 1997.
- 56.Лисовский, В. Г. Академия художеств : историко-искусствоведческий очерк / В. Г. Лисовский .- 2-е изд., переработ. и доп .- Л. : Лениздат, 1982 .- 224 с. : ил . - Библиогр.: с. 222 - 223.
- 57.Мастера искусства об искусстве. М., «Искусство», т. 7, с. 443.
- 58.Мир русской культуры. Энциклопедический словарь. – М.: веча, 1997.
- 59.Н.А. Ромашина Технические и композиционные особенности натюрморта в этюде в творчестве русских художников первой половины XX век
- 60.Новицкий А. П. История русского искусства / А. П. Новицкий, В. А. Никольский. – М.: Эксмо, 2008.
- 61.Николай Троицкий Культура: Искусство // Россия в XIX веке. Курс лекций. М., 1997. С. 398
- 62.Е. Ф. Ковтун «Авангард, остановленный на бегу»
- 63.Т.Е. Хузина Полевые цветы в советском натюрморте 1920–1930х гг.
- 64.Тамручи В.А. К.С.Петров-Водкин. Л., 1977. С. 24
- 65.Фомина, Н. Социалистический реализм /Н. Фомина // журн. «Искусство в школе». – 2001. - №5. – С. 20-25.
- 66.Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. – М.: Искусство, 1975. – 740 с
- 67.Филиппова О. Н Натюрморт в творчестве Н. Сапунова. Искусство Евразии № 1(12) 2019

- 68.Философский энциклопедический словарь Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов, 1983 г..
- 69.Филонович, И. Н. Натюрморт /И. Н. Филонович. – Л.: Худ-к РСФСР, 1975. – С. 5-50.
- 70.Экштут, С. "Пир в Валгалле" : Императорская Академия художеств и "бунт 14-ти" / С. Экштут // Родина : Ежемес. общ.-полит. науч.-попул. ил. журн. - Москва., 2003 .- №4 .- С. 60-66: ил.
- 71.Яковлев, В.Н.О великих русских художниках : Литературно-художественные заметки / В.Н. Яковлев.- М. : Академия художеств СССР, 1962 .- 162 с. : ил.