На правах рукописи

КОСТЕРИНА МАРИЯ ГЕННАДЬЕВНА

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ СТИЛЯ МОДЕРН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ

Специальность
17.00.04 – изобразительное искусство,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Барнаул 2012

Работа выполнена на кафедре философии и культурологии
ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Ан Светлана Андреевна

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор
Нестерова Светлана Валентиновна

кандидат философских наук, доцент
Давыденко Марина Вячеславовна

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова»

Защита состоится «30» марта 2012 года в 10.00 часов на заседании диссертационного совета Д.212.005.09 при ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный университет» по адресу: 656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный университет».

Автореферат разослан «28» февраля 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент Л. И.Нехвядович

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена глобальными изменениями в современном мире, затрагивающими и сферу художественного творчества, которое характеризуется в терминах переходности (Jahrhundertwende), кризиса и нестабильности, и, как следствие – поиском новых путей развития в современном искусстве. Всеобщие (универсальные) законы развития жизни общества остаются в сфере внимания современных исследователей, о чем свидетельствует возникновение в конце XX века новой междисциплинарной науки универсологии. Интерес к универсальной системе знаний о мироустройстве активно осуществляется художниками в настоящее время.

В начале XXI века, когда вновь ярко проявляется конфликт пользы и красоты, массового и элитарного, естественного и искусственного, природы и цивилизации, в современном искусствознании особенно остро встает вопрос о выявлении универсальности в стилеобразовании как одном из факторов развития современной художественной культуры. В искусстве современных художников появляется множество стилизаций в духе модерна. Отсюда возникает особый интерес к сходным проблемам в отечественном и зарубежном искусстве в историческом ракурсе.

В эпоху стиля модерн на рубеже XIX – XX веков, когда универсализм овладевал умами многих художников и передовых мыслителей своего времени, также наблюдалось стремление к синтезу различных историко-культурных традиций, освещенных идеями гармонии и целесообразности, к обобщению предшествующего культурного опыта западных и восточных художественных традиций. Усилия художников модерна были направлены на переустройство окружающей действительности средствами изобразительного искусства, при этом само искусство расценивалось как элемент жизнестроения. Феномен универсального стиля модерн, который распространился на все виды искусства и повсеместно был призван решать многие противоречия «старого и нового», уходящего и нарождающегося в мировой художественной культуре на переломе XIX – XX столетий, представляет живой интерес для современности. Опыт создания целостной картины в области художественного творчества, объединяющей в себе различные самобытные элементы в плане создания стилевого единства, имеет сегодня принципиальное значение в условиях эклектики, царящей в современном искусстве.

Степень изученности проблемы.

В конце XX - начале XXI века об интересе к стилю модерн свидетельствует значительное количество текстов, появившихся за последнее десятилетие, которые посвящены исследованию художественной проблематики модерна в искусстве. Из современных отечественных ученых исследованием искусства модерна занимались: А. П. Герасимов «Модерн в архитектуре Томска», Л. А. Михайленко «Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века», Н. А. Нечаева «Эстетическая теория русского модерна», М. М. Патрикеева «Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн», О.

Ю. Юхнина «Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века» и другие.

Одно из ранних проявлений интереса к модерну в европейском искусствознании принадлежит Л. Шюсслеру (Марбургский университет), который в 1951 году написал диссертацию «Живописное творчество художников Ворпсведе», и Г. Вефельсу (Геттингенский универститет), диссертация которого в 1960 году был посвящена раннему периоду творчества художника Г. Фогелера – представителя немецкого модерна (Jugendstil).

Ранее искусство модерна как в России, так и на Западе, причислялось критиками к упадническому стилевому течению. Во второй половине XX века усилиями искусствоведов, таких как О. Вагнер, М. Валлис, А. Ван де Вельде, Ч. Мадсен, Э. Михальски, Х. Хофштеттер, Ф. Шмаленбах, А. Федоров-Давыдов, Д. Сарабьянов, Г. Стернин, В. Турчин был осуществлен поворот от оценки модерна как узкостилевого течения к более широкому понятию стиля модерн в искусстве как категории, выведенной из множества явлений художественной культуры конца XIX – начала XX века.

Все многообразие теоретических текстов, посвященных модерну, в зависимости от используемой методологии и авторской позиции, можно условно разделить на три группы:

- искусствоведческая литература;
- культурологическая литература;
- историко-социологическая литература.

Среди работ первой группы, рассматривающих модерн как художественный стиль, проявивший себя в различных видах и жанрах изобразительного искусства, актуальными для данного диссертационного исследования стали труды В. В. Ванслова, Т. К. Каждан, Т. Н. Левой, Л. П. Монаховой, И. Ф. Петровской, М. Н. Пожарской, Л. А. Рапацкой, Д. В. Сарабьянова. Рассмотрение иконографии модерна встречается в трудах А. А. Федорова-Давыдова в первой половине XX века, позже эти вопросы поднимали Д. В. Сарабьянов, И. В. Корецкая, Т. К. Каждан.

Вторая группа работ предполагает рассмотрение модерна как особой культурно-исторической эпохи в ее генезисе, функционировании и весомости в развитии отечественной и мировой художественной культуры. В этом контексте особую значимость для данного исследования приобрели работы Е. А. Борисовой, Н. С. Николаевой, Д. В. Сарабьянова, Г. Ю. Стернина, В. С. Турчина, М. Валлиса, Х. Х. Хофштеттера, Д. Штернбергера.

С позиций современности историческая дистанция позволяет оценить роль стиля модерн не только в развитии искусства, но и в отношении к социально-историческим процессам, развернувшимся в XX веке: здесь прослеживается тенденция идеологизации, даже политизации модерна. Некоторые авторы, например, П. Козловски, видят в нем прямую предтечу национал-социализма, что нам представляется спорным.

Искусство модерна в конце XIX – начале XX века поставило многочисленные вопросы зарождающегося диалога культур Запада и Востока.

Поэтому важной проблемой для нас стала потребность установить художественные связи между изобразительным искусством *европейского и американского модерна* и *восточным и азиатским* изобразительным искусством. Изучение современной литературы об искусстве стиля модерн показывает, что наиболее тщательно изучены частные виды изобразительного искусства, тогда как общего концептуального видения в обобщении универсальной стилистики модерна в графике, скульптуре и живописи в настоящее время не представлено, исследований в рассмотрении влияния европейского и американского модерна на изобразительное искусство стран Азии и Востока в настоящее время не достаточно.

Таким образом, ***объектом исследования*** в диссертационной работе стал стиль модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX – XX веков.

Предметом исследования является универсальность как свойство изобразительного искусства модерна (в графике, скульптуре и живописи художников различных национальных школ).

Материалом исследования послужили многочисленные графические, живописные и скульптурные работы, созданные в рамках стиля модерн, а также комплекс текстов, написанных на рубеже XIX – XX столетий, по стилистическим признакам относящихся к модерну. Исследовательскую работу предваряло изучение терминологических различий в определении стиля модерн, а также анализ иконографических признаков, по которым он определяется искусствоведами. Разработка темы потребовала привлечения обширного материала на основе графических, скульптурных и живописных работ художников модерна (репродукций и оригинальных музейных экспонатов), как отечественных, в том числе, имеющихся на Алтае, так и зарубежных, преимущественно находящихся в Германии: в Дармштадте, Дортмунде, Дюссельдорфе, Мюнхене. Исследование выполнено на материале теоретических текстов и анализа художественной практики.

В связи с тем, что в диссертации рассматривается как национальный компонент стиля модерн, так и общемировое значение наследия художников модерна, ***территориальные рамки*** исследования не имеют четких границ.

Хронологические границы исследования включают последнюю четверть XIX – первую четверть XX века.

Тематические границы определены графикой, скульптурой и живописью модерна.

Цель исследования – выявить универсальные черты стиля модерн в изобразительном искусстве разных стран, сформировавшиеся на рубеже XIX – XX веков в процессе диалога культур Запада и Востока. На основании поставленной цели мы определили ***задачи исследования***:

- рассмотреть стиль модерн в качестве завершающего этапа развития эпохи романтизма;
- проанализировать становление и развитие европейского модерна в аспекте художественного синтеза искусств;

- выявить специфические черты развития русского модерна в светском (театрально-декорационном) искусстве; осветить проблему религиозного искусства в творчестве русских художников модерна;
- обобщить факты проявления универсальности иконографических характеристик модерна в графике, скульптуре и живописи; составить альбом иллюстраций, включающий графические, скульптурные и живописные работы отечественных и зарубежных художников модерна;
- определить значение творчества художников модерна в диалоге Запада и Востока.

Методологическую основу исследования составляют труды отечественных и зарубежных авторов, в которых выражены идеи синтеза искусств, таких, как Д. В. Сарабьянов «Стиль модерн: истоки, история, проблемы», Г. Ю. Стернин «Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков», В. В. Ванслов «Изобразительное искусство и музыка», R. Schmutzler «Jugendstil – Art Nouveau», G. Vaitkunas «Mikalojus Konstantinas Čurlionis»; работы, освещающие идеи внутреннего противоречия стиля модерн: В. С. Турчин «Социальные и эстетические противоречия стиля модерн», Л. П. Монахова «Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна», Н. С. Николаева «Япония – Европа. Диалог в искусстве», F. Schmalenbach «Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst».

В процессе работы, основанной на комплексном изучении и использовании научных данных в области искусствознания, теории и истории культуры, философии искусства, использовались следующие ***методы исследования:***

1. В связи с рассмотрением взаимовлияния различных художественных традиций и универсальности стиля модерн в разных видах изобразительного искусства применялся философский метод диалектики;

2. Для выявления сущностных характеристик художественных произведений модерна использовались общенаучные теоретические методы системного анализа и синтеза, метод эмпирического исследования;

3. Закономерности формирования и развития основных тенденций стиля модерн выявлялись при помощи методов искусствоведения (сравнительного анализа, формально-стилистического анализа, иконографического анализа).

Новизна исследования:

- комплексно рассмотрены различные методологические подходы к оценке модерна в изобразительном искусстве, в том числе: как узкостилевое течение, как стилистическое направление, как единый художественный стиль;
- универсальность стиля модерн в искусстве трактуется как потребность приобщения художников к Универсуму через мифологию, религию, искусство и философию, что позволяет отнести модерн к ряду так называемых «Больших стилей»;

- введено в научный оборот понятие «интернациональный художественный стиль» применительно к модерну в искусстве;
- выявлены тенденции распространения стиля модерн в начале XX века с Запада на Восток усилиями художников различных национальных школ;
- составлен альбом иллюстраций, включающий графические, скульптурные и живописные работы отечественных и зарубежных художников модерна.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Стиль модерн явился завершающим этапом развития эпохи западноевропейского и русского романтизма: романтический идеализм модерна проявился в абсолютизации преобразующей роли искусства; порыв к свободной неакадемической трактовке образа стал основой культа самовыражения художника.

2. Сложные проблемы идейно-эстетической и духовной ориентации творческих интересов художников эпохи модерна сказались на способах постановки вопроса о синтезе искусств: творческий универсализм сказался на размывании четких границ между отдельными видами искусства; в европейском изобразительном искусстве в результате стремления к полноте и целостности сложился художественный синтез модерна и символизма, соотносящиеся как «форма» и «содержание», так как символизм занимался образным насыщением модерна, глубоко влиял на содержательный строй картин, театральных декораций, режиссерских исканий того времени.

3. Специфика изобразительного искусства модерна в творчестве русских художников представлена светским и религиозным искусством: завоевания русских художников модерна в области театрально-декорационного искусства, являвшейся той органичной средой, в которой протекала жизнь актера на сцене, обновили мировое искусство режиссерского театра; в религиозном искусстве художников русского модерна, связанном с традициями нравственных исканий русских художников с их представлениями об «идеальной человечности», возникло стремление к воссозданию русской иконописи в плане соединения канонического иконного мышления с новыми средствами психологической и пластической художественной выразительности.

4. Интернациональный стиль модерн универсален для всех видов изобразительного искусства рубежа XIX – XX веков: стилевые особенности изобразительного искусства модерна были связаны с преодолением основных принципов сложившейся художественной системы и сложением нового художественного языка, что носило универсальный характер и не ограничивалось обновлением сугубо национальных традиций.

5. Если первоначально искусство Востока оказывало влияние на искусство стран Запада, то сложившийся стиль модерн, благодаря усилиям художников различных национальных школ, стал распространяться с Запада на Восток: в искусстве восточных стран происходит поворот от искусства выразительного, когда задачей художника является передача обобщенной духовной сущности, а не феномена реальности, к искусству изобразительному, объектом которого

становится реальный мир. Это коснулось творчества художников Японии, Индии, Китая.

Научная и теоретическая значимость исследования.

Научная обоснованность и достоверность содержания в диссертации положений и выводов обеспечивается адекватностью используемых методов исследования объекту, предмету, целям и задачам работы, а также результатам всестороннего анализа корпуса привлеченных теоретических источников. Выводы исследования также подтверждены многосторонним анализом большого количества произведений изобразительного искусства (в графике, скульптуре и живописи).

Данная работа может активизировать научные исследования процессов универсализации в искусстве, активно происходящих в эпоху глобализации. Результаты исследования существенно расширяют представление об особенностях стиля модерн западного и восточного направлений, проясняют иконографические характеристики модерна, могут быть использованы как при анализе отдельных произведений изобразительного искусства внутри стиля модерн, так и при углубленном исследовании новых тенденций в развитии современного искусства и современной культурной ситуации в целом.

Практическая значимость работы определяется тем, что представленные материалы и выводы могут быть использованы при составлении общих и специальных курсов по истории отечественного и зарубежного искусства, мировой художественной культуры. Материалы диссертации могут быть применимы в музейной практике при организации музейных экспозиций, составлении каталогов, в лекционной и экскурсионной работе, в практике реставрационных работ.

Апробация работы.

В процессе работы над диссертацией результаты ее неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии и кафедры инструментального исполнительства факультета искусств Алтайского государственного университета. Апробация работы была проведена в докладах и выступлениях на конференциях различного уровня:

- *международных научно-практических конференциях*: «Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения» – Хобдск (Монголия) – Барнаул (Россия), 26 – 27 июня 2008 г.; «Социальная гармония через культурное взаимопонимание (философия, история, культура): прошлое, настоящее, будущее» – Шанхай (КНР) – Барнаул (Россия), 5 – 8 ноября 2011 г.;

- *межрегиональных научно-практических конференциях*: «Достижения ученых – Всемирному философскому конгрессу» – г. Бийск, 3 – 7 июля 2008 г.; «Актуальные проблемы гуманитарного знания в философии и культурологии» – г. Барнаул, 14 января 2009 г.; «Образование и религия в поликультурном обществе: региональный аспект» – г. Барнаул, 21 октября 2010 г.;

- *региональных научно-практических конференциях* (в том числе – с международным участием): «Концепции современного естествознания в

системе высшего образования» – г. Барнаул, 14 января 2009 г.; «Философские аспекты воспитания человека современного мира» – г. Барнаул, 28 – 29 апреля 2011г;

- *всероссийских научных конференциях*: «Интеллектуальный потенциал ученых России» – г. Барнаул, 2 – 3 апреля 2008 г.; 3 – 4 апреля 2009 г.; 25 – 27 марта 2010 г.; «Традиции и ценности русской культуры в контексте духовного самоопределения современного человека» – г. Барнаул, 22 мая 2011 г.;

- *открытых городских научно-практических конференциях*: «Фольклор в процессе духовно-нравственного становления личностного потенциала современника» – г. Барнаул, 2 апреля 2010 г.; «Педагогический потенциал учреждений социально-культурной сферы: управление, динамика, творчество» – г. Барнаул, 5 марта 2010 г.

- *на заседаниях Алтайского отделения философского общества РФ* – 2009 – 2012 г.г.;

- *на аспирантских семинарах* кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии (2009 - 2012).

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих в себя шесть параграфов, заключения, списка литературы и источников в количестве 292 наименований, списка сокращений, примечаний, списка иллюстраций, иллюстраций и приложений. Основной объем диссертации –145 страниц, общий объем диссертации – 287 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность исследования, ставится проблема, характеризуется степень ее разработанности, формулируются цель, задачи, методы исследования, научная новизна диссертации, положения, выносимые на защиту, а также теоретическая и практическая значимость выполненной работы.

В первой главе «Искусство модерна как особый стиль художественного мышления», состоящей из двух параграфов, рассматривается процесс стилеобразования в эпоху модерна, раскрывается терминологическое многообразие понятия «стиль» в искусстве, освещается идея синтеза искусств как отражение нового стиля художественного мышления.

В первом параграфе первой главы «Стиль модерн как завершающий этап развития эпохи романтизма» рассматривается кризисный период рубежа XIX – XX веков, который как в социальной, так и в художественно-эстетической сфере оценивается исследователями в терминах переходности и нестабильности, всеобщей переоценки ценностей. Рождение нового века в то время воспринималось многими как явление исключительное, знаменующее и конец исторического цикла, и начало совершенно новой эпохи в существовании человечества. Соответственно, рождение стиля модерн, в котором смешался привычный смысл прежних понятий и идеалов, расценивается как ответ на требования новой эпохи.

Приводится ряд определений модерна, который в разных станах именовался по-разному: в Англии – “*modern style*”, во Франции – “*Art nouveau*”, в Австрии – “*Sezession*”, в Германии – “*Jugendstil*”, в Испании – “*modernismo*”, в Италии – “*stile Liberty*”, в Голландии – “*Nieuwe Kunst*”, которые этимологически восходят к обозначению «новый, современный». В России слово «новый», переведенное со свойственным нам уважением ко всему западному на иностранное *modern*, дало название новому стилю, вписанному в историю русского искусства как «стиль модерн». Наличие общих характеристик, что сквозной нитью объединяют все эти разновидности модерна и делают их почти неразличимыми, позволяет говорить о модерне как об универсальном художественном стиле.

Опираясь на труды теоретиков искусства, соискатель выявляет разные уровни в трактовке «стиля» как понятия:

- на зрительном уровне: как система понятий и качеств «формальных носителей»;
- на содержательном уровне: как стиль времени, индивидуальный стиль художника, материальный стиль отдельного произведения;
- на пространственном уровне: стиль как особое видение, отношение к пространству;
- на историческом уровне: геометрический стиль (с преобладанием природных закономерностей симметрии и ритма); геральдический стиль (абсолютный принцип геометризации и зеркальной симметрии); арабесковый стиль (с преобладанием орнаментальных связующих элементов).

Уточняется содержательное понятие «стиля» как отношения универсального (абсолютных ценностей) и актуального (исторического видения) для некоторой общности людей, называющееся «стилем эпохи» или «духом времени». Стилистическое единство произведений, созданных в одну эпоху, понимается нами не как внешнее однообразие, в частности, элементов декора или орнамента - подобное единство рассматривается в смысле соответствия формы принципам формообразования. На определенном этапе развития возникают ситуации, когда какой-либо стиль превалирует в «контрапункте стилей», оказывает воздействие на другие, теснит отживающие свой век стили. В данном случае принято говорить не о «стиле эпохи», но о стиле, создающем эпоху в искусстве, каковым, по нашему мнению, является стиль модерн. Анализируя истоки развития европейского изобразительного искусства модерна на рубеже XIX – XX веков, мы установили его преемственность с романтизмом XVIII – XIX веков. Однако попытки отнести к стилю модерн более ранние явления, такие, как творчество художников-прерафаэлитов, представляются нам спорными.

Акцентируется внимание на периоде образования стиля модерн, когда на смену концептуальной картине мира приходит поклонение эмпирической реальности, данной человеку непосредственно в ощущениях. Приводится немецкое определение «Jahrhundertwende», которое переводится как «поворот столетий», на наш взгляд наиболее точно соответствующее содержанию

переходного периода рубежа XIX – XX веков, в отличие от французского «fin de siècle», обозначающего лишь «конец века». Вследствие этого эпоха модерна определяется как короткий промежуток времени, в течение которого происходит осмысление накопленного столетиями мирового культурного опыта, что позволило впоследствии художественной культуре выйти на новую ступень развития в XX веке.

Наблюдается постепенное сближение искусства с философией, которая, в свою очередь, заимствовала из арсенала искусства различные ненаучные способы освоения мира, в частности – «философия жизни». Важнейшим утверждением «философии жизни» является представление о целой и неделимой жизни, где все теснейшим образом взаимосвязано, все элементы переплетаются, проникают друг в друга и образуют органическое единство, которое невозможно разложить на первичные элементы. «Философия жизни» представляла собой направление, которое объединяло множество учений, созданных в разное время в разных местах, сходных только лишь в наиболее общих положениях, что позволяет проводить параллели данной философии с модерном в искусстве, так как, по мнению Д. В. Сарабьянова, модерн – это не просто один обособленный стиль, а множество стилистических направлений.

Так же, как для эпохи романтизма, для искусства модерна в целом было характерно обращение к синтетическим жанрам, к новой «художественной философии» с ее идеей жизнестроения. Это была фундаментальная переориентация мышления, в связи с чем у нас возникла аналогия с образом ризомы, бесконечно переплетенные побеги и корни которой напоминают орнаментику стиля модерн: именно вьющиеся растения – ирисы, цикламены с их переплетающимися корнями – были излюбленными мотивами художников флореального течения модерна.

В заключение параграфа осмысляется интернациональный характер искусства эпохи модерна, что позволяет нам определить модерн как «интернациональный художественный стиль». Выявляется творческий универсализм, столь свойственный художественному мироощущению модерна, в своих истоках уходящий к эпохе романтизма. В результате выявлено: в начале XX века искусство модерна завершило свой стилистический цикл развития, что совпало с завершением эпохи романтизма в Европе.

Во втором параграфе первой главы «Художественный синтез модерна и символизма в европейском изобразительном искусстве» рассматривается тот неотделимый от понятия «стиль модерн» универсальный синтез искусств, по определению Рихарда Вагнера, проявившийся в деятельности художников модерна, причем, не только в форме взаимодействия различных искусств, но и в глубоко сокрытом, подчас внешне неразличимом взаимовлиянии художественного языка в самых разных видах художественного творчества.

Подчеркивается оригинальность творчества художников универсального дарования, что приводило к парадоксально-новаторским художественным результатам. Путем анализа множества произведений изобразительного искусства выявлено: в работах художников модерна станковое искусство

приобретает черты декоративного творчества, монументальные панно оказываются внутренне близкими книжной графике, архитектурные формы отличаются пластичностью скульптуры, а скульптура становится полихромной, как живопись. Главное заключается в том, что художники модерна специально ориентировали любое свое произведение на легкость сочетания его с другими произведениями, созданными в рамках этого стиля.

В связи с проблемой о самоопределении модерна как стиля поднимается вопрос о соотношении модерна и символизма. Можно сказать, что модерн и символизм соотносились как «форма» и «содержание», так как символизм, являвшийся более универсальным свойством художественного сознания и касающийся самих основ жизненного мироощущения человека, занимался образным содержанием модерна в европейском изобразительном искусстве. При анализе данной ситуации приводится интерпретация исследователя Г. Ю. Стернина, который расценивал это как симптом смены «импрессионизмо-центристкой» модели эволюции искусства на «символизмоцентристскую». Рассматривая картины Ф. Ходлера, М. Врубеля, С. Выспяньского, М. Чюрлёниса, Э. Мунка, мы убеждаемся: их работы – пример органичного синтеза модерна и символизма, что свидетельствует об адекватности этих двух явлений друг другу. В представлении этих художников категория символа связывалась с «цельным мировоззрением», где нет антиномии научного и художественного мышления, точного и гуманитарного знания.

Просматривается тенденция распространения символизма не только на живопись, но и на музыку, театр разных стран, что позволяет говорить о символизме как о многогранном художественном и философском движении, диктующим своим сторонникам и определенные творческие принципы, и стиль жизни. В символизме, как и в модерне, подчеркивается примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преображать образы действительности.

Проводится параллель между стремлением художников модерна к работе в содружестве (по типу средневековых ремесленных мастерских) и мечтой символистов о «хоровом» искусстве, вовлекающем в сферу своего действия людские массы.

Таким образом, изучение искусствоведческой литературы показало, что модерн и символизм выглядят разными гранями одних и тех же явлений и процессов, происходивших в европейском искусстве на рубеже XIX – XX веков.

Вторая глава «Особенности развития русского модерна в изобразительном искусстве рубежа XIX – XX веков», состоящая из двух параграфов, посвящена светскому (театральному) и религиозному искусству художников русского модерна.

В первом параграфе второй главы «Обновленное театрально-декорационное искусство как специфическая черта русского модерна» раскрывается специфика художественного мышления русских художников в области театрального искусства: происходит изменение в отношении русских

художников к задачам театрального искусства в плане подчинения всех компонентов синтетического театрального зрелища единой стержневой идее, общей содержательной концепции спектакля. Прослеживаются основные тенденции искусства модерна и искусства театра, совпадающие в своей глубинной сути: модерн изначально тяготел к зрелищности, декоративности в смысле богатства и разнообразия форм, линий и красок, и, если под театральностью понимать иллюзию жизни, то модерн – насквозь театрален. Тяготение к театру усилило те свойства искусства модерна, которые заключены в метафоричности его языка, в системе игры, в символах.

Ставится вопрос о взаимоотношении режиссера и художника-декоратора, который становится соавтором театральной постановки. Ярким примером обновленного драматического театра в России явился Московский художественный театр во главе с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, где впервые был заявлен и воплощен с такой последовательностью принцип всеобщей гармонии искусств. Здесь наблюдается стремительное развитие новых принципов постановочного творчества, формирования в его недрах новых художественных решений. Таковы были постановки А. А. Горского, осуществленные совместно с художниками К. А. Коровиным, А. Я. Головиным; спектакли К. С. Станиславского, созданные вместе с В. А. Симовым, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинским; режиссерские новации Вс. Мейерхольда, воплощаемые художниками А. Я. Головиным, Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным.

Акцентируется внимание на наиболее синтетичных жанрах музыкального театра – опере и балете, где декорационное искусство сливалось с музыкой и превращалось в органичную среду, в которой протекала жизнь актеров на сцене. В декорациях Частной оперы Саввы Мамонтова, написанных В. Васнецовым, В. Серовым, М. Врубелем, К. Коровиным в Абрамцево, шли многие оперы Н. А. Римского-Корсакова. Несмотря на неповторимость творческих индивидуальностей, все эти художники выступают в качестве глубоких истолкователей музыкально-драматических произведений, а их сценическая живопись становится интерпретатором и эмоциональным резонатором музыки. Особо выделяется постановка оперы-сказки Римского-Корсакова «Снегурочка», которой суждено было открыть новую страницу в музыкальном театре.

Наибольший резонанс получили в начале XX века Русские сезоны С. Дягилева, представившие русское театральное искусство за рубежом: в Париже, Лондоне, городах Америки. Оперные и балетные постановки, впервые показанные в Париже, шли в декорациях Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, И. А. Билибина, И. Я. Головина, В. Серова, Н. К. Рериха, которые привнесли в театр яркое живописное начало, что воспринималось критиками как революция в театральном искусстве. Эти спектакли стали важной вехой в развитии европейского декорационного искусства в целом.

Выявляется значение театрально-декорационной деятельности русских художников, оказавшей влияние на их собственное художественное творчество:

театральность просматривается в «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа, где нанизанные на единую азбучную нить картинки вызывают ассоциации с «игрушечным театриком»; стремление к театрализации жизни видно в картинах С. Судейкина «Привал комедиантов» и «Пантомима»; соответствуют условностям нового стиля картины В. Серова «Похищение Европы» и «Портрет Иды Рубинштей» - актрисы и танцовщицы, где на первый план выступает декоративность; театральностью пронизана серия работ К. Сомова «Пьеро и дама», «Фейерверк».

Впервые в русле обновленного театрального искусства начала XX века рассматривается деятельность Кружка Любителей драматического искусства в Народном Доме Барнаула, где во главе с А. А. Лесневским ставились спектакли, для которых специально изготавливались декорации, костюмы, подбиралось музыкальное оформление. Опираясь на труды искусствоведов Алтая И. К. Галкиной, И. Н. Свободной, Л. И. Снитко, Т. М. Степанской, Н. С. Царевой, мы обратились к творчеству художника А. О. Никулина, который в конце XIX века, по окончании Барнаульского окружного горного училища, был отправлен в Санкт-Петербург для получения профессионального образования в Центральном училище технического рисования барона Штиглица по специальности «театральная декорация». Впоследствии А. Никулин привлекался к оформлению театральных постановок как в Барнауле, так и в Томске, Саратове, Ярославле, что отразилось и на его пейзажах, которые художник пишет в новой яркой и декоративной манере.

Второй параграф второй главы «Проблема религиозного искусства в творчестве художников русского модерна» посвящен религиозной тематике в работах русских художников рубежа XIX – XX веков. В русской художественной среде конца XIX века просматривается тенденция возвращения к подлинной религиозности, что связано с двумя обстоятельствами: во-первых, религия ищет ответы на самые важные и глубокие вопросы Бытия; во-вторых, ответы эти отнюдь не абстрактны, они обладают обобщающей силой и обращены не столько к логике, сколько к более сложным и тонким областям сознания человека, а именно – к его душе, разуму, воображению, интуиции, совести. Поэтому для такой формы человеческого духа, как искусство, в конце XIX века характерным становится интуитивное постижение действительности.

В сложении русского менталитета выявляется роль православия, которое стало и программой, и укладом жизни для русского народа: идеалы православия прямо или косвенно определяли нравственные искания русского народа в целом и представителей русской культуры в частности. Проводится мысль о том, что в представлении русских художников модерна религиозное искусство – это высочайшая миссия художника, где на первый план выходит работа мысли, ищущей понимания мира как Универсума. Таковыми являются работы на религиозную тематику русских художников М. Нестерова, В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, Н. Гончаровой, А. Голубкиной. Отмечается новизна в трактовке образов Христа, Богоматери, ангелов, евангелистов.

Проблема религиозного искусства художников русского модерна связана непосредственно со стремлением к новому воссозданию русской иконописи, где они сталкиваются с трудностью соединения канонического иконного мышления и новых средств и способов психологической и пластической выразительности. Отсюда выявляется взаимосвязь религиозного искусства русского модерна и *«строгановской школы»* XVI – XVII веков, так как строгановская школа также являлась оригинальным стилем иконописи, в котором соединились традиции древнерусского искусства и ярославской школы живописи: узорчатость, красочность сочетались с новейшими влияниями Барокко и Маньеризма – светотенью, тональной моделировкой объемов, перспективой, повествовательностью композиции.

Большое внимание в религиозных работах русских художников модерна уделяется трактовке линии горизонта, представляющей со времен эпохи Возрождения особое художественное преломление визуального восприятия реальных пространственно-временных отношений. Как следствие, по-новому скоординированная структура композиции образно репрезентировалась не снизу вверх или слева направо, как это происходило в средневековой иконе, но вглубь художественного пространства.

Особое значение в развитии идей стиля модерн придается храмовой росписи: сюда относятся росписи Кирилловской церкви в Киеве кисти М. Врубеля, роспись Храма Святого Духа в Талашкино Н. Рериха, коллективная роспись Владимирского Собора в Киеве с «васнецовской Богоматерью» над алтарной частью.

В завершение параграфа отмечено, что, благодаря художникам, русский модерн стал органичной составляющей «духовного ренессанса» всей русской культуры рубежа XIX – XX веков с его стремлением пробуждать и воспитывать истинную религиозность.

В третьей главе «Универсальность как свойство изобразительного искусства интернационального стиля модерн» происходит осмысление модерна в качестве универсального художественного стиля, а также в качестве мировоззрения, наследующего достижения мировой художественной культуры, как западной, так и восточной ее традиции, и подводящего на рубеже XIX – XX веков итоги ее развития.

В первом параграфе третьей главы «Универсальные принципы иконографии в графике, скульптуре и живописи модерна» рассмотрена система иконографических принципов, характерных для произведений стиля модерн. Анализируются стилевые особенности изобразительного искусства модерна конца XIX столетия, которые связаны с преодолением основополагающих принципов существующей художественной системы и сложением нового художественного языка, что носило универсальный характер и не ограничивалось лишь обновлением сугубо национальных традиций. Определяющим формальным элементом во всех видах изобразительного искусства модерна стал новый мотив изогнутой линии, чем-то напоминающий завиток эпохи Рококо: так же, как художники модерна в конце XIX столетия,

творцами нового стиля в искусстве XVIII века были «живописцы и рисовальщики», подчинившие придуманному ими мотиву рокайля всю архитектуру, скульптуру, предметы домашнего обихода.

В эстетике модерна акцентируется изысканность, хрупкость, гибкость, изящество, некоторая вычурность форм, неуловимость переходов. Выявляется метафорическая сущность произведений модерна, связанная с задачами преображения окружающей человека действительности, которая продиктовала возникновение особого художественного языка в рамках нового стиля: его тяготение к мышлению символами и аллегориями, обращения к фантастическому началу, к мифу. В целом стиль модерн отличало стремление ко всему странному, необычному. Представление о единстве всего сущего нашло отражение в соединении растительных и животных форм, в создании новых фантастических существ – «женщины-птицы», «волны-коня», «рыбы-человека».

Стилизация в творчестве художников модерна основана на особом отношении к выразительным возможностям графики, ее синтезирующей роли в достижении цельности пластической системы образов. В самом принципе изобразительности усиливается условность, которая приводит к абстрактным арабескам, ставшим универсальной формой выражения и переживания мира. Вычленяются особые закономерности в построении художественной формы: здесь и любовь к «материалу», и эффект утонченной детализации, объемный пластицизм и культ плоскостности, экзальтация цвета и монохромия, асимметрия в симметрии – противоречивые свойства, характерные для модерна на всем пути его развития, где общим является отказ от традиционной «естественности» выражения.

Обратившись к графике модерна, мы увидели, как преобразилось оформление книг. Благодаря немецкому художнику-графику О. Экману, совершенно изменился подход к художественному обрамлению текстов. В его работах растительные и зооморфные мотивы претерпевают бесконечные метаморфозы: вода переходит в растения, растения – в лебедей или змей, которые в свою очередь принимают антропоморфные черты. Новаторская техника и своеобразие приемов Ф. Валлотона, О. Бёрдсли, Т. Т. Гейне, М. Клингера, Ю. Дица привлекали внимание многих художников. Русская графика как искусство иллюстрации и украшения книги во многом обязана своим происхождением группе художников «Мира искусства»: им удалось отмежевать графику от искусства рисунка вообще и создать целую серию книг, являющихся подлинно художественными произведениями, в лучших образцах – довольно оригинальными и независящими от западноевропейской графики. Во всем мире утверждалось и получало свои типологические черты искусство плаката, называемое «искусством дня»: восхищаясь знаменитыми плакатами Жюля Шере, Альфонса Мухи, профессиональные художники активно начали работать в плакате. В этом русле работали С. В. Чехонин, В. Россинский, И. С. Горюшкин-Сорокопудов, Е. Самокиш-Судковская.

Рассматривая скульптуру эпохи модерна, мы также видим перемены, происходившие в этой области художественного творчества. Стиль модерн ярко проявился в скульптурных работах последовательницы О. Родена А. С. Голубкиной: выполненная в мраморе ваза «Туман» (1899) построена на эффектном слиянии вокруг центральной оси множества женских голов, связанных друг с другом текучими прядями волос, подчиненных идее перетекания форм, из шероховатой материи которых выкристаллизовываются гладко обработанные мраморные лица. Сама форма, органично вобравшая изобразительные элементы и соединившая скульптуру с декоративно-прикладными задачами, уподоблена некоему живому существу, готовому к процессу роста и постоянному преображению. Ее горельеф «Пловец» (1902), который сама Голубкина называла «Море житейское», имеет метафорический смысл. Здесь доминирует типичный для модерна мотив волны. Можно сказать, что в «Пловце», как и в «Тумане», происходит замена функций одного вида искусства функциями другого. «Пловец» становится в реальности архитектурной деталью – козырьком над входом в Московский художественный театр.

К скульптуре в своем творчестве также обращался М. А. Врубель. Как тонкий живописец, он не мог не использовать в своих скульптурах цвет, который дополнял фантастичность скульптурного образа и давал возможность раскрыться артистическим способностям автора, чутко улавливавшего переходы цвета, цветовые переливы, цветовое звучание. Таковы его скульптуры: «Египтянка» (1890-е г.г.), «Царь Берендей», «Садко», «Волхова», «Морской царь», голова которого усеяна чешуйчатыми рыбками, ракушками, завитками волос. Врубель по-особому строит форму: она держится на плавном перетекании частей, на сдержанном контрасте, на способности майоликовой поверхности, покрытой глазурью, отражать свет, рождать живую игру теней, на прихотливой ритмике силуэтов. Все это целиком вписывается в формальную систему стиля модерн.

На рубеже XIX – XX столетий творчество скульпторов С. Н. Судьбинина, Н. А. Андреева, С. Т. Коненкова, И. Я. Гинцбурга, Р. Р. Баха, П. П. Трубецкого, И. С. Ефимова, Д. С. Стеллецкого, М. Л. Диллон все больше сопрягается с модерном: в плавных переплетениях и ритмической игре контуров, в сближении скульптурных форм и форм прикладного искусства, в их тяготении к синтетическому ансамблю.

В модерне работали аргентинские скульпторы Р. Ируртиа, П. Сонса Бриано, творческий почерк которых сложился под влиянием О. Родена и Ш. Деспьо, а также скульпторы Р. Сильва, Э. Кульен Аэрса. Большое значение для Аргентины имела работа в Буэнос-Айресе французского скульптора модерна А. Бурделя, создавшего памятник борцу за независимость Аргентины Карлосу Альвеару. Скульптура кубинского модерна получила развитие в работах Т. Р. Бланко, Ф. Хелаберта, Х. Х. Сикре, Л. Романьяч.

Построение живописного пространства у художников модерна, в отличие от ранне-романтической логики, мы также находим несколько измененной, так

как композиционное согласование формы подчиняется главенствующей в модерне ритмической концепции. Легкая ассиметричность расположения фигур, не нарушающая общей гармонии, особый характер жестов, наклонов, поворотов головы, создают характерное для модерна ощущение музыкальной ясности, гармоничности и выразительности ритмов. В картине Ф. А. Малявина «Вихрь» (1906) фигуры не моделированы светотенью и поэтому не кажутся объемными: они распластаны по поверхности, входят в резкий контраст с моделированными лицами, обретающими объем и пластику. Этот контраст заставляет вспомнить живопись австрийского художника Г. Климта, которого называли «чужеземцем из Византии» за стилизацию под технику мозаики с золотым фоном. Изысканно-декоративный стиль в живописи Г. Климта характеризуется яркостью цвета, плоскостным рисунком, орнаментальностью, особой «хитросплетенной» живописной фактурой. Среди работ подобного рода у Климта можно выделить «Поцелуй» (1907-1908) – произведение, созданное им в нескольких вариантах.

В. Э. Борисов-Мусатов обнаружил близость творческим исканиям художников группы Наби: если работы ранних лет у Мусатова находят себе аналогии в творчестве Э. Вюйара, то зрелые – в произведениях М. Дени. Его картины больше похожи на панно. Как и Дени, Мусатов часто обращается к теме шествия, включая фигуры в условно трактованный пейзаж, сосредоточивая внимание на пластической выразительности фигур, закрепляя их повороты.

Можно заключить, что модерн глобально охватил весь мир художественного творчества, получив в разных странах идентичные характеристики, несмотря на национальные различия. Повсеместно произведениям художников модерна, благодаря их универсальным иконографическим принципам, были присущи специфические художественно-образные характеристики и зрелищная притягательность.

Во втором параграфе третьей главы «Роль художников модерна в диалоге Запада и Востока» рассматриваются вопросы о контактах в сфере художественного творчества, о взаимодействии разных культур, различающихся по своим взглядам на мир. Обозначаются два в значительной степени обособленных культурных пространства с различными архетипами сознания, которые определяют отношение к миру, – западный и восточный тип мировоззрения. Для модерна диалог с Востоком, который был начат еще романтиками, оказывается особенно важным. Диапазон культур, оказавшихся в сфере внимания европейских художников эпохи модерна, стал чрезвычайно широк, тем самым приобреталось право на разновариантные стилизации: художники использовали орнаментальные мотивы средневекового Ирана, традиции условной живописи Китая и Японии, многие другие культурные традиции Востока. Особое значение для творчества европейских художников модерна возымело искусство китайской каллиграфии, а также японские гравюры «укиё-э» – «искусство быстротекущей жизни», где суть предметов выражалась несколькими линиями, тремя-четырьмя цветовыми оттенками.

И, если для европейского модерна был плодотворен обмен достижениями искусства со странами Востока, то процессы, происходившие в восточном искусстве на рубеже XIX – XX веков, находились под влиянием европейской традиции. Историческим для судеб живописи западного стиля в Японии стал приезд европейских профессиональных преподавателей – так впервые возникла живая связь с традицией европейского искусства. Класс Фонтанези, например, составили почти все японские художники западного стиля «ё-га», работавшие в 80-х – 90-х годах XIX века. Среди них можно назвать Такахаси Юити, Кояма Сотаро, Асаи Тю. Как важное событие в истории японской живописи западного направления отмечается создание в 1889 году «Общества Мейдзи»: именно с этого момента живопись западного направления в Японии получило официальное название *«ё-га»*, в отличие от *«нихон-га»* – традиционной японской живописи.

Осваивая приемы европейской живописи, Такахаси Юити использовал для претворения в искусстве своего нового визуального опыта открывшиеся ему художественные возможности: он является автором первых японских натюрмортов – жанра, прежде встречавшегося лишь в гравюре, называемой *«суримоно»,* замечательные образцы которой принадлежат Хокусаю. Художники Кавамура и Харада одними из первых отправились учиться в Европу, что сказалось не только на уровне их профессионального мастерства, но и на их мировоззрении в целом. Это заметно в становлении нового для японцев понимания жанра портрета, основанного на пластическом восприятии формы и направленного на выявление индивидуальности портретируемого, как у Курода Сейки. Отметим, что совершенно противоположные задачи решались в традиционном восточном портрете, ориентированном на канонические черты, как бы стиравшие с лица изображаемого все индивидуальное. Более свободно чувствовали себя японские художники западного стиля в пейзаже.

Обращаясь к китайскому изобразительному искусству, мы отмечаем: там, где европейцы лепили объем при помощи светотени, китайцы стремились к линейной выразительности. Одной из типичных черт китайского искусства, вызванная желанием обобщить весь человеческий опыт в постижении внутренней сути вещей, оказалась склонность к символизации, которая явилась основной чертой, имеющей важнейшее значение для становления и развития европейского модерна, в частности – русского его варианта. По существу, это было общим явлением для европейской культуры конца XIX века: англичанин Обри Бёрдсли, француз П. Гоген, американец Дж. Сингер Сарджент, голландец Винсент ван Гог, чех Альфонс Муха, бельгиец Энсор Джеймс, наш соотечественник И. Билибин обращались к восточной стилизации в своем творчестве.

Так же, как и в Японии, в Китае с начала XX века, помимо традиционной живописи, процветает живопись западных стилей – масляная живопись, графика, акварель, – благодаря возникновению в конце XIX века шанхайской школы. Некоторые художники стали сочетать традиционный стиль китайской живописи с западным стилем, обогащая свой художественный язык новыми

впечатлениями. Среди многих китайских художников наиболее заметными были Ци Бай-ши, в чьих живых набросках цветов и мелких животных в технике «го-хуа» оживал стиль художников-индивидуалистов Бада Шаньжэня и Ши Тао, а также Хуан Бинь-хун, ставший последним выдающимся представителем традиции «У» в пейзажной «живописи образованных людей». Из Европы возвращаются на родину многие художники и скульпторы, среди них Сюй Бэйхун и Лю Хайсу, принесшие с собой атмосферу парижской Школы изящных искусств. Многие современные китайские художники, несмотря на приверженность традиции, предпочитают и сегодня европейские масло и холст, взамен традиционной туши, акварельных красок и тонкой бамбуковой и рисовой бумаги.

В данном параграфе в новом ракурсе нами рассматривается взаимодействие представителей различных культур на евразийском пространстве, включенных в орбиту стиля модерн. М. И. Курзин – живописец и график, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, живший на Алтае в начале XX века, использовал опыт китайских художников: в 1919 году предпринял поездку из Барнаула в Китай и по возвращении обратно выпустил альбом автотрафаретов «Китайский театр» с изображением масок традиционного народного театра Китая. Его жена, Е. Л. Коровай – ученица И. Билибина, – стоявшая у истоков создания Общества художников в Барнауле, также отличалась хорошим знанием зарубежного искусства. Отметим, что сам И. Я. Билибин, восприняв традиции В. Васнецова, Е. Поленовой, С. Малютина и опираясь на опыт и традиции народного и древнерусского искусства, не забывал и об опыте японской гравюры, и о творчестве английских мастеров модерна, в часности О. Бёрдсли. В сказочных образах он выработал плоскостную манеру, использовал принцип орнаментализации, прибегал к упрощению характеристик, что роднит его творчество с восточными гравюрами. Большое влияние на развитие искусства русского модерна, в частности, на творчество М. Врубеля, оказало искусство Византии – «Восточной Римской Империи», как ее иначе называли. Здесь – и художественное обобщение, и подчеркнутость линии, и условность цвета, и декоративная мозаичность.

К идеям древнеиндийской философии особенно близко подходил М. К. Чюрлёнис, мировосприятие которого имело много общего с восприятием пространства и времени в индийском искусстве. Опираясь на монографию Г. Вайткунаса «М. К. Чюрлёнис», мы усматриваем соответствие идеи единства мира во вселенских космических масштабах, в связи с которой рассматривалось любое произведение искусства в Индии, его собственным представлениям о мире. М. К. Чюрлёнис видел в индийской философии фундамент всех философских размышлений, так же, как баховская музыка являлась основой для развития всей музыки своего времени. Сама индийская философия и культура Востока в целом казались ему необыкновенно значимыми для решения проблем современной ему эпохи.

В свою очередь, возникшее в Индии на рубеже XIX – XX веков художественное объединение «Бенгальское Возрождение» испытывало влияние европейской художественной традиции. Индийских художников объединял поиск новых средств выразительности. В их числе, прежде всего, Рабиндранат Тагор (первый не-европеец – лауреат Нобелевской премии), Абаниндранат Тагор, и Нандалал Бос. Изучая традиционные национальные школы живописи – живопись Аджанты, школы Раджастхана – индийские художники старались следовать их традициям в своем собственном творчестве, соединяя их с новым художественным видением.

Таким образом, в творчестве художников модерна прослеживается переплетение национальных и универсальных художественных приемов, парадоксальным образом сочетающихся между собой, благодаря которым стиль модерн стал поистине универсальным художественным стилем.

В Заключении подводятся итоги работы, формулируются выводы, уточняющие содержание каждого раздела диссертационной работы.

В процессе исследования выявлена универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX – XX веков, в том числе – в светском и религиозном искусстве. Проанализирован характер развития стиля модерн, как в европейских странах, так и на Востоке, что позволяет говорить о модерне как об «интернациональном художественном стиле».

Намечаются перспективы дальнейшего исследования темы в плане изучения стиля модерн в других видах искусств и в различных национальных его вариантах, а также в русле дальнейшего изучения проблемы взаимодействия художественных традиций Запада и Востока.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи, опубликованные в журналах из перечня Высшей аттестационной комиссии РФ:

1. Костерина, М. Г. Проблема религиозного искусства в работах художников русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Мир науки, культуры, образования: Культурология.– Горно-Алтайск, 2011. – № 1 (26). – С. 305 – 308.
2. Костерина, М. Г. Новаторские принципы театрально-декорационного искусства русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Мир науки, культуры, образования: Искусствоведение. – Горно-Алтайск, 2012. – № 1 (32). – С. 42 – 44.
3. Костерина, М. Г. Религиозная тематика в творчестве художников русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств: Искусствоведение. – Челябинск, 2012. – № 1-2 (29-30). – С. 87 – 90.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

4. Костерина, М. Г. Универсальная эстетика модерна: между Западом и Востоком [Текст] / М. Г. Костерина // Достижения ученых Сибири – Всемирному философскому конгрессу: материалы межрегиональной научно-практической конференции (Бийск, 3 - 7 июля 2008 г.) / Бийск: БГПУ им. В. М. Шукшина, 2008. – С. 120 – 124.
5. Костерина, М. Г. Универсальность стиля модерн в поисках новых средств выразительности на рубеже XIX – XX веков [Текст] / М. Г. Костерина // Интеллектуальный потенциал ученых России: сборник науч. трудов Сибирского института знаниеведения / отв. ред. Е. В. Ушакова, Ю. И. Колюжов. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008. – Вып. VIII. – С. 121 – 126.
6. Костерина, М. Г. Стиль модерн в художественном творчестве как особый способ мышления [Текст] / М. Г. Костерина // Интеллектуальный потенциал ученых России: сб. науч. трудов Сибирского института знаниеведения / отв. ред. Е. В. Ушакова, Ю. И. Колюжов. – Барнаул: Изд-во НИЛ ЗВ Алт. ун-та, 2009. – Вып. IX. – С. 111 – 115.
7. Костерина, М. Г. Евразийская тематика в развитии русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Евразийство: Теоретический потенциал и практические приложения: материалы Четвертой Международной науч.-практ. конф. – Барнаул, 26 – 27 июня 2008 г. / под ред. В. Я. Баркалова, А. В. Иванова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – С. 209 – 214.
8. Костерина, М. Г. Особенности модерна: от современности к истокам [Текст] / Проблемы современного естественнонаучного и социо-гуманитарного знания в системе высшего образования: сборник научных статей. – Барнаул: АлтГПА, 2009. – С. 153 – 160.
9. Костерина, М. Г. Эстетические противоречия стиля модерн на рубеже XIX – XX веков [Текст] / М. Г. Костерина // Проблемы гуманитарного знания в науке и образовании: сборник научных статей / под ред. С. А. Ан. – Барнаул: АлтГПА, 2010. – С. 178 – 184.
10. Костерина, М. Г. Стиль модерн с позиций искусства и философии [Текст] / М. Г. Костерина // Интеллектуальный потенциал ученых России: сб. науч. трудов Сибирского института знаниеведения / отв. ред. Е. В. Ушакова, Ю. И. Колюжов. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2010. – Вып. X. – С. 113 – 119.
11. Костерина, М. Г. Идея синтеза искусств в рамках стиля модерн [Текст] / М. Г. Костерина // Педагогический потенциал учреждений социально-культурной сферы: управление, динамика, творчество: материалы научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и соискателей, посвященной Дню академии (5 марта 2010 года) / ред. кол.: О. В. Первушина, Г. В. Оленина, Е. И. Кравцова; Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. – С. 48 – 51.
12. Костерина, М. Г. Религиозное искусство русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Духовность современного образования и религия: сборник научных статей / под ред. С. А. Ан. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – С. 210 – 217.

13. Костерина, М. Г. Стиль модерн как завершающий этап развития эпохи романтизма [Текст] / М. Г. Костерина // Вестник Алтайской государственной педагогической академии: Гуманитарные науки. – 2010. – № 4. – Барнаул: Изд-во АлтГПА, 2010. – С. 16 – 19.
14. Костерина, М. Г. Национальные мотивы в творчестве русских художников эпохи модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Актуальные вопросы становления и развития русской культуры: проблемы сохранения этнокультурной идентичности / Труды Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Выпуск XV. – Барнаул: Изд.-е ГМИЛИКА, Издательский дом «Барнаул», 2011. – С. 102 – 107.
15. Костерина, М. Г. Личность художника в театральном искусстве русского модерна [Текст] / М. Г. Костерина // Электронный научный журнал «Евразийство: Философия. Культура. Экология». – Вып. 3: Художественное образование: проблемы и перспективы. – Барнаул, 2012. – Режим доступа: http://www.evrazistvo.ru
16. Костерина, М. Г. Стиль модерн как идеальный проект гармонизации окружающей жизни [Текст] / М. Г. Костерина // Вестник гуманитарного научного образования: Искусствоведение.– Москва, 2012. – № 1 (15). – С. 47 – 51.

Международный проект по теме диссертации, реализованный автором:

17. Разработан и прочитан курс лекций «Die Universalität des Jugendstils» для гимназии им. Людвига-Георга в Дармштадте (Германия) – в рамках договора (декабрь, 2011 – февраль, 2012).

Автореферат подписан в печать 24.02.2012 г. Тираж 100 экз.