

ЖАНР ВНЕ ЖАНРА. НАТЮРМОРТ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Светлана В. Усачёва

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, usachevasv@rah.ru

Аннотация. Статья посвящена характеру бытования натюрморта в отечественной живописи второй половины XIX века. Занимая периферийное положение в жанровой структуре, натюрморт продолжал играть важную функциональную роль в учебной и творческой практике представителей реалистического искусства. Особое внимание уделяется произведениям Сурикова, в картинах которого предметные мотивы явились не только важной составляющей образного решения, но и индикатором трансформации художественного видения эпохи в целом.

Ключевые слова: Академия художеств, реализм, натурализм, жанр натюрморта, живопись цветов и плодов, портретный жанр, историческая картина, В.И. Суриков, И.Е. Репин.

Для цитирования: Усачёва С.В. Жанр вне жанра. Натюрморт в русской живописи второй половины XIX века // *Academia*. 2020. №1. С. 33–40. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40.

GENRE OUT OF GENRE. STILL LIFE PAINTING IN RUSSIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Svetlana V. Usacheva

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, usachevasv@rah.ru

Abstract: The article is devoted to the living conditions in which still life painting existed in Russian art in the second half of the 19th century. Still life painting occupied a peripheral position in the genre structure, but continued to play an important role in the educational and creative practice of realist artists. Special attention is paid to the works of Vassily Surikov, in which objective motifs were not only an important part of compositional solution, but also an indicator of the transformation of the artistic vision of the era in general.

Keywords: Academy of Arts, Realism, Naturalism, landscape painting, flowers and fruits painting, portrait painting, historical painting, V.I. Surikov, I.Ye. Repin.

For citation: Usacheva, S.V. (2020), Genre out of genre. Still life painting in Russian art of the second half of the 19th century, *Academia*, no 1, pp. 33–40. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40.

Введение

Расцвет натюрмортной живописи в русском искусстве традиционно соотносится с началом XX столетия. Более ранние страницы истории жанра выглядят, скорее, рядом эпизодов, связанных с тем или иным типом изображений «неподвижной природы». Натюрморт не занимал существенных позиций в отечественной академической структуре даже в период относительного расцвета живописи «цветов и плодов» в первой половине XIX века. Что же касается второй половины столетия, то здесь ему практически было отказано в существовании. Подобное отношение, ставшее традиционным и в отечественном искусствознании, следует признать во многом обоснованным. От периода, именуемого эпохой реализма, до нас дошло ничтожно малое количество произведений, связанных с жанром, и имен художников, их создававших.

Как писал Ю.М. Лотман, натюрморт выступает на первый план тогда, когда возрастает интерес к общекультурным проблемам. В остальное время он уходит на периферию художественного процесса, находясь как бы в тени портрета, жанровой и исторической картины [Лотман 1986, с. 6]. Иное дело, что и в неблагоприятное для себя время натюрморт продолжает оставаться одним из первых этапов общения художника с окружающей природой.

Упадок интереса к картинам с изображениями цветов и плодов (эта разновидность натюрморта неизменно доминировала в отечественной академической школе с момента ее возникновения) произошел в конце 1850-х — начале 1860-х годов. Он стал одним из симптомов наступления эры социального искусства. У нового поколения художников и критиков раздражение вызывал сам набор натюрмортных мотивов, их бесчувственная ремесленная природа, а главное, присущий натюрморту изобразительный буквализм. В.Г. Перова возмущали зрители, которые на выставке «восхищаются кувшином на громадной картине, забывая о целой сотне хорошо написанных фигур; восхищаются хорошо написанной кружкой, персидским ковром и всякой всячиной, не имеющей ровно никакого смысла, кроме виртуозного исполнения и других технических достоинств» [Болотина 1989, с. 392]. И.Н. Крамской писал В.М. Васнецову: «Не станет же талантливый человек тратить время на изображение, положим, тазов и рыб и проч.» [Васнецов 1987, с. 262].

О никчемности обманок говорил В.В. Стасов, признавая их годными лишь «для того только, чтобы большие и маленькие ребята приходили в восторг, нащупав пальцами, что тут — нарисованные, а не настоящие карты, мухи и бумажки <...> Неужели все это не пустяки и ненужные вещи?» — негодовал критик [Болотина 1989, с. 395]. Примечательно, что классические мотивы натюрмортной живописи упоминаются в отзыве Стасова как реальные предметы и перечисление лимонов, арбузов и раков в одном ряду с бюстами, статуями и «ужасными портретами» выглядит почти комичным [Болотина 1971, с. 397].

Между тем, на протяжении всей своей истории натюрморт выступал своеобразным индикатором отношения художников и зрителей к так называемому художественному натурализму — в сопоставлении с реализмом понятию столь же условному. Родившийся в сфере академического искусства и стоявший на нижней ступени его иерархии, жанр наиболее однозначно воплощал классицистический тезис о «копировании природы». Его основной задачей являлось изучение структуры и облика предметов, чье визуальное натуроподобие лишь подчеркивало идеализированный характер картинной композиции.

Это обстоятельство во многом обусловило относительный подъем живописи «цветов и плодов» в первой половине XIX века в искусстве бидермайера, как известно, высоко ценившем на полотнах тихую и радующую глаз красоту и виртуозную имитацию материального мира, выраженную в описательности, внимании к подробностям, декоративных эффектах сглаженной красочной фактуры и яркого колорита. Что касается просвещенных ценителей, то для них подобные достоинства имели вполне определенные границы. Так, для Шарля Бодлера живописные «лимоны и раки» могли украсить собой лишь столовую, где пиршество для глаз сопровождало реальную трапезу [Бодлер 1986, с. 46]. В натюрмортных постановках со всей очевидностью проявился характер стиля, который «ищет общедоступного, равняется на середину» [Сарабьянов 1998, с. 10].

Неслучайно, художники, работавшие в жанре «цветов и плодов», в истории отечественного искусства занимают положение «средних» и даже малоизвестных.

Если для первой половины века натуральность изображений свидетельствовала, прежде всего, о натурном методе работы, то во второй половине столетия термин «натурализм» приобрел в творческой среде негативный смысл, будучи противопоставлен новому способу видения и воплощения действительности — реалистическому. Изображения специально отобранных, условно скомпонованных и освещенных, нередко в прямом смысле «оранжерейных» предметов оказались прочно связаны со стилистическим направлением, где ремесленная «вещественность» соединялась с картинной искусственностью и живописной нарочитостью.

Натурализм был признан, с одной стороны, «пошлым», то есть потрафляющим бытовым, вульгарным представлениям о красоте, с другой, не способным органично выразить целостную художественную идею, заменяя ее показом жизнеподобных деталей. Примечательно, что подобное отношение сформировалось, когда в русской живописи закончился «роскошный праздник» колорита [Коваленская 1929, с. 50]. Нужно отметить, что значительную роль в превращении понятия натуральность в натуралистичность сыграли не столько мастера натюрморта, сколько художники-жанристы середины столетия, часто именуемые бытописателями. Натурализм в данном случае трактовался как бытовизм, подчеркивая обыденность избираемых сюжетов, протокольную и мало-выразительную их подачу, что не замедлило сказаться на художественной целостности произведений. В середине века во многом был утрачен также интерес к самодовлеющей ценности вещного мира, передаче присущих ему материальных свойств. Художников привлекала уже «не столько индивидуальная красота вещей, игра света на их поверхности, богатство фактуры и материала, красота перспективных ракурсов и движение в глубину, своеобразие неповторимых предметных групп, сколько типичность вещей, их бытовая характеристика» [Болотина 1971, с. 406–407].

В этой ситуации салонная тенденция, отмеченная Бодлером, сыграла скорее положительную роль, поскольку в ней натюрморт сохранился как особый тип изображений. Нарядные и искусно скомпонованные постановки из цветов и плодов были по-прежнему востребованы заказчиками, поскольку отражали общеевропейскую ситуацию развития жанра. Академическая тщательность воспроизведения фактуры в соединении с сочиненным освещением и ярким локальным колоритом, наделяет театральным пафосом натюрморты В.Д. Сверчкова и К.Е. Маковского. Классические по характеру постановки, они отчасти осовременены мотивами, связанными с научными и демократическими устремлениями эпохи. Один из самых известных натюрмортов Сверчкова (1878 (?), ГРМ) включает скульптурный барельеф с портретом ботаника Карла Линнея. «Деревенское» содержание цветочной композиции Константина Маковского («Цветы», 1884, ГРМ) органично соединяется с декоративностью и контрастностью цветового решения. Стасов выразил невольное восхищение талантом художника, назвав его натюрмортные постановки «блестящей браваурной арией оперного певца» [Сарабьянов 1998, с. 162].

Театрализованный характер сохранили во второй половине столетия и «огородные» натюрморты, также возникшие в недрах академической традиции и связанные с голландскими «кухнями». В качестве примера можно привести полотно Ивана Михайлова «Овощи и фрукты» (ГРМ). За картину на подобную тему он был удостоен в 1859 году звания некласного художника. Скромные группы из плодов (явно натурального характера) исполняли в 1860–1870-е годы К. Борзенков и В. Ярцов.

Уйдя в тень других жанров, натюрморт сохранил актуальность в сфере художественного образования, будучи также связанным с декоративно-прикладным искусством. Работа с натуры, подразумевавшая тщательное воспроизведение деталей, легла в основу подготовки мастеров по росписи текстиля и фарфора. В Школе рисования искусств и ремесел в 1840-е годы существовал натуральный класс цветов и украшений, где изображение растительных мотивов подразумевало, прежде всего, ботаническую точность. Специальный класс рисования цветов с натуры вошел затем в структуру Строгановского училища. В 1860-е годы его возглавил выпускник Академии художеств Михаил Васильев. В натурном рисунке одного из учеников Васильева, Аркадия Чумакова («Пион и лилии», 1898, ГТГ), к тому времени состоявшего членом Общества русских

акварелистов, очевидно стремление добиться достоверности, достойной ботанического атласа; и все же, в акварели привлекает, прежде всего, колористическая свобода, импрессионистическая выразительность света и тени, превращающая плоскость листа в подобие воздушной среды.

Во второй половине XIX столетия в поле зрения художников остались не только плодовые и цветочные композиции и мотивы, но изображения обыденных предметов. Еще А.Г. Венецианов в учебных целях советовал своим ученикам обращаться в поисках природы к «вещам, у каждого в комнате находящимся» [Болотина 1989, с. 68]. Изображая подобные мотивы, молодые художники вырабатывали чутье к разнообразию форм, фактуры, цветовых сочетаний. По воспоминаниям А.Н. Мокрицкого, «на этих мало-важных предметах ученик приучал свой глаз различать не только их цвета, но и вещественную разницу: лента атласная, кусок бархата, белый холстяной платок, черепаховая гребенка или французская перчатка» [Болотина 1989, с. 68]. Венецианов не случайно говорит не о вещах как таковых, а о вещах в пространстве интерьера. Таким образом, изменялась сама роль этюда с природы, связавшего задачу «копирования» предметов в их зависимости от окружающей среды и реального освещения.

В Академии художеств традиции, заложенные Венециановым, продолжал П.П. Чистяков, вынужденный обращать внимание учеников уже не только на вещественную разницу, но и на типологическую общность предметных мотивов, и приводивший в пример работы старых мастеров: «фрукты, цветы — лето; мясо и битая птица — охота; овощи и птицы — урожай; книги и чернильница — наука, учеба» [Болотина 1971, с. 499]. Редкие образцы произведений, хранящие память о тематических «ветвях» натюрморта, — работы А.П. Боголюбова («Натюрморт», «Фазаны и заяц», 1879, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) явно отсылают к традиционным голландским образцам. Иную роль играют небольшие холсты И.П. Похитонова, ученика Боголюбова: «Кувшин, бокал и книги» (1880-е, ГТГ) и «Фазаны» (1880, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева). Это уже исключительно натурные этюды, в которых художник решает задачи цветовых и тональных соотношений предметов в окружающем их воздушном пространстве.

Обращение к натюрморту среди представителей реалистического направления, в творчестве которых жанр практически не встречается в «чистом» виде, обращение к предметным мотивам выглядит лишь эпизодом, но именно здесь отчетливо прослеживается изменение понимания «натуральности» изображений — сюжетной и живописной.

Преимущественно натурные задачи преследуют цветочные этюды, созданные В.Д. Поленовым, В.М. Васнецовым, И.Е. Репиным, В.И. Суриковым. Небольшая картина Поленова («Букет цветов», 1880, Музей-усадьба «Абрамцево») привлекает точной передачей эффектов освещения и цветовых отношений, погружающих букет в световоздушную среду. Живописное письмо уподоблено акварели, эскизность манеры усилена благодаря сквозящей сквозь краску фактуре холста. Натурные ботанические задачи подчинены здесь общему живописному замыслу, направленному на достижение единства тональных соотношений.

Цветочные мотивы в ряде случаев сопровождают портреты у Репина и Сурикова. В портрете немецкой пианистки Софьи Менгер, исполненном Репиным (1887, ГТГ), пышный букет — это и предмет реальной обстановки, и знаковый атрибут парадного образа. Вместе с алой шалью, небрежно брошенной на стул, цветы аккомпанируют в композиции картины эффектной внешности героини, словно впитывая в себя ее творческую страстность. Значительную роль здесь играет сама манера живописи, яркая, сочная, лепестки цветов словно вибрируют под напором энергичных движений кисти.

У Сурикова связь между смысловыми акцентами натюрмортных деталей и их живописной ролью является еще более тесной. В портрете Е.В. Суриковой (1908, Музей-усадьба В.И. Сурикова, Красноярск) румяное женское лицо словно сравнивается со стоящим рядом розовым букетом благодаря объединяющим их цветным рефлексам. О традиционной символической, связанной с уподоблением женщины прекрасному цветку, побуждают вспомнить цветочные мотивы на платках сибирских красавиц — постоянных моделях художника. Примечательно, что один из исследователей видит в подобных портретах Сурикова олицетворение метафоры «райского сада» [Болотина 1971, с. 161].

Реалистическое постижение природы вмещает в себя классические аллюзии и новые живописные искания, присущие уже искусству модерна с его пристальным вниманием к изысканной линии и деликатной колористической гамме.

Апофеозом цветочной темы стала в творчестве Сурикова картина, представляющая сцену шуточной цветочной баталии в один из дней традиционного римского карнавала («Сцена из римского карнавала», 1884, ГТГ). Цветы здесь не только необходимая завязка сюжета. Как известно, картине предшествовали натурные этюды букетов, исполненные художником во время пребывания в Италии. Утратив постановочную натуралистичность, присутствующую «оперным» композициям Сверчкова и Маковского, на полотне этюды превращаются в «букеты» ярких мазков кисти. Цветы, выпавшие из букета прекрасной итальянки на свешивающийся с балкона ковер, почти сливаются с его пестрым узором, возвращая в картину подлинный «праздник колорита».

Взросшая роль пленэрной работы способствовала также возврату в живопись ощущения материальной красоты предметных мотивов. Из немногочисленных сохранившихся графических этюдов

подобного рода упомянем работы художников Г.Г. Гагарина и А.С. Яснова. Восточное оружие, ткани, посуда сменяются на них атрибутами национального, в том числе крестьянского, обихода, причем и то, и другое приобретает экзотический колорит, привлекает своей художественной необычностью. Для В.В. Верещагина вооружение, одежда, предметы культа восточных народов существенны именно как подлинные приметы экзотического быта. Художник остался близок традиционной концепции натюрморта, поскольку его работы призваны создать эффект предметной подлинности. Крамской, критикуя увлеченность Верещагина деталями, писал о его индийской серии: «Все неодушевленные предметы — шедевры живописи», тем самым утверждая их художественную и содержательную самодостаточность. С этой точки зрения примечательны технологические особенности этюдов живописца-этнографа, в частности, эмалевидный характер письма, придающий изображениям характер тщательно выполненных миниатюр [Дьяконова 2019, с. 390].

Видение, а не знание предметов, определенное характером живописи, тональными соотношениями цвета, — эта тема стала ведущей в статьях Н.П. Крымова, одна из которых неслучайно получила название «О натурализме и формализме». Выступая перед учениками, Крымов характеризовал натурализм как живописную систему, отчуждающую предмет изображения от среды. Главным «виновником» натурализма художник считал локальный цвет, «максимально освобожденный от воздействия окружающих предметов, от рефлексов и освещения» [Крымов 1989, с. 23]. Говоря о «безвоздушности» подобной живописи, Крымов не случайно приводит в пример классические натюрмортные постановки, прочно связанные в сознании художников с традициями академической школы. По его словам, «...идеал натурализма заключается в следующем: взять



И.Е. Репин. Портрет С.И. Менстера. 1887. ГТГ

натюрморт, вставить в раму и повесить его как картину. Это будет натуралистическое произведение даже уже без живописи. Тут уж даже и не надо писать» [Крымов 1989, с. 24]. Парадоксальным образом предмет, написанный точь-в-точь, словно «вылезавший из рамы», означал теперь формальное отношение к искусству и воспринимался как антихудожественный. Образцом не натуралистической, а подлинно живописной манеры

для Крымова являлся Репин, умевший показать материальность предметов широкой кистью и верным тоном [Крымов 1989, с. 25].

Способность воплотить в любом, казалось бы, частном мотиве живописное видение природы — одно из ярких достоинств произведений Сурикова. Как истинный художник, он не мог не увлекаться претворением краски в видимость материальной «плоти» вещей и решением возникающих при этом трудностей. А.Я. Головин вспоминал, как Суриков, вместе с другими учениками Поленова в московском Училище живописи, ваяния и зодчества работал над учебной постановкой: «Поленов поставил нам натюрморт, в котором большую трудность составляло изображение котла из красной меди. Край этого котла ярко блестел, и нужно было передать неподдающийся красочным сочетаниям блеск. Никто из нас не мог справиться с этой задачей. Нужно было видеть, как его (Сури-



В. И. Суриков. Сцена из римского карнавала. 1884. ГТГ

кова. — С.У.) увлекла работа, как он забыл о всем окружающем» [Болотина 1971, с. 453–454]. Внимание художника к световоздушным эффектам, преображающим предметную фактуру, очевидно в сохранившихся акварельных этюдах, на которых изображены обыденные и старинные вещи: кресло, коврик, свеча в золоченом шандале, сверкающий начищенными боками самовар. Все эти предметы обихода существуют в почти осязаемом пространстве, их легко представить частью жанровой или портретной композиции, где они сохраняют и композиционную значительность, и собственный характер. Так, горделиво «позирует» сверкающая глубокой синевой фарфоровая сахарница в портрете П.П. Кончаловского, словно повторяя уверенную и чуть вальяжную позу героя картины.

Художники-реалисты кардинально изменили роль натюрморта в исторических полотнах. Из аксессуаров, иллюстрирующих быт, вещи превратились в безмолвных свидетелей и участников исторических событий и человеческих драм, приобрели психологическую окраску. Этнографическая точность и «музееведческий» подход, ставший возможным благодаря общению с коллекциями древностей, легли в основу образов, где археологические и документальные детали рождали многочисленные ассоциации, давали простор творческому воображению [Мамонтова 2009, с. 99]. Благодаря этому, вещественная красота предметов обрывает в исторических полотнах разнообразными символическими смыслами.

Свечи, лампада — символы божественного присутствия и краткости земной жизни — эти традиционные мотивы классического натюрморта в картинах мастеров эпохи реализма выглядят как несомненные исторические реалии и одновременно выступают источником для истолкований. В академической работе Репина «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ), за которую художник был удостоен Большой золотой медали, словно внезапно вспыхнувшие свечи знаменуют кульминационный момент евангельского чуда, их сияние акцентирует композиционный и смысловой центр события. При этом сам характер освещения, его театральный эффект связывает работу художника с академической традицией.

Огонек лампы в картине Сурикова «Меншиков в Березове» (ГТГ, 1883), «прочувствованный» художником в натурной акварели, в картине выступает олицетворением божественной благодати и символом надежды, объединяющих членов семьи опального вельможи. Стоящий на столе тяжелый подсвечник с погасшей свечой напоминает об угасающей человеческой жизни и является отголоском прошлого величия князя. Известно, что Суриков изобразил в картине подлинный серебряный шандал, подаренный шведским королем царю Алексею Михайловичу и перешедший по наследству к Петру I [Мамонтова 2009, с. 117]. Ассоциативную цепь можно продолжить, если на миг вообразить Меншикова не в мужицком тулупе, а в немецком кафтане и алонжевом парике. Вещи, окружающие Меншикова и его детей, воплощают перипетии их прошлой жизни и пророчат их грядущую судьбу. Полнокровность предметного мира оборачивается знаком переменчивости фортуны: историческая реальность почти неотделима от метафоры. Органично вплавленные в жилое пространство, вещи почти утрачивают повествовательную интонацию, зато усиливают романтическое ощущение или угадывание происходящего, которое, по словам самого Сурикова, являлось сутью исторической картины.

Заключение

В свое время Б.Р. Вишпер писал: «Натюрморт — не только художественная задача, а целое мировоззрение» [Вишпер 2005, с. 24]. Возможно, именно типологическая разобщенность, отсутствие собственной жанровой структуры позволили натюрморту проявить свои разнообразные функции за ее пределами, в различных областях творческой практики. Войдя в плоть и кровь других жанров, став органичной составляющей картинных образов, натюрморт, так или иначе, отразил сложные стилевые перипетии и трансформацию художественного видения эпохи.

Литература

1. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 421 с.
2. Болотина И. С. Натюрморт в русской живописи XVIII–XIX веков. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 1971. 606 с.
3. Болотина И. С. Предметный мир у Венецианова и его учеников // Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. М.: Советский художник, 1989. С. 59–78.
4. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вст. ст., сост. и прим. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
5. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 382 с.
6. Дьяконов Ю. Б. «Прием, невероятно новый и художественный...» К вопросу о живописном методе В. В. Верещагина на примере изучения произведений из коллекции Третьяковской галереи и частных собраний // Василий Верещагин: больше чем художник. Материалы научной конференции. М., 2019. С. 387–395.
7. Коваленская Н. Н. Русский жанр накануне передвижничества // Русская живопись XIX века. Сб. ст. / Под ред. В. М. Фриче. М.: РАНИОН, 1929. С. 33–83.
8. Крымов Н. П. О натурализме и формализме // Николай Петрович Крымов – художник и педагог. М., 1989. С. 23–26.
9. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве (Материалы научной конференции. 1984). М., 1986. Вып. 17. С. 6–14.
10. Мамонтова Н. Н. Предметный мир в картинах Сурикова // В. И. Суриков. Близкое былое. Сб. ст. М., ГИИ, 2009. С. 98–119.
11. Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности / Каталог выставки. М.: Сканрус, 2012. 287 с.
12. Сарабьянов Д. В. Стиль без имен и шедевров // Пинакотекa. 1998. №4. С. 4–12.

Информация об авторе:

Светлана В. Усачёва, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; usachevasv@rah.ru

Author Info:

Svetlana V. Usacheva, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; usachevasv@rah.ru

References

1. Baudelaire, Ch. (1986), *Ob iskusstve* [About art], Moscow.
2. Bolotina, I. S. (1971), *Still life painting in Russian art of the 18th–19th centuries*. Moscow.
3. Bolotina, I. S. (1989), “World of objects of Venetsianov and his students”, Bolotina, I. S., *The problems of Russian and Soviet still life painting*, Moscow, pp. 59–78.
4. Viktor Mikhailovich Vasnetsov. *Letters. Diaries. Memories. Thoughts of contemporaries*, (1987), Moscow.
5. Vipper, B. R. (2005), *The problem and development of still life painting*, St Petersburg.
6. Dyakonov, Yu. B. (2019), “Method novy i khudodgestvenny...” K voprosu o zhivopisnom metode V. V. Vereshchagina [“The method new and artistic...” On the pictorial method of Vassily Vereshchagin], *Bolshe chem khudozhnik: Collected works of scientific conference*, Tretyakov Gallery, Moscow.
7. Kovalenskaya, N. N. (1929), “Russky zhanr nakanune peredvizhnichestva” [Russian genre before Peredvizhnik], *Russkaya zhivopis XIX veka* [Russian painting of 19th century], *Articles digest*, Moscow, pp. 33–83.
8. Krymov, N. P. (1989), “O naturalizme i formalizme” [About naturalism and formalism], *Nikolay Petrovich Krymov – khudozhnik i pedagog* [N. P. Krymov – an artist and a teacher], Moscow, pp. 23–26.
9. Lotman, Yu. M. (1986), “Natyurmort v perspektive semiotiki” [Still life painting in semiotic perspective], *Object in art. Scientific conference proceedings*, 1984, Issue 17, Moscow, pp. 6–11.
10. Mamontova, N. N. (2009), “Predmetny mir v kartinakh Surikova” [World of objects in Surikov’s pictures], *Surikov. Close past. Articles digest*, Moscow, pp. 98–119.
11. *Natyurmort. Metamorfozy. Dialog klassiki i sovremennosti* (2012) [Still life painting. Metamorphoses. Dialogue of classics and modernity], Exhibition catalog, Moscow.
12. Sarabyanov, D. V. (1998), “Stil bez imen i shedevrov” [Style without names and masterpieces], *Pinacoteca*, no4, pp. 4–12.