

ПЕЙЗАЖ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА. ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

Ольга С. Давыдова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, davydov-olga@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена концептуальному анализу эволюции пейзажного жанра в русском изобразительном искусстве второй половины XIX — начала XX века; поставлен и разносторонне исследован ключевой вопрос о взаимосвязи пейзажной поэтики с мировоззрением художников и эстетическими ориентирами времени, влияющими как на восприятие природы, так и на способы ее отражения в искусстве. В основе научно-практической базы лежат подвергнутые тщательному рассмотрению задачи, итоги и перспективы развития темы одноименной международной конференции «Пейзаж в русском искусстве второй половины XIX — начала XX века. Эволюция жанра» (16–17 мая 2022, Российская академия художеств, Москва), куратором которой был автор статьи.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX — начала XX века, пейзаж, жанр, романтизм, реализм, импрессионизм, пейзаж настроения, символизм, модерн, модернистские течения

Для цитирования: Давыдова О.С. Пейзаж в русском искусстве второй половины XIX — начала XX века. Эволюция жанра. Введение в проблематику // Academia. 2023. №4. С. 379–423.

DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-379-423

LANDSCAPE IN RUSSIAN ART IN THE SECOND HALF OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY. EVOLUTION OF A GENRE: RANGE OF ISSUES

Olga S. Davydova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy
of Arts, Moscow, Russia, davydov-olga@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the conceptual analysis of the multifaceted evolution of the landscape genre in Russian art in the second half of the 19th – early 20th century. The author poses and investigates in detail the key question of interrelationship of landscape poetics with the artists' world view and aesthetic guidelines of the time influencing the perception of nature and its reflections in art. The academic and practical foundation of the article consists of the tasks, results and development prospects of the topic of the international conference with the same title “*Landscape in Russian Art in the Second Half of the 19th – the Beginning of the 20th Century. Evolution of a Genre*” (May 16–17, 2022, Russian Academy of Arts, Moscow), curated by the author.

Keywords: Russian Art of the second half of the 19th – the beginning of the 20th century, Landscape, Genre, Romanticism, Realism, Impressionism, Mood Landscape, Symbolism, Modernism, Modernist Trends

For citation: Davydova, O.S. (2023), “Landscape in Russian Art in the Second Half of the 19th – the Beginning of the 20th Century. Evolution of a Genre: Range of Issues”, *Academia*, 2023, no 4, pp. 379–423. DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-379-423

Здесь ведутся лишь те разговоры, в которых
участвует ландшафт...

Р.М. Рильке

Из дневников раннего периода (6 сентября 1900)¹

«Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, — чего еще нам?» [Чехов 1986, с. 531] — почти в самом начале сцен из деревенской жизни говорит персонаж пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня». Произнесший эти, на первый взгляд, скромные слова обедневший помещик Илья Телегин, с нравственной чистотой в сердце воспринимающий мир, формулирует бесхитростно простое, но при этом идеально устойчивое отношение к природе — главной теме пейзажной живописи.

В этом контексте характерен и другой эпизод, отражающий некоторые аспекты восприятия природы уже не усадебным русским обывателем, а немецким поэтом. В 1899 году в одном из писем, отправленных в Россию, Райнер Мария Рильке советовал своему адресату: «Оставьте Ницше. <...> К чему это? Уезжайте поскорее в деревню, купите себе маленький участок и ждите счастья, как ждут всходов того, что было засеяно по праву и правилу. Ничто из того, что идет извне, не пригодится в России. <...> У Вас же каждый человек — мыслитель, толкователь и, если хотите, поэт» [Рильке 1971, с. 172]. Не будем сейчас останавливаться на субъективных моментах идеализации Рильке недавно посещенной им страны, в которой он, как ему казалось, обрел свою духовную родину; не будем в данном случае касаться и такой темы, как «русское нищезанятие», имеющей весьма оригинальные плоды в творческом наследии русских символистов, или погружаться в этюдные аллюзии в стилистическом ключе «Союза русских художников». Важно иное: глубокомысленный и тонкий Рильке, для жизни которого, как он писал А.Н. Бенуа, «самое важное — не потерять Россию» [Рильке 2001, с. 182], размышляя о поразившей его земле, совершенно искренне ассоциировал русский ландшафт с культурой страны, видя в «пейзажной» душе пространства такую же реальную действенную силу, какой обладает «чудесная весенняя трава в начале „Воскресения“» [Рильке 2001, с. 131] (ил. 1).

Как ни удивительно, но «трава» — один из наиболее проникновенных художественных мотивов, удержанных Рильке в воспоминании от романа Л.Н. Толстого. Этот психологический штрих ведет к цепочке ассоциаций с другими именами. Даже такой профессионально искушенный в области искусствоведческого слова критик, каким был Александр Бенуа, также серьезно писал о «„культе“ травы, кустиков, березок, почек,

¹ Rilke R. M. Tagebücher aus der Frühzeit. Frankfurt a. M.: Insel, 1973, p. 204.



Ил. 1. А.И. Куинджи. Лесная поляна. 1887. Холст, масло. 150 × 206. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 2. И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894. Холст, масло. 150 × 206. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 3. М. В. Якунчикова. Пейзаж с Москвой-рекой на заднем плане. 1890–1893. Бумага, акварель. 31,5 × 27. Частное собрание.

полевых цветков», когда хотел выразить «покорно-грустную ноту» [Бенуа 1997, с. 98] элегий И.И. Левитана и М.В. Якунчиковой. Описание Бенуа органично вторило чувствам самих художников, стремившихся «изоцирить свою психику до того, чтобы слышать „трав прозябанье“» [Левитан 1956, с. 65], как сформулировал идеал пейзажиста Исаак Левитан в одном из писем 1897 года (ил. 2, 3).

Приведенные выше сюжеты имеют далеко не праздное отношение к проблематике, ряд вопросов которой затронут в коллективном труде² «Пейзаж в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века. Эволюция жанра», в то время как другие еще ждут своего развития. Статьи, подытожившие доклады одноименной конференции 2022 года, приуроченной к 150-летию со дня рождения В.К. Бялыницкого-Бирули [Давыдова 2022], стали первым этапом реализации глобальной в своих основах темы, масштаб которой хотелось бы обозначить в данном вступлении.

² В связи с публикацией материалов конференции в виде двух выпусков журнала «Academia» (4.2023 и 1.2024) считаем необходимым отметить, что в данной статье, являющейся введением в концепцию всего проекта, слово «сборник» используется наравне с характеристиками «выпуск» или «коллективный труд».



Ил. 4. М. А. Врубель. Демон поверженный. 1902. Холст, масло. 139 × 387. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Действительно, что мы ищем в пейзаже, изначально содержащем все те изомотивы и даже атмосферные явления, которые рождают образы? По сути, и в более сложных концепциях, чем приведенный выше реалистический взгляд чеховского героя, пейзаж развивался внутри идеи о гармонии. Несмотря на пройденную этим жанром эволюцию, которая от символических форм выражения универсальных значений с помощью «пейзажных» элементов-архетипов (деревьев, растений, звезд и др.) постепенно привела к органичному постижению чувства пространства в его световоздушном измерении «дышащей» стихии, пейзаж всегда отражал в своей семантической структуре мысли художников о гармонии и архитектонике образа. Будь он явлен в естественных границах постигаемой глазом природы или в трансцендентной области, позволяющей увидеть за объективно существующей природой вечную жизнь души, имеющую свою судьбу и во времени: «одно маленькое усилие — и протянешь руку Богу» [Левитан 1956, с. 71], — метафорически суммировал впечатления от горной вершины Монблан И.И. Левитан³.

Именно природа, неизменная любовь к «божественному нечто, разлитому во всем, <...> что не всякий видит, что даже и назвать нельзя, так как оно не поддается разуму, анализу» [Левитан 1956, с. 30], давала возможность художнику отстраниться от трагического романтизма мыслей в духе Шопенгауэра, сочинения которого Левитан любил почитать, «лежа в лесу» [Левитан 1956, с. 91]. И хотя данный пример (несмотря на выдающуюся роль художника в развитии пейзажной поэтики русского искусства) носит частный характер, тем не менее он выявляет принципиальные особенности восприятия природы как пространственно-временной гармонии, постижение которой связано с индивидуальными интонациями, — трагическими, лирическими, мистическими, театрально-игровыми, — вкладываемыми в художественный образ (неслучайно и И.И. Левитан, и В.Э. Борисов-Мусатов, и К.А. Сомов, с которым П.П. Муратов⁴ и С.К. Маковский⁵ связывали новую пейзажную эру, и Н.П. Крымов, и многие другие мастера исследуемого периода прибегали к принципу «сочиненного» пейзажа, выходявшего за границы натурного этюда⁶). Именно отношение к гармонии как главному началу мироздания (в том числе и художественного, воссозданного искусством); к гармонии, способной проявляться даже внутри диссонирующих контекстов (на смысловом уровне порой выступающей своим alter ego — дисгармонией; вспомним, например, ломаный ритм горных вершин в «Демоне поверженном» (1902, ГТГ) М.А. Врубеля), во многом и определяет степень индивидуальной

³ См.: И.И. Левитан «Цепь гор. Монблан», 1897, ГТГ; М.В. Якунчикова «Монблан ночью», «Окно в сад (Вид на Монблан)», обе работы — 1898, частное собрание.

⁴ См.: [Муратов 1910, с. 15].

⁵ См.: [Маковский 1999, с. 195].

⁶ Примечательно, что художественный принцип «сочиненности» пейзажа как образа искусства зачастую ускользает от восприятия зрителей, в том числе и профессиональных (то есть искусствоведов). Однако правомерность его существования не отрицалась ни «грезовидцами» — символистами, ни представителями реалистической системы отражения мира, в том числе и импрессионистической. К.А. Коровин, в частности, на страницах своего альбома с зарисовками размышлял: «Этюды для этюдов писать большая скука. Нужно писать этюды для картины! Например, воздух в должном освещении или море комбинировать в картину». ОР ГТГ. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 6.



Ил. 5. И. И. Левитан. Цепь гор. Монблан. Этюд. 1897. Картон, масло. 31,7 × 39,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 6. М. В. Якунчикова. Окно в сад. (Вид на Монблан). 1898. Бумага, акварель. 47,5 × 37. Частное собрание.

выразительности пейзажной картины в искусстве Нового и Новейшего времени в целом и в русской живописи второй половины XIX — начала XX века в частности (ил. 4, 5, 6).

Нельзя сказать, что это «населяющее» пейзажные образы чувство гармонии (перекрывающей дисгармонию), как и связанное с ним предощущение вечности (о чем речь впереди), не претерпело трансформацию. Динамика его психологических изменений выражается прежде всего в степени проецирования внутреннего мира художника в изображаемое пространство, в мере соотношения в нем субъективного и объективного начал. Для наглядности приведем два удаленных друг от друга почти на столетие примера. Если на рубеже XVIII–XIX веков доминировала философия единства человека и природы как целостного универсума — «Сокровища Благодати» [Бонне 1805, с. 2], в котором «Бог взирает на человека Праведного и Злого так же, как взирает Он на Пшеницу и Плевела. Они суть различия земной Лествицы» [Бонне 1805, с. 3], — то на рубеже XIX–XX столетий подобное ассоциативное равенство, при максимально увеличившейся степени одухотворения природы, уже не утешало, внося беспокойные интонации и в пейзаж: «Природа так равнодушна, так невнимательна. Когда я гуляю здесь по парку,



Ил. 7. П. С. Уткин. Пальмовый лес. «Здесь он живет и любит, здесь он умирает». 1903. Бумага серая, акварель, гуашь, серебряная краска. 19,9 × 44,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

я чувствую всегда, что я для нее не больше, чем <...> репейник, что цветет во рву» [Уайльд 1906, с. 2].

Ощутимая в последней цитате ностальгическая грусть о самом себе — субъективность переживания, связанного с ростом самоощущения индивидуальных аспектов бытия в пространстве, — привела к формированию новых пластических акцентов в создании пейзажных образов конца XIX — начала XX века, при которых природа в ряде случаев «корректировалась» искусством. Эту новейшую творческую тенденцию, связанную с принципами декоративной стилизации, синтетизма, а также (отчасти) с феноменом «ретроспективного» пейзажа (который в России развивался художниками группы «Мир искусства» и В.Э. Борисовым-Мусатовым), описал Оскар Уайльд в одном из диалогов критика новейшей эстетической формации («усталого гедониста» [Уайльд 1906, с. 4]) и зрителя-традиционалиста (старомодного оптимиста) в сборнике «Замыслы», опубликованном не без участия художника В.Д. Милиоти⁷ издательством «Гриф» в 1906 году: «Природа так несовершенна; иначе у нас совсем не было бы Искусства. Искусство — это наш духовный протест, отважная попытка указать Природе ее надлежащее место. Что же касается бесконечного разнообразия Природы, это чистейший миф. Разнообразия нет в самой Природе. Оно лишь в воображении, фантазии, или культурном ослеплении человека, смотрящего на нее» [Уайльд 1906, с. 1–2].

Парадоксально заостряя противостояние между «Искусством» и «Природой», английский писатель, оказавший большое влияние на эстетические вкусы русских художников, намеренно давал утрированное прочтение «пейзажным» идеям эпохи модерна. Однако общая проблематика, набиравшая силу с эпохи романтизма всю вторую половину XIX века и достигшая кульминации в преддверии второго тысячелетия, намечена верно — психология субъективной поэтизации индивидуального восприятия мира заявляла о себе все сильнее и сильнее. При этом, конечно, сразу стоит отметить: несмотря на то, что пейзажное пространство в работах художников «Мира искусства» или «Голубой розы» зачастую кажется вымышленным, абстрактно отвлеченным от реальных впечатлений природы, «дематериализованным» (прибегая к характеристике, рожденной внутри самой эпохи: [Маковский 1999, с. 211]), формирование их пейзажной концепции тесным образом связано с тонкими наблюдениями за внешним пространством. Кроме того, многие мастера указанного круга на протяжении всего своего пути органично совмещали пластические принципы реализма с новаторскими модерна [Федоров-Давыдов 1975; Киселев 1979, 2022; Давыдова 2020]. Главная идея не только символистского (1890–1900-е годы), но и вообще модернистского «протеста» по отношению

⁷ Биографические данные о В. Д. Милиоти составлены дочерью художника З. В. Косачевой (Милиоти). Частный архив, Москва.



Ил. 8. И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. Холст, масло. 221 × 332. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 9. И. К. Айвазовский. Черное море (На Черном море начинает разыгрываться буря). 1881. Холст, масло. 149 × 210. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

к природе (говоря языком Уайльда) — отказ от подражания натуре как самоцели художественного образа (что было актуально еще для середины XIX века) — привел к усложнению визуального языка и в передаче пейзажных мотивов, причем как у представителей реалистической образной системы, так и (в будущем) авангардной.

Рубеж XIX–XX столетий ознаменовался кардинальным переворотом в области понимания искусства как полноценной духовной реальности, при которой даже природа казалась уже не только источником гармонии, но и стихийным «объектом» для гармонизации. Подобная трансформация артистического сознания открыла новые принципы художественной моделировки внешнего пространства — природа обрела многогранность трактовки, при которой грезы-представления, мечты-воспоминания органично синтезировались с реальными пейзажными мотивами (например, в творчестве А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, Л.С. Бакста, В.Э. Борисова-Мусатова, Н.К. Рериха и др.). Пейзаж стал выразителем предельных состояний души, иносказательным языком воображаемых мистерий, свидетельствующим об их подлинности (М.А. Врубель, П.В. Кузнецов, С.Ю. Судейкин, Н.Н. Сапунов, П.С. Уткин и др.) (ил. 7).

«Я сплю и вижу вечера мечты. / За каждым мигом все ясней, светлей, / В них зреет сок для молодых стеблей!» [Кроммелинк 1909, с. 17] — говорит герой пьесы «Ваятель масок» Фернана Кроммелинка, опубликованной в переводе К.А. Бальмонта в журнале «Весы» в 1909 году. К созданию подобной насыщенной «пейзажной» лексикой ауры, призванной тотально погрузить читателя/зрителя в новую пространственно-временную атмосферу «целительной мечты» [Кроммелинк 1909, с. 18], на индивидуальном уровне стремились



Ил. 10. М. В. Якунчикова. Булонский лес. 1896. Панно. Выжигание по дереву, масло. 54 × 38. Смоленский государственный музей-заповедник.



Ил. 11. М. В. Добужинский. Мост в Лондоне. 1908. Картон, пастель, темпера. 80 × 57. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 12. К. А. Коровин. Гаммерфест. Северное сияние. 1894–1895. Холст, масло. 176,5 × 106,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

многие русские художники-символисты эпохи модерна. Их тонкое пейзажное мировосприятие давало воображаемым картинам силу и правду жизни.

Стремление овладеть внешним пространством, настроить его в унисон с воображением неизбежно погружало мастеров этого времени в проблематику пейзажного жанра, однако предметом изображения зачастую становилась природа невидимая, вернее, тот источник внутренней скрытой энергии, отражением которого пейзаж — внешнее зеркало Бога — являлся, по сути, всегда. Даже сравнительно-статистический анализ показывает, что произведения символистов очень редко остаются без собственной идеально сконструированной пространственной модели — парки, сады, фантастическая архитектура, цветы, собственная система временного измерения, в которой доминируют закаты и весны, — все это, не являясь напрямую списанным с натуры, формировало новую модель семантически насыщенного пейзажа, внутреннего ландшафта души, тесно связанного с мировоззрением эпохи [Давыдова 2014, 2015, 2017; Ипполитов 2015⁸; Соколов 2022].

Близкую к Оскару Уайльду точку зрения (конечно, не на уровне гротеска) высказывали не только представители новейших течений, но и других направлений, стремившихся творчески или научно вникнуть в отношения человека и природы. Это имеет значение в связи с фиксацией кардинальных черт в области эмоционально-философского постижения пространства в интересующую нас эпоху. Факт в том, что искания художников второй половины XIX века, ориентированные как идеалистически, так и натуралистически, в контекст влияющих на формирование пейзажной образности сил включали и сферу душевной жизни — «дивную способность человека, от которой он никогда не может отрешиться, — вносить свое физическое и умственное „я“ в предметы внешнего мира» [Бизе 1890, с. 4], — подмечал истоки этой тенденции в своем исследовании «Исторического развития чувства природы» Альфред Бизе, натурфилософия искусства

⁸ Данная статья входит в фундаментальный научно-исследовательский и выставочный проект «Палладио в России: от барокко до модернизма», показательный с точки зрения эволюции палладианских мотивов внутри реального пространства, моделируемого творческим сознанием. В контексте интернациональных аспектов изучения русского искусства, в том числе и тенденций развития пейзажа, значение имеет факт публикации издания на двух языках. Подробнее см.: Russia Palladiana 2014.



Ил. 13. В. Д. Поленов. Мечты (На горе). 1890–1900-е. Холст, масло. 151 × 142. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

которого основывалась на рациональной логике подхода к вопросу⁹. Рост подобных идей имел интернациональный масштаб и разноуровневую сферу проявления. Так, например, американский философ Джордж Сантаяна, позиции которого развивали положения близкие к метафизическому натурализму, писал в своем исследовании «Чувства прекрасного»: «Природный пейзаж — неопределенный объект <...> чтобы его увидели, [он] должен быть сочинен, а чтобы полюбили, должен нести в себе нравственную идею. Его красота зависит от мечтательности, фантазии и овеществленных эмоций. Беспорядочный природный ландшафт не может доставить наслаждения ни при каких условиях. Он не имеет реального единства и поэтому требует, чтобы фантазия придала ему ту или иную форму...» [Santayana 1896, p. 133] (ил. 8, 9).

От пейзажа как произведения искусства художники второй половины XIX — начала XX века, по сути, неизменно ждали того, что уже Шарль Бонне в XVIII веке назвал «повсеместной цепью» гармонии во вселенной [Бонне 1804, гл. 7, с. 35–36]. Даже образы непокорной стихии (например, И. К. Айвазовский «Девятый вал», 1850, ГРМ; он же «Черное море (На Черном море начинает разыгрываться буря)», 1881, ГТГ) или агрессивного городского пространства (М. В. Добужинский «Мост в Лондоне», 1908, ГРМ; Альфред Мосса «Сытая сирена», 1905, Музей изящных искусств, Ницца) в пейзажной картине подчинены логике творчески преображенной передачи мотивов с ее индивидуально организованной группировкой пластических масс, цветовых штрихов, колористических плоскостей, с перерожденной ритмикой линий (ил. 10, 11, 12).

«Чистый пейзаж», являясь наиболее свободной от тематической нагрузки сферой, — (как отмечал Эдвард Норгейт в трактате «Миниатюра, или Искусство изображения» (1627–1628; 1648), из всех видов живописи пейзажная — «самая невинная, которую сам

⁹ Примечателен и главный тезис А. Бизе о «Красоте пейзажа в живописи», обнаруживающий характерный для его времени индивидуалистический подход в вопросе обособления пейзажа как жанра: «Только человек с богатым душевным миром может постигать в соответствии известному настроению краски и линии пейзажа, признавать в них отклик собственным душевным движениям и затем образно закреплять их на полотне» [Бизе 1890, с. 193].



Ил. 14. А. И. Куинджи. Пейзаж. Степь. 1890–1895. Холст, масло. 33 × 61. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

дьявол никогда не смог бы обвинить в идолопоклонстве» [Norgate 1919, p. 44]), — таит в себе глубокую философию осмысления жизни и природы, выражая динамику внутренних поисков художников. Причем динамика эта в XIX веке (особенно в символизме и модерне) не исключала и пантеистического «идолопоклонства», возможно, правда, в более умеренных и допустимых границах, чем в области «телесно» говорящих жанров.

Пейзажная живопись по своей сути (как, кстати, музыка и поэзия, что отмечал уже Джон Рёскин, считавший допустимым соответствие термина «живописец» слову «стихотворец» [Рёскин 1901, с. 50]) апеллирует к неповествовательным возможностям влияния пластического образа на восприятие. При этом пейзаж (будь то талантливо сделанный этюд или законченная картина) — глубоко содержательный контрапункт выражения художественного чувства. Пейзажная живопись может заключать в себе и сюжетно-жанровый момент, например, столь характерный для рубежа XVIII–XIX веков стаффажный элемент (фланирующие фигурки на полотнах Сем.Ф. Щедрина, «Вид Большого пруда в Царскосельском парке», 1777, Государственный Эрмитаж; М.М. Иванова, А.Е. Мартынова и других) или внушать предпосылки к рассказу (В.Д. Поленов «Бабушкин сад», 1878, ГТГ; В.М. Максимов «Все в прошлом», 1889, ГТГ) (ил. 13).

Однако в случае принадлежности работы к чисто пейзажному жанру главным действующим героем является само пространство и рождаемый им эмоционально-смысловой синтез. Иными словами, несмотря на возможность программного элемента (например, Ж.-Б.К. Коро «Порыв ветра», середина 1860 — начало 1870-х, ГМИИ имени А.С. Пушкина; В.Д. Поленов «Мечты (На горе)», 1890–1900-е, ГРМ), постижение семантического строя пейзажного образа намного сложнее и связано с мировоззрением как эпохи, так и творческой индивидуальности. Не скажем же мы, что образный потенциал пейзажа К.А. Саврасова «Грачи прилетели» (1871, ГТГ) исчерпывается вербально обозначенным в названии сюжетом? Подобная одномерность не могла бы объяснить ту уникальную роль, которую данное произведение играет во всей последующей истории русского искусства.

Приведем и другой пример. Понимание образного целого пейзажа И.И. Левитана «Над вечным покоем» (1894, ГТГ) также не исчерпывается его сюжетным истолкованием, ведь художник поставил акцент не на «вечном покое», а «над» ним. Созерцательный момент, заложенный в самой жанровой природе пейзажа, обуславливает заведомую метафоричность восприятия, рост которой во многом и выявляет одно из направлений его многоуровневой художественной эволюции, вплоть до метафизических прозрений (вспомним этот непреднамеренно проявленный аспект в целой группе пейзажей А.И. Куинджи «затворнического» периода¹⁰, в частности «Пейзаж. Степь», 1890–1895, ГТГ) (ил. 14).

¹⁰ Вскоре после беспрецедентного успеха, связанного с выставкой одной картины «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ) в специально затемненном помещении (при ламповом свете) Общества поощрения художеств (1880,



Ил. 15. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. 62 × 48,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 16. А. К. Саврасов. Дворик. Зима. 1870-е. Холст, масло. 53 × 42,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В русском искусстве второй половины XIX века пейзаж как жанр — область психологически насыщенного творчества, требующая не только романтической интуиции в понимании скрытых духовных аспектов реальности, поэтизирующих внешнее своеобразие ландшафта с его протяженным поднебесным пространством (см.: Ф.А. Васильев «Волжские лагуны», 1870; «Оттепель», 1871; «Мокрый луг», 1872; все — ГТГ) и интимной уютностью тихих уголков (К.А. Саврасов «Дворик. Зима», 1870-е, ГТГ; В.И. Суриков «Зубовский бульвар зимой», 1882–1883; «Зима в Москве», 1884–1885; «Сквер перед музеем изящных искусств в Москве», 1910-е; все — ГТГ; Н.Н. Сапунов «Зима», 1900, ГТГ), но и интеллектуальной утонченности, способной обнаружить и оценить в искусстве не всегда формально уловимые смыслы. Один из представителей эстетики романтизма, Жозеф Жубер, ввел такое плодотворное для содержательной наполняемости пластической формы понятие, как «полые идеи» (из дневника, 9 марта 1799 года [Махов 2017, с. 97]), — «полые» не в значении пустоты, обнуляющей «разумные» начала художественного произведения, а в контексте понимания «пустоты» как содержательной бесконечности. Вот такая «открытая» зона «полых идей», потенциально ведущих к философско-ассоциативному постижению природы как идеального (но далеко не всегда идиллического!) художественного универсума, на скрытом или явном уровнях почти всегда присутствует в русском (конечно, и в мировом) пейзаже второй половины XIX — начала XX века. Акцентируя данный период в качестве наиболее емкого и многопланового в своих темах временного отрезка, мы солидарны с мнением тех ученых, которые считают, что именно во второй половине XIX века русский пейзаж приобрел статус «общественно-эстетического

30 октября — 14 декабря, ОПХ, Санкт-Петербург) и проведения еще трех персональных показов картин (1881, ОПХ, Санкт-Петербург; 1882 — ОПХ, Санкт-Петербург; дом Солодовникова на Кузнецком мосту, Москва), А. И. Куинджи (1842–1910) до конца дней прекратил выставочную деятельность, перенеся творческий процесс в закрытую для публики мастерскую. Период «затворничества» был преодолен лишь посмертной выставкой пейзажиста в Императорской Академии художеств в 1913 году (13 января — 13 февраля, ИАХ, Санкт-Петербурге; 1914, 1 января — 5 (12?) марта, Москва, галерея Клары Лемерсье).



Ил. 17. В. И. Суриков. Zubовский бульвар зимой. 1882–1883. Холст, масло. 42 × 30. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

феномена», связанного с мощным, качественно ощутимым переходом от писания видов и картинно-организованных ландшафтов к отражению «духовно преображенных натуральных впечатлений» [Леняшин 2006, с. 7] (ил. 15, 16, 17, 18).

Однако есть ли у нас общие методологические приемы для выявления эволюции пейзажного жанра и каковы ее критерии? К ответу на данный вопрос предлагаю подойти не с традиционной точки зрения, то есть не с обзора историографии (на чем остановимся ближе к концу статьи), а творчески, выявив общетеоретические перспективы проблемы.

Подобный подход позволяет выделить два фундаментальных направления, синтез которых может заложить основания для многоаспектного (структурно-полифонического) анализа: формальное (связанное с композицией, ритмической структурой пространства, цветовым строем, передачей световоздушной среды и т.п.) и образно-семантическое (обусловленное внутренними особенностями мировосприятия художников, влияющих на характер — «темперамент» — произведения). Если в связи с исследованием формальных признаков изменений языка пейзажистов во времени можно руководствоваться логикой очевидных глазу наблюдений, то для раскрытия смысловых горизонтов пейзажного образа рациональный (линейный) подход дает лишь редуцированный охват проблематики. Хотя умалять возможности таких шагов, конечно, нельзя. Так использование тематической рубрикации, позволяя ввести условное деление пейзажа на подвиды, сразу населяет его конкретными содержательными ориентирами — мифологическими,



Ил. 18. Н. Н. Сапунов. Зима. Холст, масло. 77,9 × 122,1. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

религиозными, литературными, документально-этнографическими, историческими. Особенности функционирования пейзажа в рамках двух предыдущих типов естественным образом раскрываются, в частности, при изучении исторически ориентированной живописи В.В. Верещагина, художника «последней геологической формации» [Крамской 1965, с. 348], как метко охарактеризовал его звучный материализованный мир И.Н. Крамской. Более свободную интерпретацию этой темы в синтезе с другими дает пейзажное творчество Н.К. Рериха, А.М. Васнецова, К.Ф. Богаевского, а также еще целого ряда мастеров второй половины XIX — начала XX века [Самохин 2015; Самохин 2019; Круглов 2023]. Затронув вопросы сюжетно-тематической дифференциации, нельзя не вспомнить тот более ранний в контексте проблематики нашего сборника, но переломный для всего последующего развития «пейзажной мысли» момент, который обозначил М.М. Алленов в связи с «концепцией пейзажа в творчестве Александра Иванова» [Алленов 1978]. Опираясь на синтез сюжетно-исторической и нравственно-религиозной задач, Алленов раскрыл ивановский пейзаж как идеально-реальный контрапункт, который стал не только прикладным (этюдным) по отношению к главной картине («Явление Христа народу (Явление Мессии)», 1837–1857, ГТГ) этапом на пути обретения Ивановым артистически свободного, реалистически убедительного языка, но и позволил проявить художнику в конкретных пейзажных мотивах жившее в нем вневременное идеальное начало, психологически гармонизирующее эмоциональную драматургию события [Алленов 1978].

Даже на примере смыслового синтеза, реализованного в упомянутых выше работах, очевидно, что для понимания эволюции пейзажной поэтики в целом ограничиться тематической рубрикой, выстраиваемой на основе сюжетных симптомов, невозможно. Тем более это касается мастеров последнего десятилетия XIX — первого десятилетия XX века, формирование образов природы у которых шло под сильным воздействием нарастания поэтически-иррациональных аспектов («обессюжетиванием» назвал этот процесс А.А. Федоров-Давыдов [Федоров-Давыдов 1975, с. 133]). Причем связаны они были с деятельной ролью души как реальной внутренней субстанции, которой романтики и символисты отводили решающую роль в сложении иконографии видимого мира (импульсы к развитию подобного субъективного, интимно-личностного отношения к пейзажу можно найти уже у Ф.А. Васильева, А.К. Саврасова, не говоря уже о его развитии в творчестве В.Д. Поленова, И.И. Левитана, М.В. Якунчиковой, А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, В.Э. Борисова-Мусатова, М.В. Врубеля, П.С. Уткина, П.В. Кузнецова, С.Ю. Судейкина, Г.К. Арапова, Н.Д. Милиоти, В.Д. Милиоти и др.). Данный фактор лишь отчасти можно назвать психоэмоциональным, так как в контексте истории искусства он связан с более сложной категорией — с наличием религиозной¹¹ чуткости — интуитивного чувства вечности, бессознательно постигаемой в момент сопереживания души красоте природы посредством встречи с ней взглядом (ил. 19).

В том, что «самая сокровенная сущность пейзажной живописи есть нечто религиозное» [Мюллер 1987, с. 492], убеждает не только постепенное нарастание лирико-философских аспектов в русском искусстве рубежа XIX — XX веков, но и анализ восприятия пейзажных образов зрителями. Причем многоаспектный подход к эмоционально-содержательной стороне пейзажной картины актуален даже для тех произведений, которые созданы в рамках направлений, отличных от эстетики модерна, ставшего кульминацией выделенного нами для исследования периода. В связи с затронутым вопросом вспомним, например, эпизод посещения картинной выставки в Училище живописи, описанный А.П. Чеховым, одним из самых близких друзей «короля» Левитана («короля» пейзажистов, по мнению писателя¹²), в повести «Три года» (1895). На фоне общих достаточно прагматичных, «компетентно» непрониновенных суждений о произведениях («Это лес Шишкина... Всегда он пишет одно и то же... А вот обрати внимание: такого лилового снега никогда не бывает...» [Чехов 1986, с. 83]) главная героиня вдруг открывает для себя другое пространственно-временное измерение, заложенное в небольшом пейзажном

¹¹ О росте и значении религиозного начала в контексте художественной культуры России эпохи модерна как самостоятельной теме см.: [Флорковская 2017].

¹² Данная яркая характеристика приведена А.П. Чеховым в письме к сестре М.П. Чеховой, написанном в Париже 21 апреля 1891 года: «Был на картинной выставке (Salon) ... Кстати сказать, русские художники гораздо серьезнее французских. В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король» (цит. по: Левитан 1956, с. 133).



Ил. 19. И. И. Левитан. Тихая обитель. 1890. Холст, масло. 87,5 × 108. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 20. К. А. Коровин, Н. А. Клодт. Каменная тундра (Полуночное солнце). 1899. Декоративное панно, выполненное для павильона Русских окраин на Всемирной выставке в Париже (1900) для Северного отдела. Холст, темпера. 100 × 451. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

образе: «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря. <...> И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [Чехов 1986, с. 83] (см., например, И.И. Левитан «Тихая обитель», 1890, ГТГ).

В данной сцене Чехов неумышленно (еще не владея искусствоведческой терминологией) начинает разговор о том уникальном пейзажном хронотопе, который на уровне национально узнаваемых образов синтезирует в себе локальные местные особенности пространства и слитое с ним восприятие времени. На естественном уровне присущие среднерусскому и северному ландшафту «тянущие» интонации, пробуждающие ощущение безграничности/бесконечности и органично перетекающие в то состояние, которое Рильке определил уникальным русским словом «тоска» [Рильке 2001, с. 126], повлияли как на формирование в России национального типа пейзажа настроения, так и на особенности отношения к модерну, пластическая мелодика которого оказалась глубоко понятной русским мастерам (К.А. Коровин, Н.А. Клодт «Каменная тундра (Полуночное солнце)», 1899, ГРМ¹³) (ил. 20).

Ориентированный на бесконечность национальный пейзажный хронотоп остался небезучастным и к судьбе импрессионизма в России [Герман 2008; Пути русского импрессионизма 2003; Русский импрессионизм 2003]. Образно-смысловые открытия последнего

¹³ Декоративное панно, выполненное для павильона Русских окраин на Всемирной выставке в Париже (1900) для Северного отдела.



Ил. 21. И. Е. Репин. На меже (В. А. Репина с детьми идет по меже). 1879. Холст, масло. 65,1 × 48. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 22. К. А. Коровин. Северная идиллия. 1892. Холст, масло. 115 × 155,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 23. И. И. Левитан. Тишина. 1898. Холст, масло. 96 × 128. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

были усвоены в контексте иной концепции восприятия времени — к импрессионистическому «мгновению» русскими экспериментаторами зачастую бессознательно подмешивалось некое устойчиво-статичное вневременное начало¹⁴, что в большей степени позволяет говорить о декоративно обогащенной натурной живописи в рамках пленэрных исканий реализма (И. Е. Репин «На меже. В. А. Репина с детьми идет по меже», 1879, ГТГ) или синтетичных принципов того же модерна и символизма (вспомним, в частности, неоднозначные по своему языку и поэтике «Северную идиллию» (1892, ГТГ) и «Гаммерфест. Северное сияние» (1894–1895, ГТГ) К. А. Коровина) (ил. 21, 22, 23).

Это таинственное ощущение нездешности (И. И. Левитан «Тишина», 1898, ГРМ) — «нездешнего человеческого взора» [Степун 1936, с. 11], как охарактеризовал его Федор Степун в статье «Чаемая России», — является важным психологическим фактором, объясняющим многое как в эволюции пейзажного жанра, так и вообще в развитии разных этапов и достижений русского искусства.

¹⁴ Примечательно в этом смысле не лишённое условной иронии, но при этом психологически достоверное (с национальной ноткой в колорите) замечание И. Н. Крамского: «Уж если на то пошло, то я утверждаю, что нет более настоящих импрессионистов, как мы, русские, начиная с Тропинина вплоть до начинающего мальчишка в школе живописи в Москве...» И далее: «Знаю также, что место раскрывает все свои поэтические стороны только после очень и очень продолжительного знакомства» (Письмо И. Н. Крамского к П. М. Третьякову, 13/25 июля 1876, Париж: Крамской 1963, с. 349).



Ил. 24. М. В. Якунчикова. Из окна старого дома. Введенское. 1897. Холст, масло. 88,3 × 106,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 25. М. В. Нестеров. Река Белая. 1914. Холст на картоне, масло. 24 × 32. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В упомянутой статье, написанной Федором Степуном в эмиграции, мыслитель лаконично, но метко, основываясь на пейзажных импульсах, внушенных воспоминанием о России, описывает сужение некогда масштабной духовной перспективы, которое переживалось им в Европе на уровне измельчания ориентиров в ценностном пространстве: «Нелепо и бессмысленно: все несется в даль, а дали то в жизни никакой и нет, — ни дали мечты, ни дали риска, ни дали веры» [Степун 1936, с. 11] (см., например, М. В. Нестеров «Дали», этюд, 1900-е, ГРМ; «Река Белая», 1914, ГТГ; «Видение отроку Варфоломею», 1889–1890, ГТГ) (ил. 24, 25).

Конечно, абсолютизировать высказывание Степуна мы совсем не склонны, нельзя не учитывать вложенных в него субъективных ощущений. Однако «даль» (М. В. Якунчикова «Из окна старого дома. Введенское», 1897, ГТГ) и как реальная ландшафтная протяженность, и как аллюзия бесконечности, рождающая впечатление онтологической глубины, на более раннем этапе развития русской культуры стала одним из визуальных источников формирования пейзажа настроения — уникального по своим психологическим и пластическим характеристикам образного истолкования природы в русском искусстве последней четверти XIX столетия и далее (этот пейзажный тип в разных фазах своего проявления связан с творчеством К. А. Саврасова (отчасти Ф. А. Васильева¹⁵), В. Д. Поленова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, В. К. Бялыницкого-Бирули и др.; подробнее о его зарождении и развитии см.: Мальцева 1968, с. 109; Федоров-Давыдов 1974, с. 9–32; Сарабьянов, с. 14, 27, 94 и др.)¹⁶.

¹⁵ Об отношении творчества Васильева к процессу формирования пейзажа настроения см.: Федоров-Давыдов 1937, с. 24; Чурак 2021, с. 49].

¹⁶ В профессиональной научной литературе понятие пейзаж настроения пишется как в кавычках, так и без. В данной статье используется форма написания преимущественно (в зависимости от контекста) без кавычек, так как пейзаж настроения рассматривается в качестве научно-сложившейся устойчивой категории, определяющей такой тип изображения природы, при котором опыт образного эмоционально многомерного восприятия пейзажного мотива расширяет границы его конкретной натуроподобной передачи. Сущность этого феномена, еще до официального его рождения в истории искусства как характерного понятия (что падает на 1890-е годы), пронзительно раскрыл уже И. Н. Крамской в 1872 году в письме к Ф. А. Васильеву, размышляя о соотношении знаточеского и субъективно-оригинального начал в искусстве на примере творчества И. И. Шишкина: «Я думаю, что это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле, и только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе и которые особенно деятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видят, а, напротив, когда живой природы нет уж перед глазами, а остался в душе общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека...» [Крамской 1965, с. 120]. Не будем останавливаться на мнении Крамского о Шишкине, сильной стороной которого была способность к объективной точности восприятия пейзажного сюжета, однако главные интонации поэтики пейзажа настроения отмечены с паразитической пронизательностью и громадным опережением художественно-критической мысли: «душевный нерв», индивидуальный лирический настрой, музыкальность, способность к эмоционально достоверным, психологически утонченным обобщениям, в которых равнозначную роль играют как реальные наблюдения, так и интимное вмешательство внутренней памяти. Понимание пейзажа настроения как особого национального типа образного выражения «духа» (мотива) природы, рассеянное на разных уровнях в поисках и высказываниях художников последней трети XIX века, в художественной критике достаточно явно прослеживается уже в статье В. М. Михеева 1894 года, посвященной «Русскому пейзажу в городской



Ил. 26. М. В. Нестеров. Молчание. 1903. Холст, масло. 71,7 × 116. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Разумеется, как писал романтик Адам Мюллер, «для всякого томления есть своя даль» [Мюллер 1987, с. 490]. Несмотря на уникальное воплощение «тоски по дали» характерным русским национальным пейзажем, связанное с ним созерцательно-действенное влечение к бесконечности является универсальным началом, заложенным в мировом искусстве в целом, как в западноевропейском, так и в восточном (вспомним, например, пейзажную философию Китая или Японии, увлечение которой активно переживалось русскими художниками эпохи модерна).

И все же в контексте нашего исследования важны локальные особенности, хотя это не исключает фона общих мировых тенденций. На протяжении XIX века в развитии пейзажного жанра в России наблюдаются процессы, свидетельствующие не столько об удалении личности от природы (что в 1860–1870-е годы отчасти имело место в области иных жанров, развивавшихся под влиянием роста либеральных идей и формирования языка социально-критического реализма), сколько о все более настойчивом внесении индивидуального начала в зримое пространство. К рубежу XIX–XX столетий пейзаж стал полноценным выразителем внутреннего состояния человека, свидетельствуя о том, что его эволюция неразрывно связана с меняющимся соотношением материального и духовного уровней в контексте восприятия природы (вспомним настроенные в унисон с молитвенным состоянием сознания пейзажи М. В. Нестерова¹⁷, в частности «Молчание» (1903, ГТГ), или В. Д. Поленова — «Утром, вставши рано», 1890–1900-е, частное собрание) (ил. 26).

галереи С. и П. Третьяковых» [Михеев 1894а, 1894б]. Именно благодаря пейзажу, как писал Михеев, «стены галереи постепенно для вас раздвинутся, на вас повеет полем, лесом... Из области мысли, которая так неразрывно связана со всяким проявлением человеческой судьбы, которая просится в вашу голову с каждого жанрового или исторического произведения, вы удаляетесь в область чистого чувства, чистого, порой неуловимого и почти всегда не точно определимого, настроения... Но любясь вообще пейзажами галереи, вы постепенно невольно будете охвачены картинами русской природы, ея „настроениями“. (...) И вы вдруг почувствуете, как дышит тонкими настроениями, как богат мотивами пейзаж нашей родины... (...) Наша же родина в этом отношении, быть может, более, чем другая северная страна, способна отозваться на разнообразную гамму личных настроений русского человека, которого общественная жизнь, более бедная, чем общественная жизнь западного европейца, часто оставляет в одиночестве» [Михеев 1894а, с. 89]. Таким образом, главными эмоциональными «формообразующими» интонациями пейзажа настроения Михеев выделял переживания «степника и северянина», который «ищет душою, привыкшею к уединенному созерцанию, глубоких и сильных настроений» [Там же, с. 93]. Непосредственно пейзажу настроения как истинному «сокровищу поэзии» русского искусства, связанного в своих истоках с именами Л. Л. Каменева, Ф. А. Васильева и А. К. Саврасова, посвящена статья, опубликованная в качестве продолжения выше процитированной части [Михеев 1894б]. Примечателен тот факт, что, анализируя на научном уровне нашего времени общую динамику развития пейзажного жанра в контексте традиции романтического мировосприятия, В. С. Турчин, например, прообраз «пейзажа-настроения» усматривает уже в творчестве М. Н. Воробьева, чем переносит потенциальный импульс его зарождения в 1820–1840-е годы (подробнее см. статью «М. Н. Воробьев и „пейзаж-настроение“»: Турчин 2016, с. 360–364).

¹⁷ Истоки «нестеровских пейзажей», естественную связь их элегической, а в чем-то и «трагической лирики» (П. Д. Корин) не только с национальным ландшафтом, но и со скромной, при этом действенной гармонией личности



Ил. 27. М. В. Якунчикова. Восход луны с ангелом. 1895. Холст, масло. 80 × 65. Частное собрание.



Ил. 28. В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки. 1903. Холст, темпера. 117 × 144,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Одной из теоретических вершин в осмыслении затронутой темы — вершин, от которой расходятся интеллектуальные волны разной интенсивности в XIX и XX века, — является статья В. С. Соловьева «Красота в природе», ставшая знаковой для понимания философии пейзажа в искусстве нескольких десятилетий. Опубликованная в 1889 году, она оказалась актуальной для разных поколений русских художников, причем как академистов, реалистов-неоромантиков, так и новоидеалистов-символистов. Пейзаж рассматривается Владимиром Соловьевым в качестве одного из главных источников «предварения совершенной красоты», в образном строе которого изначально содержатся предпосылки для роста поэтического самосознания: «...пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия) воспроизводит в сосредоточенном виде идеальную сторону сложных явлений внешней природы, очищая их от всех материальных случайностей (даже от трехмерной протяженности)» [Соловьев 1991, с. 84], — писал философ. Подчеркнутая Соловьевым взаимосвязь пейзажного мотива и поэтического мышления затрагивает принципиально важный аспект в понимании художественных смыслов картин природы. Как «поэзию создает небо, или перспектива» (Жозеф Жубер, цит. по: Махов 2017, с. 96), так и пейзаж — будь он натурным или метафорическим — не живет как образ без их явного или иносказательного сочетания. В связи же с проблематикой пейзажа в русском искусстве поэтическая способность к синтезу видимых явлений в новые органические целостности имеет особое значение, так как именно она лежала в основе новаторских иконографических решений модерна в России (ил. 27, 28).

Обозначенная тенденция индивидуализации творческой позиции художника пробудила ассоциативно-метафорический потенциал в трактовке природы, земные границы которой на рубеже XIX–XX веков все более осязательно растворялись в переживании призрачности мира [Маковский 1999], а ее пейзажные образы одушевлялись, поэтически «обособлялись» в новые модели идеального пространства, конструируемые художниками на основе реальных мотивов (в частности, усадебных парков и садов, монастырских скитов, лесов и даже северных льдов). Если для упомянутого женева философа Шарля Бонне, восторженно писавшего о духовной иерархии и непрерывности жизни природы, гиперболизация чувственного мира была все же чрезмерной вольностью, безумством, то для художников-символистов устранение завесы между тайно подразумеваемым и видимым в природе — вполне естественный диалог с мирозданием в рамках его постижения «чистым искусством»: «Вы говорите: „Для чего Человек не столь совершенен, как ангел? <...> Не хотите ли Вы также, чтобы сии Травы были маленькими людьми?“» [Бонне 1804, с. 5] — вопрошал Бонне в своем многотомном

художника отмечали уже современники мастера. Подробнее см.: Климов 2019, с. 9; там же см. о понимании Нестеровым роли пейзажного этюда как самостоятельного жанра: Климов 2019, с. 13–14.



Ил. 29. К. Ф. Богаевский. Классический пейзаж. 1910. Холст, масло. 120,8 × 142,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 30. К. К. Перухин. Розовое облако. Остров в Италии. 1898. Холст, масло. 72 × 90. Челябинский государственный музей изобразительных искусств.



Ил. 31. Ф. А. Васильев. Крым. Чатырдаг. [1871–1873]. Бумага на бумаге, карандаш графитный, акварель. 17,5 × 30; 16,8 × 29. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.

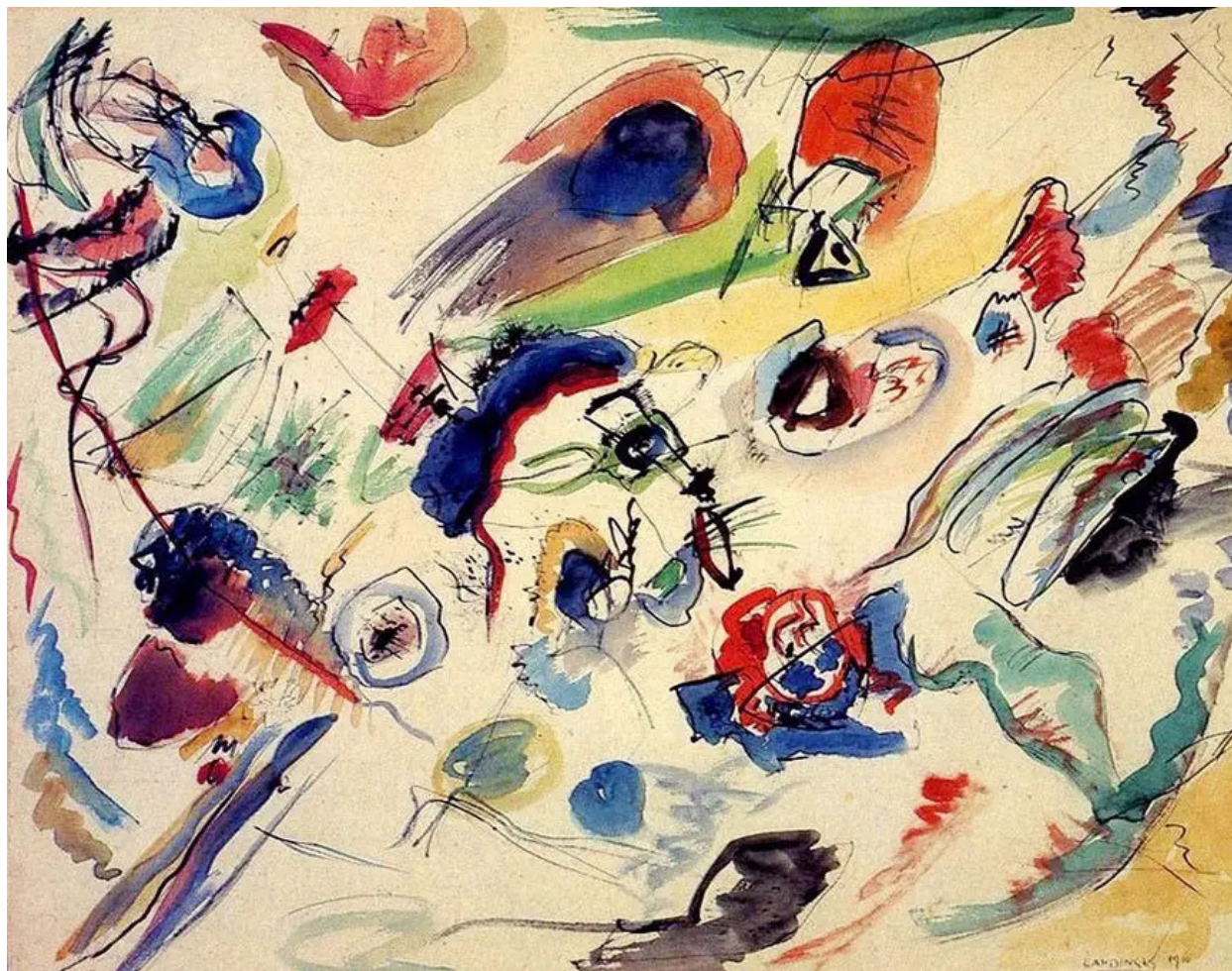
исследовании «Созерцание природы», опубликованном в России в 1804 году. Художники модерна захотели именно этого, что повлияло на изменение пейзажной концепции. Эманация божественной энергии теперь воспринималась как основа для мифотворчества души. Важно учитывать, что в процессе этого развития во второй половине XIX века были разные стадии, дифференцировать которые еще во многом предстоит. Одна из важнейших и наиболее резонансных фаз связана с переворотным для развития русского искусства утверждением реалистического метода, актуализировавшего и в пейзажной живописи образ «преходящей» современности. Причем происходило это во многом под влиянием увлечения пленэром. В связи с возрастающей «пейзажной» пассионарностью нельзя не отметить и расширение сюжетно-географического спектра живописи второй половины XIX века. Особую роль в развитии национальной пейзажной образности в это время играла как природа средней полосы России, так и Север (от Карелии до Арктики), Урал, Приволжье, Крым, Кавказ, русский Туркестан. Нельзя не учитывать и притяжение европейских стран, повлиявших на иконографический строй русского пейзажного жанра (ил. 29, 30, 31).



Ил. 32. В. В. Кандинский. Одесский порт. Начало 1890-х. Холст, масло. 64,5 × 46,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В рассматриваемый нами период все так же неизменно, это — Италия (по-прежнему остававшаяся в поле пристального внимания и глубокой сердечной привязанности художников), Франция (с такими топографическими акцентами, как Париж, Версаль, Лазурное побережье, Нормандия, Биарриц, Бретань), Испания, отчасти, хотя и в меньшем масштабе, Швейцария и Греция (дававшая реальные импульсы орфическим образам Эллады). Хотя последнюю (с географической, а не культурологической точки зрения) правомернее было бы назвать в контексте иконографического пласта, связанного с реальными путешествиями в поисках мотивов на Восток и в Африку (в Индию, Турцию, Египет, Палестину, Марокко). Отдельного упоминания требует Германия, роль которой на этапе 1850–1860-х была весьма значительной, особенно в контексте становления объективных принципов реализма И.И. Шишкина. Однако в общем контексте пейзажной мысли второй половины XIX века, настроившейся на новаторский «субъективность» излучающий лад, дюссельдорфская школа (как и окрестности самого Дюссельдорфа) несколько меркли в потенциальных возможностях, открываемых Парижем. Если же говорить непосредственно о ландшафтах немецкоязычных стран, художественная эстетика которых (в основном через Вену и Мюнхен) оказала большое влияние на вкусы и пластические ориентиры русских мастеров эпохи модерна, то кардинально обновляющую пейзажную поэтику природа тех мест начала играть в искусстве 1900–1910-х годов, прежде всего в творчестве В.В. Кандинского и русских экспрессионистов круга «Синего всадника» (имеется в виду Мурнау и его окрестности в предгорьях Альп). Однако данный этап требует самостоятельного рассмотрения и поэтому остался за пределами проблематики, отраженной в данном сборнике.

Безусловно, тезис Соловьева о том, что «эстетика природы даст нам необходимые основания для философии искусства» [Соловьев 1991, с. 33], не должен быть понят буквально, о чем красноречиво заметил Джеймс Уистлер (безотносительно к Соловьеву): «Сказать художнику, что Природу следует брать такой, как она есть, все равно что предложить пианисту сесть на рояль» [Уистлер 2016, с. 134]. Свои пейзажные картины художник должен был увидеть сам; и чем дальше мы уходим от реалистической сердцевины XIX века к его модернистским рубежам, тем все более и более усиливается эта тенденция преобразования обозримых берегов реальности поэзией внутреннего видения. Подобные поиски выражаются в концентрации пластических эффектов, которые заключены в декоративно-стилизаторском потенциале визуального языка (вспомним творческую



Ил. 33. В. В. Кандинский. Без названия. (Первая абстракция). 1913. Бумага, графитный карандаш, индийские чернила, акварель. 49,6 × 64,8. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду (Центр Помпиду), Париж.

эволюцию, пройденную уже упомянутым А.И. Куинджи от реалистического по замыслу иллюзионизма световых эффектов раннего периода к напряженно емким декоративно-звучным пейзажам 1890–1900-х годов, органично участвующим в формировании концепции природы эпохи модерна; см., например, А.И. Куинджи «Прибой», 1900-е, ГРМ).

На рубеже XIX–XX столетий пейзажная доминанта художественного мышления усиливается даже в творчестве тех мастеров, которые по универсальности и масштабу выражения в разных жанровых областях далеко не ограничены пейзажем как сферой своих поисков (таковы, в частности, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, большинство художников «Голубой розы», В.В. Кандинский). Не будем забывать, что и рождение самой абстракции во многом было связано с динамикой развития поэтики пейзажа. Так, например, даже на внешнем визуальном уровне в этом смысле показательно сравнение работ Кандинского разных периодов, дающих широкий диапазон для исследования эволюции пейзажного импульса в образном строе беспредметного искусства (сопоставим, например, «Одесский порт» (начало 1890-х, ГТГ) и акварель «Без названия (Первая абстракция)», 1913, Центр Помпиду, Париж). Однако отметим, что в нашем сборнике новой «вне левитановской» эпохе, как назвал 1910-е годы Павел Муратов [Муратов 1910, с. 11], эпохе радикальных исканий, уделено место только в границах предшествующего им символизма — многое заканчивающего, но и многое начинающего в развитии идеи двумерного — физического и духовного, материализованного и одушевленного — постижения пространства. О судьбе пейзажного жанра в авангарде, мы надеемся, речь пойдет в дальнейших исследованиях (ил. 32, 33).

Итак, умение увидеть в пейзажной картине образ и умение его создать являются такими же самостоятельными задачами для зрителя и художника, несмотря на изначально данный природой натурный материал, как и в любой другой области изобразительного искусства. Понималось это уже на ранних этапах сложения художественной



Ил. 34. А.П. Боголюбов. Онфлер. Закат солнца на море. 1870-е. Бумага, пастель. 48 × 72. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. (Мотив благодати).

критики в России. Так, например, Н.В. Кукольник в одном из первых самостоятельных опытов эстетического постижения задач искусства выдвинул четыре основных начала, которые должны обязательно присутствовать в художественном произведении: «Сочинение, рисунок, колорит и выражение, вот эти части, которые едва ли не суть общие и музыке, и поэзии, и всем искусствам, украшенным веком именем изящных» [Кукольник 1846, с. 76]. Напомню, к изящным искусствам относилась и живопись. В процессе фиксации динамичных особенностей эволюции пейзажного жанра в России «выражение», как мы стремились показать выше, получает значение одного из формообразующих факторов, так как именно эта сфера эмоционального углубления в мир чувств — интимно-камерный или, напротив, масштабно-космогонический — связывает между собой разные периоды развития русского искусства XIX века. Вопрос же того, как уловить средствами профессионального анализа это «выражение» — это населяющее пейзаж «шестое чувство», — до сих пор остается открытым.

Влияние индивидуального внутреннего кругозора, вырабатывающего концептуальные ракурсы восприятия сложения пейзажа как самостоятельного художественного образа/жанра, прослеживается не только на уровне зрительной практики, но и в совокупном анализе общемировой научной литературы. Так, например, Эрнст Гомбрих в исследовании «Ренессансная теория искусства и возвышение пейзажа» (1953¹⁸) становление последнего как самостоятельного жанрового феномена (изображение природы ради самой природы) непосредственно связывает с развитием новых эстетических концепций мировосприятия, «обеспечивших синтаксис языка» [Gombrich 1985, p. 121], без которого понимание новых возможностей выражения было бы недоступным. И хотя утверждение ученого о том, что «пейзажная живопись могла бы никогда не развиваться без художественных теорий итальянского Возрождения» [Gombrich 1985, p. 107], на уровне изучения разных национальных школ имеет дискуссионный характер (без открытой полемики это очевидно уже при сравнении данной идеи с полифоническим механизмом анализа «Пейзажа в искусстве» (1949) Кеннета Кларка [Кларк 2004]), однако Гомбрих (как и потенциально Кларк, правда, с разной степенью свободы отрыва пейзажного жанра от почвы ренессансной Италии) ставит принципиально важный для понимания интересующего нас тематического аспекта вопрос. Каково влияние способа видения, мировоззрения, доминирующего в ту или иную эпоху, на восприятие пейзажа в качестве картины (то есть как органичного универсума) пространства, в котором художник

¹⁸ Первый вариант публикации см.: Gombrich E. H. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting // Gazette des Beaux-Arts. 1953, no 41, pp. 335–360. Reprinted in *Norm and Form*, 1966.



Ил. 35. В.К. Каменев. Вид в окрестностях Гатчины. 1867. Холст, масло. 103 × 81. Таганрогская картинная галерея. (Мотив благодати).



Ил. 36. К.А. Саврасов. Проселок. 1873. Холст, масло. 71,5 × 58. Государственная Третьяковская галерея, Москва. (Мотив непогоды внутри «пейзажа сострадания»).

и зритель способны увидеть эстетическую целостность только при наличии собственных внутренних импульсов к ее обнаружению?

Тезис о многообразии интерпретационных «призм» история «истории искусства» подтверждает не только значительным количеством индивидуальных точек зрения в истолковании пейзажа на уровне частных и фундаментальных проблем, но и непрерывной реакцией развивающейся науки на высказанные ранее положения, превращающиеся в самостоятельные объекты для исследования. В этом смысле особой интеллектуальной насыщенностью и неординарностью выводов отличается статья Уильяма Джона Томаса Митчелла «Гомбрих и возвышение пейзажа»: [Mitchell 1995]. В отечественном искусствознании емкое обобщение развития пейзажного жанра в России на уровне его современного исторического и аналитического изучения сделано в работах С.В. Кривонденченкова, предложившего масштабное осмысление проблематики [Кривонденченков 2000, 2018] (ил. 34).

Поиск историко-понятийных категорий и терминологических дефиниций, способных зафиксировать движение внутренних смыслов, заложенных в эмоционально-чувственных обобщениях пейзажных образов, не теряет актуальности ни в прошлом, ни в настоящем, даже в научно-практическом контексте усваивания уже введенных понятий. Так, например, В.С. Манин предложил необычную семантическую трактовку пейзажного мотива. Оставляя за ним и привычное естественно-предметное истолкование (мотив облаков, неба, волны, лесной мотив, горный, морской или речной, сельский, кладбищенский, мотив руин и т.п.), исследователь ввел новые понятийно-смысловые характеристики мотива как состояния — «мотив величия природы», «мотив благодати» (причем амплитуда последнего включает в себя разнохарактерные настроения — от чувства благоденствия до умиротворенной печали, например: В.К. Каменев «Вид в окрестностях Гатчины» (1867, Таганрогская картинная галерея), М.К. Клодт «На пашне» (1872, ГТГ) и А.П. Боголюбов «Морской берег. „Могила Шатобриана“, Одесский художественный музей; «Онфлёр. Закат солнца на море», 1870-е, ГРМ), «мотив тишины», «мотив созерцания», «мотив непогоды» [Манин 2012, с. 127–128, 169, 226], которые, в свою очередь, перекликаются с более крупными категориями, такими, как «пейзаж сострадания» [Манин 2012, с. 207–208, 233] (А.К. Саврасов «Проселок», 1873, ГТГ — «мотив непогоды» внутри «пейзажа сострадания») (ил. 35, 36).



Ил. 37. И.И. Левитан. Владимирка. 1892. Холст, масло. 82,5 × 127. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Примечательно, что близкую по своим содержательным акцентам характеристику использовал Кеннет Кларк в связи с функцией пейзажа в нидерландской живописи (оказавшей, кстати, большое влияние на развитие пейзажа в русском искусстве середины XIX столетия): «В нидерландской живописи пейзаж имеет такое же значение, что и передача движения в живописи флорентийской. Обостряя наше физическое восприятие, он поддерживает и укрепляет в нас ощущение благоденствия» [Кларк 2004, с. 51], — писал английский ученый. В связи с национальными особенностями пейзажного мирозерцания ряд специфических характеристик, вербализующих визуальные образы на уровне их смысловых внушений, ввел Н.Н. Третьяков. Важное значение в процессе формирования пейзажной поэтики в русском искусстве он отвел восприятию протяженности времени и чувству простора, иконографическим выражением которого считал мотив дороги [Третьяков 2001] (И.И. Левитан «Владимирка», 1892, ГТГ) (ил. 37).

Способность пейзажа к «самоидентификации» через внушения визуального строя (причем за пределами прямой нарративности) сказывается даже на примере взгляда западноевропейских ученых на развитие этого жанра в России. В этом смысле весьма показателен каталог, изданный к выставке «Русский пейзаж», проведенной в Нидерландах (14 декабря 2003–18 апреля 2004, Гронингский музей, Гронинген), а затем в Англии с иной фокусировкой в названии («Русский пейзаж в эпоху Толстого», 23 июня — 12 сентября 2004, Национальная галерея, Лондон) [Russian Landscape 2003].

Большую роль в процессе раскрытия поэтики пейзажного искусства сквозь «призму» многозначных граней на современном этапе играют междисциплинарные искания [Дьякова 2004]), причем истоки подобного подхода, основанного на понятийно-образных обобщениях, уходят непосредственно в интересующий нас XIX век. Джон Рёскин в «Современных художниках», посвященных анализу пейзажной живописи, прибегал для выяснения ее характеристики к философско-эстетическому диапазону сравнений. Отвлеченное и глубокое содержание, заключенное в пейзажных образах («полые идеи!»), вдохновило английского искусствоведа на создание таких глав в его труде, как «Истинность неба», «Истинность облаков», «Истинность воды» [Рёскин 1901, с. 245–306; 365–424]. Несмотря на коренящийся в их основе научно-практический метод натурального наблюдения, Рёскин раскрывает и метафизический аспект образов природы в искусстве. «Трудно

с достоверностью сказать, в чем заключается истинность облаков» [Рёскин 1901, с. 257], — лаконично формулирует он название одного из параграфов, метафорическое содержание которого способно «поглотить» океан философской мысли. В чем-то близкую концепцию эстетического толкования пейзажных мотивов на новом уровне индивидуально-ассоциативного метода — метода «перетеканий» (правда, не на искусствоведческом материале) — в XX веке развивал французский филолог Гастон Башляр [Башляр 1998, 2009, 2014].

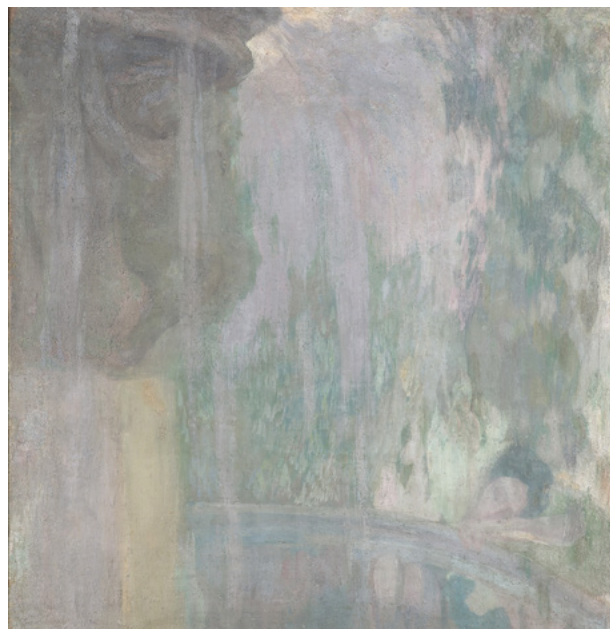
Конечно, если вернуться на исходную в историческом времени точку зрения, то интеллектуально обогащенное восприятие эмоционального плана пейзажных образов, отражающих в своем строе эстетику (и этику) природы, характерно для представителей творческих кругов рубежа XIX–XX столетий. В общем массовом сознании понимание пейзажа как жанра носило (к сожалению, и носит) более упрощенный характер. Если мы заглянем даже в такое авторитетное издание, как «Энциклопедический словарь» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, то найдем в целом прямолинейную, сосредоточенную на перечислении фамилий и наиболее очевидных фактов трактовку пейзажа, данную в границах «оптических» (внешних) критериев восприятия природы. Отсутствие в упомянутой небольшой статье иррациональных образных аур вполне соответствовало научно-прагматичному отношению к пейзажу, которое не только легко укладывалось на формальном уровне в сознание зрителей, но и вполне соответствовало подходу автора очерка — ученого-физика Ф.Ф. Петрушевского, оставившего несколько публикаций по вопросам искусства. Свою обзорную «физиологию» пейзажа в истории искусства мыслящий в рамках конкретных наблюдений Федор Петрушевский завершает довольно жизнеутверждающим в связи с интересующим нас периодом наблюдением: «Дубовский, Левитан, Ендогуров, Крачковский, Крыжицкий и некоторые другие работают в полном расцвете сил. Вообще, мы богаты современными талантливыми пейзажистами» [Петрушевский Б.Д.].

Однако для исследования пейзажных задач мастеров-новаторов рубежа XIX–XX столетий метод Ф.Ф. Петрушевского подходил меньше всего: скользя по поверхности, он не ухватывал сущность интерпретационной эволюции, произошедшей в области психологического насыщения пейзажного образа личностью художника. В своем большинстве художники второй половины XIX — начала XX века (особенно периода модерна) действительно верили в *Genius Loci* — в душу места, внутренний строй которого раскрывал нюансы собственного духовного мира. Чувство слияния индивидуального «я» с голосами природы («Ведь мой этюд — этот тон, эта синяя дорога, эта тоска в просвете за лесом, это ведь — я, мой дух. Это во мне» (цит. по: [Коровин 1990, с. 113]), — говорил Левитан) в значительной мере и дал тот ряд уникальных в своем бытии произведений, которые мы сейчас связываем с органичным воплощением созерцательной лирики и философской патетики, присущих ландшафту, некогда ассоциировавшемуся с пейзажным многообразием Российской империи.

Сколько бы мы не изучали технические достижения в области наложения мазков, ни один «тон» не окажется верным, если он положен на холст без внутреннего сопереживания пейзажному мотиву. Немного в другом ракурсе эту тему начал развивать А.Н. Бенуа в «Русской школе живописи» (1904–1906), осторожно обозначив в связи с ней «невывясненность» артистического лица И.Э. Грабаря. При этом Бенуа подчеркнул профессиональное владение последним навыками художественного ремесла в духе современных открытий Мюнхена и Парижа [Бенуа 1997, с. 99]. Не углубляясь в анализ субъективных выводов и личных достижений художников, заметим, что мнение Александра Бенуа (возможно, и непроизвольно) отражает оценочные критерии того основного направления в развитии русского пейзажа второй половины XIX века, в котором установка на поэтическое преображение реальности, по-разному пластически выраженная в «пейзаже настроения» (И.И. Левитан «Весна — большая вода», 1897, ГТГ) и «пейзаже воображения» (П.В. Кузнецов «Утро (Рождение)», 1905, ГТГ), имела решающую роль (о термине и смысле символистского «„контрапунктического“ пейзажа воображения» — пейзажа как образного контрапункта, синтезирующего натурные, вспоминаемые и мечтаемые мотивы в идеальную модель пространственно-временного целого, см.: [Давыдова 2014, с. 9, 14, 26, 43, 238–239, 253, 297, 308, 395–398, 462]) (ил. 38, 39).



Ил. 38. И.И. Левитан. Весна — большая вода. 1897. Холст, масло. 65 × 57,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 39. П.В. Кузнецов «Утро (Рождение)». 1905. Холст, темпера. 105,5 × 102. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Справедливости ради стоит отметить, что и в изданиях, претендующих на менее искусственное ознакомление широкого круга читателей с вопросами искусства, о поэтическом начале, развивавшемся в контексте истории пейзажного жанра в России, писали. В этом плане интересны оценки, порой глубоко спорные, но в определенных моментах пронизательные, которые даны русскому искусству в целом (и пейзажному в частности) профессором Киевского университета св. Владимира Г.Г. Павлуцким в его дополнении к «Истории искусств» Шарля Байе. «Пейзажи Саврасова и Васильева начинают собой чисто русскую, глубоко поэтическую школу пейзажистов, которая в настоящее время находится в полном расцвете. Пейзажисты эти дополняют своих предшественников реалистов тем, что на первый план выдвигают настроение...» [Павлуцкий 1902, с. 391], — использовал ученый в самом начале XX века ту лексику, которую будут развивать на новом профессиональном уровне отечественные историки искусства, прежде всего А.А. Федоров-Давыдов, заложивший фундаментальное основание историко-научному изучению пейзажного жанра в русском искусстве (помимо персональных монографий о ведущих пейзажистах русской художественной школы, см. обобщающие пейзажную проблематику труды: Федоров-Давыдов 1953, 1974, 1975, 1986).

Если говорить об эволюции пейзажа в контексте западноевропейского изобразительного искусства, то решающую роль на пути глобального формирования его современного жанрового понимания большинство исследователей отводят XV–XVI векам. Открытие линейной (прямой) перспективы, постепенный рост понимания того, что воздушное пространство не может быть передано с буквальной предметной подражательностью, привело к наделению Ренессанса статусом «гиперэпохи» в сложении пейзажа как жанра, причем даже в некоторых модернистских аспектах его дальнейшего развития. В частности, здесь следует упомянуть труды М.Н. Соколова, связывавшего с Ренессансом новый эстетический фазис в переходе от пейзажа элементов к пейзажу миметическому, постепенно наращивающему живость модернистского «суверенного арт-пространства» [Соколов 2002, с. 11–12]. Безусловно, стоит иметь в виду, что внутри трактовки «пейзажной теории» Ренессанса среди ученых существуют разные интерпретационные нюансы. Так, например, если М.Н. Соколов рассматривает искусство Возрождения в целом как национально-многосоставный универсум, то Эрнст Гомбрих (что мы уже отмечали) ставит акцент на роли итальянского Ренессанса, а Макс Фридендер в процессе жанрового обособления пейзажа отводит особое место нидерландскому искусству (хотя и отмечая, что первым непревзойденным мастером в передаче художественного впечатления от пейзажного пространства был Джорджоне [Фридендер 2013, с. 104]). В связи с затронутой темой формирования взгляда на пейзаж как

на самостоятельную сюжетную и пластическую область выражения особого упоминания заслуживает статья Н.М. Тарабукина «Проблема пейзажа» [Тарабукин 1927]. В ней ученый дал глубоко своеобразную, можно сказать, эксцентричную интерпретацию темы, которая во многом отражает экспериментальный пафос отечественного искусствознания 1920-х годов (небезынтересно, что подобный поиск нетрадиционных точек зрения на проблему «ландшафта» в изобразительном искусстве, хотя и под другим углом социальных модификаций и субъективных интенций, предпринят в современном американском искусствознании; так, например, Митчелл выдвинул тезис о том, что пейзаж, балансируя между человеком и природой, по сути, не является жанром искусства, представляя собой срединный феномен, инструмент культурного взаимодействия [Mitchell 1994, p. 5]).

В своей теории пейзажа Николай Тарабукин опирался на принципы концептуального подхода к теме и отталкивался от достоверной в общих чертах идеи понимания пейзажа как «вполне законченного художественного мироощущения» [Тарабукин 1927, с. 37]. Данный тезис позволил ученому сделать вывод, что в контексте истории искусства пейзаж следует рассматривать не как жанр, а как «своеобразный стиль живописи» [Там же]. Выдвинув пейзаж в качестве стилистической категории, Тарабукин сосредоточил внимание на тонкой дифференциации «чувства природы» [Там же, с. 38], решающий момент в выражении современной пейзажной трактовки которого он относил к переходу художников от плоскостного архитектурного стиля джоттовского периода к пластическому и живописному стилю мастеров XV века. Причем кардинальный эволюционный перелом в развитии пейзажа, сформировавшегося как «живой организм», Тарабукин связывал с усилением живописных (световоздушных) тенденций в передаче облика пространства, отводя решающую роль в данном процессе леонардовскому *sfumato*: «Только с этого времени в европейской живописи появляется пейзаж — особое восприятие природы как воздушно-светового пространства, пейзаж как вид органического мироощущения в искусстве, пейзаж как своеобразная, стилистическая форма живописи» [Тарабукин 1927, с. 45]. Таким образом, главными пластическими элементами в сложении стилистических признаков пейзажной формы Тарабукин считал пространство, воздух и свет. Однако психологическое освоение этих начал в разных национальных вариантах, конечно, далеко не одинаково, что и обуславливает уникальность образных систем.

Стоит отметить, что на фоне стилистической концепции пейзажа Тарабукин оставлял место и размышлению о пейзаже как жанре, однако лишил его того широкого дыхания, которое связано с местом пейзажа в иерархии глобальных тематических направлений в системе изобразительного искусства. «Пейзаж как жанр» Тарабукин ограничивал сюжетной классификацией. По мнению ученого, «пейзаж становится жанром», когда природа получает «бытовую локализацию», благодаря которой «явление воспринимается в социально-историческом аспекте» [Тарабукин 1927, с. 58]. Подобная интерпретационная линия развивалась искусствоведам на примере творчества натуралистов-жанристов, и именно в нее укладывался «живописный провинциализм» «жанровой транскрипции» [Тарабукин 1927, с. 58] пейзажа передвижников — В.Г. Перова, А.К. Саврасова, Г.Г. Мясоедова, И.М. Прянишникова, Л.В. Туржанского и др., — что с точки зрения современного искусствознания кажется спорным. В данном тезисе Тарабукина все же нельзя не ощутить модернистское веяние его эпохи, склонной отмежеваться от достижений предыдущего поколения «отцов» (ил. 40, 41).

Однако в контексте поставленных нами хронологических акцентов примечателен тот факт, что с прорывом пейзажной стилистики в русском искусстве Тарабукин связывал более возвышенные образы, которые, по его мнению, дала живопись рубежа XIX–XX столетий. К сожалению, одно из главных достижений русского искусства — пейзаж настроения, пейзаж как феномен сердечности¹⁹ — Тарабукин практически не заметил, поместив, например, И.И. Левитана, М.В. Нестерова и С.Ю. Жуковского в группу запоздалых отражателей «французских интимистов прошлого столетия»

¹⁹ Вводимую нами характеристику пейзажа как феномена сердечности сформулировал в своих заметках (альбом 1888–1891 годов) К.А. Коровин: «А то, что называется пейзажем, есть моя написанная осень. В ней была какая-то особенная любовь к Природе. Что было в моем раннем детстве» (ОР ГТГ Ф. 98. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 6). См.: К.А. Коровин. Осень (Осенью). 1888–1891. Холст, масло. 175 × 132 см. Нижегородский государственный художественный музей.



Ил. 40. Ф.А. Васильев. Заря в Петербурге. 1870. Холст, масло. 23 × 33,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 41. В.Г. Перов. Последний кабац у заставы. 1868. Холст, масло. 51,5 × 65,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

[Тарабукин 1927, с. 60]. Сюда же, кстати, он отнес и самобытного, пронизательного в своих декоративно-пластических (по сути, модернистских) открытиях А.И. Куинджи. Данные оценочные характеристики, на наш взгляд, не совсем правомерны. Однако важно то, что «местную» кульминацию пейзажной концепции изобразительности (уже даже за границами стиля) в русском искусстве воплотил, как считал Тарабукин, «символично-декоративный пейзаж», открытый творчеством М.А. Врубеля, М.К. Чюрлёниса, Н.К. Рериха, К.Ф. Богаевского [Тарабукин 1927, с. 61].

Приведенная интерпретационная версия эволюции пейзажа в искусстве, конечно, не совпадает с тем подходом, который реализован в предлагаемом труде. Особое внимание теории Тарабукина мы уделили в связи с ее яркой оригинальностью и масштабным синтезом, осуществленным исследователем в консервативной по существу (историко-центричной) области искусствоведческих размышлений о пейзаже в живописи. Однако погружение в контекст разных аналитических трактовок пейзажа как выразительной области искусства имеет плодотворное значение. Даже осуществленный в рамках небольшого введения краткий экскурс позволяет концептуально насытить проблематику и прорвать то несколько рефлексующее затишье, которое последние годы окружает многослойный тематический контрапункт «пейзаж в искусстве» на уровне масштабных научно-полюемических дискуссий.

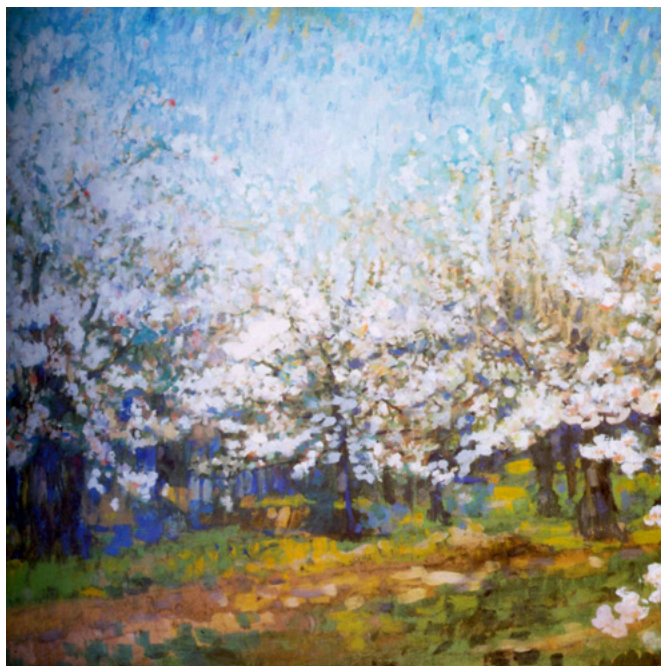
Итак, в настоящем коллективном исследовании жанровый (бытовой) пейзаж не тождественен пониманию пейзажа как жанра [Фридендер 2013]. *В концептуальном измерении проекта пейзажный жанр рассматривается с позиции универсального исторического понимания иконографической дифференциации изобразительного искусства, при которой стилистические тенденции времени проявляются (или игнорируются) в рамках главной сюжетно-содержательной сферы — визуального образа природы, органично слитого с проблемами восприятия пространства и времени.* Как показывает эволюция пейзажа второй половины XIX — начала XX века, природа эта своим первоисточником может иметь как видимую реальность (например, Н.Н. Сапунов «Зима», 1900, ГТГ; «Цветущие яблони», 1902, ГТГ), так и интуитивно чувствуемую или воображаемую (Н.Н. Сапунов «Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка „Гензель и Гретель“», начало 1900-х, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина; Н.Н. Сапунов «Маскарад», 1907; К.А. Сомов «Пьеро и дама у фонтана», 1910, Одесский художественный музей; П.В. Кузнецов «Любовь матери», местонахождение неизвестно²⁰) (ил. 42, 43, 44, 45).

Лаконично и точно основную драматургию, присущую осмыслению пейзажных задач самими художниками (конечно, с учетом разных нюансов и акцентов времени), сформулировал Макс Фридендер, идеи о пейзажной живописи которого, высказанные еще в 1930–1940-е годы, не потеряли актуальности и сегодня: «Художник созерцающий

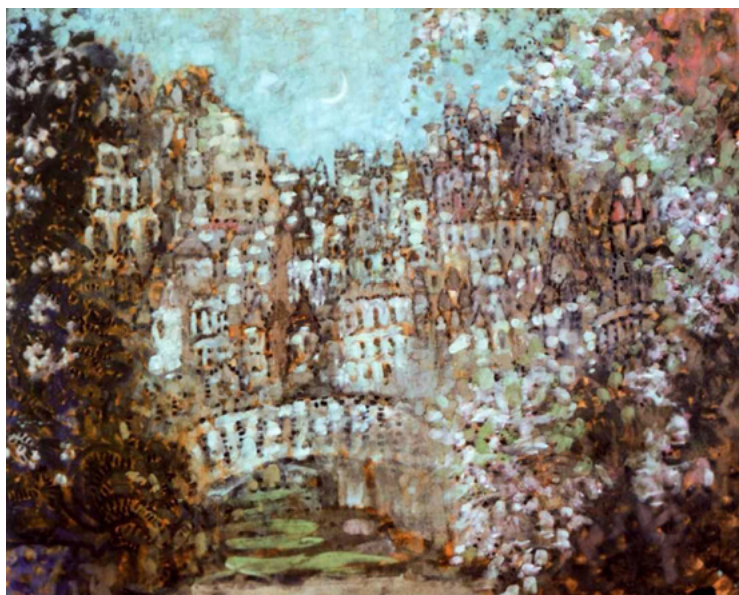
²⁰ П.В. Кузнецов. Любовь матери. 1905–1906. [Холст, темпера]. Местонахождение неизвестно. Воспроизведено: Золотое руно. 1906, №5. С. 4. Цветная автотипия.



Ил. 42. П. В. Кузнецов. Любовь матери. 1905–1906. [Холст, темпера]. Местонахождение неизвестно.



Ил. 43. Н. Н. Сапунов. Цветущие яблони. 1902. Картон, темпера. 77 × 91. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 44. Н. Н. Сапунов. Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». Эрмитажный театр. М., 1902/03. Картон, темпера, бронза, серебро. 64 × 77,3. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва.



Ил. 45. К. А. Сомов. Пьеро и дама у фонтана. 1910. Бумага, гуашь, акварель. 46 × 35. Одесский художественный музей, Украина.

становился одновременно строгим географом, архитектором–строителем, лирическим поэтом» [Фридендер 2013, с. 103]. Подобная «трехмерность» в зависимости от творческого самоощущения мастеров привела к тому, что и в западноевропейском, и в отечественном искусстве пейзаж развивался во всех обозначенных ученым направлениях — топографические задачи сочетались с конструктивными (порой наивно решенными, но тем не менее присутствовавшими в сознании²¹); эмоциональное восприятие давало оживляющее дыхание образам природы, выявляя в ней изменчивую пространственно-временную органику. Для понимания национального своеобразия русской пейзажной школы второй половины XIX века, как мы стремились показать выше, особое значение имеет последняя характеристика (художник–пейзажист как поэт), так как один из главных векторов образной эволюции национального пейзажа этого времени связан

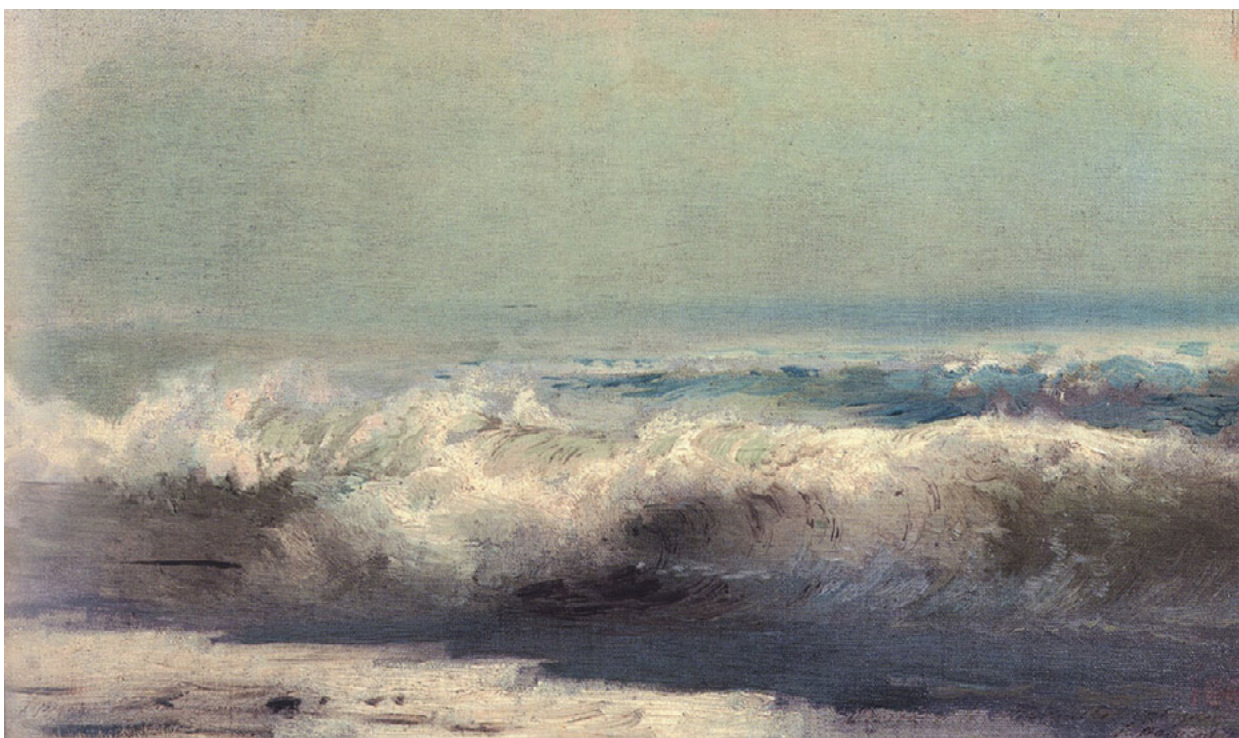
²¹ В публикациях по итогам конференции эта тема затронута в статье Е. А. Суровяткиной.



Ил. 46. М. А. Врубель. Кампанулы. 1904. Бумага, акварель, графитный карандаш, белила. 43 × 35,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 47. А. И. Куинджи. Прибой. 1900-е. Бумага на холсте, масло. 39,5 × 53. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 48. Ф. А. Васильев. Прибой в Ялте. 1871–1873. Этюд для неоконченной картины «Прибой волн», ГТГ. Холст, масло. 25 × 42. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.

с расширением лирико-поэтических (в том числе лирико-философских и метафизических) аспектов в трактовке природы на фоне поиска новых пластических и технических средств их передачи в реалистических границах визуального языка²² (см., например, И.И. Левитан «Весна. Большая вода», ГТГ; П.В. Кузнецов «Утро (Рождение)», 1905, ГТГ; В.Э. Борисов-Мусатов «Весна», 1898–1901, «Гармония», 1900, обе — ГРМ; Ф.А. Васильев «Прибой волн», [1871–1873], ГТГ; А.И. Куинджи «Прибой», 1900-е, ГРМ; М.А. Врубель «Кампанулы», 1904, ГТГ) (ил. 46, 47, 48).

«Русский лирический пейзаж — прекрасный цвет русской живописи XIX века» [Асафьев 2004, с. 223], — начинает свои думы о национальном варианте развития пейзажа Б.В. Асафьев. Подобная глубоко сознательная формулировка Бориса

²² Так или иначе, этот аспект затронут в большинстве статей данного выпуска. О лирико-философской линии развития русского пейзажа также см.: [Куинджи, Поленов, Репин 2020].



Ил. 49. К.С. Малевич. Красная конница. Около 1932. Холст, масло. 91 × 140. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Асафьева — универсально одаренного мыслителя об искусстве, теоретика и историка музыки, композитора, критика, современника интересующей нас эпохи — представляется весьма симптоматичной, причем даже не столько в силу новизны формулировки, но ввиду ее интуитивной точности. Способность к органичному синтезу творческих смыслов позволила Асафьеву выразить квинтэссенцию эволюции русского пейзажа без длительных логических изысканий. Подчеркнув самое существенное в образной структуре визуального отражения природы русскими художниками — лирико-поэтическое начало, — Асафьев сразу обозначил и абстрактно-музыкальный, и содержательно-понятийный (литературный — в лучшем понимании этого слова [Пигарев 1972; Russian Landscape 2003, pp. 89–106]) диапазон, заложенный в русском пейзажном искусстве. Причем потенциал этот с уникальным индивидуальным многообразием и психологической достоверностью раскрывается как в рамках реалистической пластической системы, так и авангардной. Вспомним работы раннего периода М.Ф. Ларионова или пейзажные мотивы позднего К.С. Малевича, всегда наделенные ритмически емкой пластической интонацией и онтологическими смыслами, словно по Башляру: «Вот так кончается мир: линия, небо, а затем ничто» («Право на грезу» (1970); [Башляр 2009, с. 286]; К.С. Малевич «Красная конница», около 1932, ГРМ) (ил. 49).

Если же обратиться к исторически мотивированной логике выработки характеристик, то в данном случае мы также имеем ряд принципиальных концептуальных совпадений. Так, например, А.Н. Бенуа в «Русской школе живописи» выделял два главных пути эволюции пейзажного жанра в России, развивающиеся с начала XIX века к современному для него периоду, среди которых первенство отдавал именно тому, который связан с поэтическими аспектами мировосприятия. Об этом Бенуа писал так: «Один явился продолжением того же несколько официального искусства Алексея, М. Иванова и прочих художников с определенными „топографическими“ задачами, другой имел более интимный и поэтический характер» [Бенуа 1997, с. 86]. Если первый вариант Бенуа связывает (весьма субъективно и даже более того — исторически небесспорно) с «щегольством» чисто внешних художников (к которым, отмечая разную степень одаренности и заслуг, относит братьев Г.Г. и Н.Г. Чернецовых, К.И. Рабуса, А.П. Боголюбова,

Л.Ф. Лагорио, М.А. Мещерского, М.Я. Вилье, Н.Е. Маковского, Р.Г. Судковского, Ю.С. Клевера) [Бенуа 1997, с. 31], то последнее направление, по мнению Бенуа, имеет «несравненно больший интерес и мало-помалу приобретает такое значение, что завоевывает к началу 1890-х годов прямо первенствующее место в русской живописи» [Бенуа 1997, с. 87].

Таким образом, эстетически бессознательное начало, кроющееся в пейзаже как жанре искусства, и Александр Бенуа, и Борис Асафьев связывали с его поэтическим потенциалом, выдвигая эмоциональную (иррациональную) категорию — настроение (чувство) — в качестве главной национальной черты. Набиравший самостоятельную силу выражения метафорический взгляд на природу, который составляет характерный для искусства рубежа XIX–XX столетий лирико-поэтический визуальный феномен, находит подтверждение не только в иконографии произведений, но и в документальных признаниях самих художников этого периода. «Пейзаж не имеет цели, если он только красив. В нем должна быть история души»²³, — буквально подтверждают теоретические поиски историков искусства и мыслителей слова К.А. Коровина. Примечательно, что этот внутренний аспект выражения (о котором, как мы помним, писал уже Кукольник) будет всегда учитываться и в методологических разработках крупнейших исследователей пейзажного жанра в русском искусстве. Так, например, А.А. Федоров-Давыдов свои наблюдения за его динамикой подытожил следующим принципиальным выводом: «Развитие нового пейзажа совершается в конце XIX — начале XX века столь быстро и успешно, что он не только выдвигается на одно из значительнейших мест, но и начинает воздействовать на сюжетную живопись. <...> Все это стало возможным потому, что в основе творчества художников последней трети XIX века лежали новые тенденции по преимуществу эмоционального показа и в известной мере также монументально-декоративные поиски...» [Федоров-Давыдов 1974, с. 32]. Немаловажно, что Федоров-Давыдов одним из первых заговорил и о стирании жанровых границ на фоне усиления «пейзажной» тенденции в восприятии внешнего мира» [Федоров-Давыдов 1975, с. 138], то есть на фоне «пейзажности» творческого мышления, почти с программной очевидностью проявившейся в произведениях художников модерна: «Начиная отсюда [с 1880-х годов — О. Д.] и вплоть до окончательного утверждения нового стиля пейзаж играет роль главного носителя формальных достижений стиля» [Федоров-Давыдов 1975, с. 127], — считал ученый (ил. 50, 51, 52).

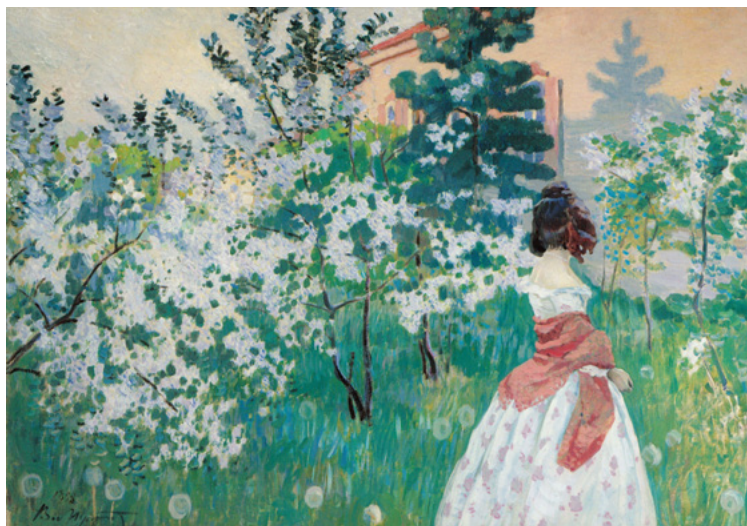
Но даже за пределами эстетизированной философии модерна реалистический пейзаж XIX века шел все к большей и большей поэтизации внутренней жизни, совпавшей со стремлением к углублению в метафизические и музыкальные аспекты ландшафтных мотивов. На историческом уровне одним из результатов этого процесса стала модуляция лирико-романтических аспектов образной системы в символистскую (а затем и авангардную), главным признаком которой являются иконографические изменения — смещение натуральных акцентов в сторону многомерно ассоциативных.

Общий вектор движения пейзажа от природы к искусству охватывает не только XIX век. Хронологические рамки развития этой тенденции в русском искусстве, хотя и со спорным преувеличением в оценках, также наметил Александр Бенуа: «...лучшее, что было сделано в русской живописи XVIII века, — это портреты и отчасти еще пейзажи — те же „портреты“ природы. Портретная живопись требует большого таланта, технических знаний, но не нуждается в резкой индивидуальности²⁴ художника»

²³ Коровин К.А. Альбом заметок и рисунков. [1888–1891]. ОР ГТГ. Ф. 97. Ед. хр. 48. Л. 1.

Стоит пояснить, что в научной литературе расшифровка данной цитаты варьируется в прочтении слова «имеет», которое было исправлено художником в процессе записи мысли (просматривавшееся до этого слово «писать» модифицировано Коровиным в «имеет», значившее под ним слово «должен» — зачеркнуто). Приводимая нами транскрипция сверена с оригиналом в связи с ее актуальностью в вопросе понимания концептуальной значимости поисков художника, стремившегося «взять самое дыхание Природы», отразить ее «ноту, звук», мотив, который вспоминается в связи с реальностью некогда виденного места (подробнее об этом см. там же, Л. 10).

²⁴ Отмечу, что у А. Н. Бенуа была собственная, причем меняющаяся во времени, позиция по вопросу понимания роли индивидуализма в искусстве рубежа XIX–XX столетий, кульминационным художественно-критическим выражением которой стала статья «Художественные ереси» («Золотое руно», 1906, № 2, с. 80–88; там же см.: Ф. Сологуб «„Я“, книга совершенного самоутверждения», с. 76–79). Проблема «индивидуализма» и его крайних проявлений является отдельной специфической (противоречивой) темой внутри изучения особенностей формирования искусства художников-символистов и требует отдельного разговора. Однако в данной статье индивидуализм, точнее, нарастание индивидуальных аспектов внутренней жизни в образном строе художественного произведения, трактуется намного шире, чем это свойственно понятийным границам эстетики эпохи модерна. Даже творческие принципы самого А. Н. Бенуа, несмотря



Ил. 50. В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло. 68,5 × 96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 51. В. Э. Борисов-Мусатов. Гармония. 1900. Холст, темпера, масло. 162 × 90,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 52. В. К. Бялыницкий-Бируля. Ранней весной. Этюд. 1912. Холст на картоне, масло. 77 × 62. Волгоградский музей изобразительных искусств имени И. И. Машкова.

[Бенуа 1997, с. 16], — писал он. Вряд ли можно согласиться с последним утверждением, однако в целом Бенуа верно обозначил «портретные» задачи, доминировавшие в сознании художников рубежа XVIII–XIX столетий. Хотя не стоит забывать, что на этом пути пейзажная картина, по сути, также была «натурой» сочиненной, но сочинение это относилось к логически точной передаче видимого ландшафта на плоскости. Пейзажистов второй половины XIX века вперед вел порыв к слиянию воссоздаваемого образа объективно существующей природы с индивидуальной энергией камерного мотива, все более и более раскрывавшего субъективный настрой личности художника (о чем мы писали в начале введения в пейзажную проблематику).

Основополагающая роль поэтического начала в сложении национальных особенностей пейзажного жанра в России с разными внутренними нюансами в оценках

на ряд анти-индивидуалистских высказываний, отмечены ярко выраженным естественным проявлением личностного начала, связанного с узнаваемой уникальной концепцией его образных решений, в том числе и пейзажных.

отдельных явлений отмечалась не только А.А. Федоровым-Давыдовым, но и другими исследователями — Ф.С. Мальцевой [1965, 1968], М.В. Алпатовым [1965], М.Г. Неклюдовой [1991], М.Ф. Киселевым [1996], В.С. Турчиным [2016], С.В. Кривонденченковым [2000, 2018], В.А. Ляшиным [2006], В.С. Маниным [2000, 2012], Г.С. Чурак²⁵ [2021], отчасти Д.В. Сарабьяновым [2001]. «Отчасти» — потому что Д.В. Сарабьянов в общеисторической динамике развития русской школы живописи акцентировал прерывистость романтических аспектов в период расцвета передвижничества и идей критического реализма [Сарабьянов 1980, с. 120]. Однако именно пейзаж позволяет, на наш взгляд, принять во внимание иную точку зрения, по крайней мере, в рамках эволюции данного жанра. И в 1860–1880-е годы пейзаж в творчестве художников-реалистов, «не заинтересованных в идеологии» [Манин 2012, с. 177], сохранял свободу в области выражения лирико-поэтической интуиции, связанной с эмоциональной красотой природы и жизни в целом. Для сравнения небезынтересно вспомнить, что устойчивую поэтическую сопротивляемость пейзажного жанра прогрессирующей прагматизации сознания, набравшей силу в XIX веке под влиянием индустриализации, социальных и научно-технических открытий, отмечал и В.С. Турчин в связи с особенностями развития западноевропейского искусства интересующего нас периода [Турчин 1988, б. п.]. Более того, и по поводу общемировой судьбы романтизма, вступившего в сложный диалог с реализмом, Турчин писал: «Полной смены одного направления другим не произошло. Романтизм, начав испытывать сильные кризисы с 1820-х годов, следующие потом регулярно чуть ли не каждое десятилетие, не кончился сразу и бесповоротно. Авторитетность его часто ставилась под сомнение, но он был критикой неуничтожим. Более того, он плавно переходит в традицию — в неоромантизм и неоидеализм <...> У романтизма была определенно живая традиция, хотя отдельные течения, на нее опирающиеся, часто становились в оппозицию друг к другу» [Турчин 2016, с. 35]. Имея это в виду в контексте нашей темы, нельзя не принимать во внимание тот факт, что, если в живописи 1860–1880-х годов бытийственные начала действительно проступали порой «изнутри» бытовых сюжетов, то артистически свободный индивидуальный импульс поэзии внутреннего видения все же не исключался из реалистического пейзажа демократического направления. Так, например, М.Ф. Киселев [1996] романтически непрерывную линию развития русского искусства связывает именно с присущей мышлению художников поэтизацией мира природы. Данная позиция органично взаимодействует с аналитическими выводами Н.Н. Новоуспенского [Новоуспенский 1978] и напрямую восходит к линии А.А. Федорова-Давыдова [1974, 1975], который принципиально (особенно для своего времени) подчеркивал необходимость прочтения пейзажных образов на разных уровнях их выражения — эмоционально-философском и пластическом. Убедительную трактовку онтологическим особенностям, присущим развитию пейзажной образности в России второй половины XIX века, дал В.А. Ляшин, решительно определивший поэтическую функцию русского пейзажа как доминирующую в контексте уникальных задач данного жанра в искусстве [Ляшин 2006; Russian Landscape 2003, pp. 137–145].

Подобные пересечения ученых во мнениях служат косвенным подтверждением точности авторских концепций, общие (конечно, еще робкие) черты которых можно обнаружить даже в проицательных суждениях иностранных критиков, высказанных за несколько десятилетий начала XX века. Постепенный рост самобытности пейзажного жанра в русском искусстве на фоне поэтического отношения художников к природе и задачам ее отражения в живописи отмечал французский критик Эмиль Бержер в своих впечатлениях от Всемирной парижской выставки 1878 года (*Journal officiel*; подробнее: Мальцева 1965, с. 440). С объективной точки зрения следует заметить, что следы творческой эмансипации французские критики наблюдали прежде всего в романтических пейзажных достижениях русских художников академической школы (в частности, у «поэта бушующих волн» [Goetschy 1878, p. 163] И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, Ю.Ю. Клевера, хотя среди них был и А.И. Куинджи) [Goetschy 1878].

Исходя из всего вышеизложенного, подытожим, что одной из главных задач, как введения, так и всего коллективного труда является попытка актуализации проблемного

²⁵ Также см. статью: Чурак Г.С. О романтических тенденциях в русской пейзажной живописи второй половины XIX века (Алексей Саврасов, Федор Васильев, Архип Куинджи).

многоаспектного подхода к исследованию пейзажного жанра в русском искусстве. Диапазон тем для дальнейших экспериментальных погружений поистине велик и щедр на научную отдачу.

Пейзаж может быть осмыслен и с точки зрения эволюции понятий, связанных с меняющимися особенностями восприятия природы, красоты, времени, пространства; и с точки зрения изменений представлений о задачах визуального языка.

В дальнейшем было бы важно поставить специальный акцент на изучении пластических трансформаций образа природы в полифоническом синтезе модернистских художественных направлений, сосуществовавших одновременно в конце XIX века — первых десятилетиях XX столетия, — реализме, импрессионизме, неоромантизме, символизме, фовизме, кубизме, абстракционизме, «русском сезаннизме» и других авангардных течениях 1910–1920-х годов.

Открыты перспективы исследования пейзажа и в связи с выражением в нем сюжетного начала, географической вариативности, мотивного разнообразия, взаимодействия натуральных наблюдений и воображаемых импульсов, синтеза декоративных и пленэрных задач, представлений об этюдности и законченности пейзажной картины, выработки новых принципов стилизации, при которых пейзаж превращался в сложносочиненный образ, характер которого поставил под вопрос привычную иерархию поглощающих друг друга жанров в изобразительном искусстве рубежа XIX–XX столетий.

Немаловажен и вопрос взаимодействия национальной пейзажной школы с западно-европейской и восточной. В связи с аспектом международных влияний нельзя не вспомнить материалы «Вишперовских чтений» 1976 года, вариативно раскрывшие тему. Конференция, приуроченная к 200-летию Уильяма Тёрнера и его выставке в ГМИИ имени А.С. Пушкина, позволила затронуть широкий спектр вопросов, акцентировав интеллектуальную непредсказуемость интерпретационных подходов в анализе пейзажа как особого жанра в искусстве [Проблемы пейзажа 1978]. В последнее время тенденция обращения к широкому спектру вопросов, связанных с пейзажной проблематикой в контексте опыта изучения индивидуального пути того или иного художника, заметно усилилась (показательны в данном случае каталоги к выставочным проектам Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи, в частности: Левитан 2010; Куинджи 2018; Поленов 2019; Якунчикова 2020; Грабарь 2022; а также специальные приуроченные к выставкам выпуски журнала «Третьяковская галерея»²⁶ и научно-исследовательские сборники: [Головин, Нестеров 2015; Коровин 2015; Куинджи, Поленов, Репин 2020; Товарищество передвижных выставок 2022; Врубель, Мамонтов 2023]). Такой персонифицированный подход к историко-теоретическим особенностям развития пейзажа, безусловно, важен и правомерен, однако он все же не исчерпывает проблемный потенциал жанра в целом. Именно поэтому общая идея труда, возникшая в период переоценки взглядов на реализм и модернизм, направлена на актуализацию полифонического осмысления судьбы чистого пейзажного жанра в искусстве второй половины XIX — начала XX века. При этом еще раз подчеркнем, что характер данного выпуска далеко не исчерпывает, а лишь в определенной мере — в чем-то камерной, в чем-то новаторской — начинает процесс реализации замысла.

В силу того, что сборник, складывающийся на основе материалов конференции, отражает не только изначальную кураторскую концепцию видения проблемы, обрисованную выше и способную к дальнейшему развитию, но и выявляет индивидуальные авторские акценты ведущих специалистов в области изучения пейзажного жанра, данное издание имеет свою специфику.

Как ни парадоксально, но мастерам, которые, по мнению Александра Бенуа, были создателями «типично русского пейзажа» [Бенуа 1997, с. 93], — И.И. Левитану, М.В. Нестерову, К.А. Коровину и В.А. Серову — уделено место лишь среди упоминаний. Не сделан специальный акцент и на тех героях, которые связаны с емкой самостоятельной областью исследований и дискуссий, достаточно категорично обозначенной Сергеем Глаголем в «Очерке истории искусства в России»: «Русский пейзаж развертывается во всю ширь только под кистью передвижников: Шишкина и барона Михаила Клодта» [Глаголь 1913, с. 24]. Главная причина подобных «перефокусировок» объясняется новыми тенденциями

²⁶ Архив журнала «Третьяковская галерея» доступен по ссылке: <https://www.tg-m.ru/magazine/archive>



Ил. 53. П. С. Уткин. Торжество в небе (Фантастический пейзаж). 1906. Холст, масло. 49 × 57,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

в развитии научно-исторической мысли, опирающейся как на уже сформированные, так и на постоянно открывающиеся новые художественные и документальные ресурсы. Монографических по своим принципам статей удостоились представители русской пейзажной школы, которые на протяжении более чем столетия оставались в числе знаемых, но упоминаемых преимущественно в фоновом режиме — или для обозначения вариаций развития левитановских тенденций в национальном пейзаже, или для схематичной демонстрации общих художественных тенденций в бурной фактуре времени. На уровне осмысления векторов развития современного искусствознания в целом данная особенность глубоко специфична, так как характеризует поиск новых точек отсчета в оценке значения личности художника в процессе выработки творческих достижений рубежа XIX–XX столетий. Индивидуализация и персонификация пейзажной проблематики является такой же краеугольной составляющей изучения вопросов эволюции пейзажа в русском искусстве, какой могут стать и те теоретические горизонты, которые мы постарались наметить во введении (ил. 53).

Таким образом, сформированный по материалам конференции выпуск обладает собственной органичной структурой и тематической ориентацией, в которой выделяются две крупные рубрики:

I. Свобода творческих исканий: становление и развитие новых тенденций в пейзажном жанре второй половины XIX — начала XX века²⁷.

²⁷ В первый тематический раздел — «I. Свобода творческих исканий: становление и развитие новых тенденций в пейзажном жанре второй половины XIX — начала XX века» — вошли статьи: Е. А. Суровяткиной («Стилистические тенденции середины XIX века в работах учеников пейзажного класса Московского училища живописи и ваяния»), Г. С. Чурак («О романтических тенденциях в русской пейзажной живописи второй половины XIX века. (Алексей Саврасов, Федор Васильев, Архип Куинджи)»), С. В. Кривонденченкова («Неизвестные пейзажи русских художников из коллекции финского Ново-Валаамского монастыря»), А. В. Волошко («А. П. Боголюбов — „жанрист моря“. Живопись двух французских периодов из собрания Государственного Русского музея»), М. А. Гуренович («Импрессионистические опыты в пейзажных этюдах Я. Ф. Ционглинского (1858–1913)»), М. В. Кузнецовой («Неоромантический пейзаж в творчестве Н. Н. Дубовского (1859–1918)»), Т. А. Рымшиной («Развитие пейзажной концепции И. С. Остроухова в произведениях 1880–1890-х годов»), С. В. Строгиной («Музейная и выставочная презентация творчества В. К. Бялыницкого-Бирули в контексте эволюции пейзажного жанра»), М. В. Самбур («Картины и открытки В. К. Бялыницкого-Бирули в коллекции С. Н. Горшина»).

II. Пейзаж в эпоху модерна: трансформация жанра. *Проблемы, мотивы, психология*²⁸.

Внутри выделенных крупных блоков рассмотрены такие аспекты проблематики пейзажного жанра, как:

- становление принципов московской пейзажной школы на примере учебных навыков и творческих задач группы выпускников мастерской К.И. Рабуса;
- роль пейзажа настроения и рост поэтических аспектов восприятия природы в контексте взаимосвязи реализма с романтическими и символическими художественными тенденциями второй половины XIX столетия, которые обогатили не только эмоциональную фактуру, но и обусловили иконографические модификации пейзажа, ставшего отражением как постигаемой взглядом природы, так и незримого, интуитивно чувствуемого пространства, в своей иконографии опирающегося на естественные пейзажные мотивы и образы (например, леса, города);
- расширение тематического диапазона в пейзажном искусстве XIX века за счет включения в поле зрения художников новых географических территорий;
- развитие индивидуальных пейзажных подходов в творчестве художников, внимание к которым долгое время было погашено изучением ведущих мастеров пейзажной живописи второй половины XIX — начала XX века;
- психологические функции пейзажного искусства («полезного для лихорадящих»²⁹), на уровне конкретных творческих судеб позволяющие вновь поставить вопрос о гармонии как естественной основе пейзажного жанра в искусстве;
- исследование пластических поисков, пленэрных, импрессионистических и декоративных особенностей русской пейзажной живописи на примере индивидуальных творческих методов.

Метафорически обобщая содержание сборника, следует отметить, что пленэр является одним из главных действующих героев, который, так или иначе, проявляется в большинстве исследований. Однако и скрытая эволюция пейзажа натурно-реалистического в ассоциативно-символический, в котором, точно в средневековом искусстве, возрастает «самосознание» отдельных элементов растительного мира, но с иным — поэтическим, а не религиозным целеполаганием (хотя последнее начало нельзя исключать из первого), — также прослежена.

Подытоживая размышления в целом, следует отметить, что общая образная эволюция пейзажного жанра в русском искусстве второй половины XIX — начала XX века развивалась на фоне усиления романтико-поэтической интуиции в трактовке художниками образа природы. Постепенно это обусловило смену уровней отражаемой реальности: от миметической передачи видимого ландшафта или местности мастера перешли к созданию многослойных пространственно-временных художественных универсумов, в которых пейзаж играл одну из основных ролей, пробуждающих голос внутренней памяти. Ассоциативность мышления стала главным ключом к пониманию пейзажных образов нового типа, развивавшихся на основе лирико-философской интуиции художников. Данный вывод отражает, конечно, индивидуальные научные наблюдения

²⁸ Второй тематический раздел — «II. Пейзаж в эпоху модерна: трансформация жанра. *Проблемы, мотивы, психология*» — составили статьи: Н. Л. Хрусовой («Переустройство мира Красотой: пейзаж в творчестве Елены Киселевой. Введение в тему»), Д. А. Манучаровой («Ночные городские пейзажи в творчестве русских художников конца XIX — начала XX века. Иконографические заметки»), З. Б. Стародубцевой («Сергей Судейкин и Михаил Кузмин: люди и образы лунного света»), И. В. Мишачевой («Пространственные модели лесного пейзажа в книжной графике рубежа XIX–XX веков. Опыт интерпретации на избранных примерах из западноевропейского и русского искусства»), И. А. Катышева («Коллекция первого художника Арктики А. А. Борисова в собрании Музейного объединения Архангельска. Научно-практический этюд»), А. С. Ступиной («Пейзажное начало в творчестве А. И. Савинова дореволюционного периода»), соавторов А. Н. Мережникова, М. И. Стихиной («„В одном мгновенье видеть вечность“: к вопросу о своеобразии творческого метода Николая Крымова»), В. В. Голубинова («Защита Лодыгина: пейзаж как компенсаторный механизм в жизни художника»).

²⁹ В своем знаменитом архитектурном трактате «Десять книг о зодчестве» (между 1443 и 1452; издан в 1485) Леон Баттиста Альберти весьма «элегантно» для своей эпохи (позволим вторгнуться этому несвоевременному слову в эстетику Ренессанса) подметил внутреннюю гармонизирующую функцию пейзажа как источника, способного рождать мечты и грезы, погружая в сон (или наяву настраивая душу в унисон с прекрасным): «Видеть нарисованные источники воды и ручейки весьма полезно для лихорадящих. Можно убедиться на опыте: если ночью, когда ты лежишь, к тебе не приходит сон, начни вспоминать наиболее прозрачные источники вод, рек или озер, которые ты когда-нибудь видел, — тотчас сухость бодрствования увлажняется, набегает сон, и ты сладко засыпаешь. / Сюда же относятся прелестные сады и насаждения, и садовые портики, в которых ты находишь и солнце, и тень» (Альберти Л.-Б. Глава четвертая. О том, какими картинами, растениями или статуями должны украшаться в частных домах полы, портики, площадки и сады, см.: [Альберти 1935, с. 315]).

автора идеи конференции и может быть подтвержден или оспорен участниками труда. Сложившийся круг статей свидетельствует о том, что на современном уровне развития искусствоведения тема эволюции пейзажного жанра открывает чрезвычайно перспективное направление, которое может быть развито как с точки зрения исследования чисто формальных пластических поисков и новаций, так и в контексте особенностей восприятия природы художниками, ведь эволюция любого жанра, особенно пейзажного, прежде всего связана с изменениями в мировоззрении.

Литература

1. Алленов 1978 – Алленов М. М. Концепция пейзажа в творчестве Александра Иванова // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX в. Материалы научной конференции (1976). М., 1978. С. 193–217.
2. Алпатов 1967 – Алпатов М. В. Из истории пейзажа // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. М., 1967. Т. 2. С. 147–152.
3. Альберти 1935 – Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 1935–1937. М., 1935. Т. 1.
4. Асафьев 2004 – Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004.
5. Башляр 1998 – Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи (1942). М., 1998.
6. Башляр 2009 – Башляр Г. Избранное: Поэтика грёзы (1961). М., 2009.
7. Башляр 2014 – Башляр Г. Поэтика пространства (1957). М., 2014.
8. Бенуа 1997 – Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М., 1997.
9. Бизе 1890 – Бизе А. Историческое развитие чувства природы / пер. с нем. Д. Коробчевского. СПб., 1890.
10. Бонне 1804 – Бонне Ш. Созерцание природы / Сочинение г. Боннета... [пер. с фр. яз. Н. М. Карамзина.]: [в 6 кн.]. Смоленск, 1804. Книга первая.
11. Бонне 1805 – Бонне Ш. Философическая начала о первой причине и действии оной / Творение Боннета. СПб., 1805.
12. Врубель, Мамонтов 2023 – [Врубель М. А., Мамонтов С. И.] С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. К 180-летию со дня рождения Михаил Врубель. Эпоха и личность. Материалы международных конференций / Науч. ред. Э. В. Пастон. Гос. Третьяковская галерея. М., 2023.
13. Герман 2008 – Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. СПб., 2008.
14. Глаголь 1913 – Глаголь С. [Голушев С. С.]. Очерки истории искусства в России. М., 1913.
15. Головин, Нестеров 2015 – [Головин А. Я., Нестеров М. В.]. Творчество Михаила Нестерова в контексте русской художественной культуры XIX – начала XX столетия; Творчество Александра Головина в контексте художественной культуры Серебряного века: мат-лы научн. конф. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2015.
16. Грабарь 2022 – [Грабарь И. Э.]. Игорь Грабарь. К 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022.
17. Давыдова 2014 – Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в живописи художников русского символизма. М., 2014.
18. Давыдова 2015 – Давыдова О. С. Мнимая вечность: художники-символисты в поисках земного рая // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / Отв. ред. А. Л. Топорков. М., 2015. С. 258–283.
19. Давыдова 2017 – Давыдова О. С. Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна // Артикульт. 2017. №26 (2). С. 45–61. URL: <http://articult.rsu.ru/articult-26-2-2017/index.php>
20. Давыдова 2020 – Давыдова О. С. Расширение «горизонтов»: Мария Якунчикова и символизм. М.: Третьяковская галерея. Приложение. 2020. №3 (68). 98 с. URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/archive/2020/3/maria-yakunchikova-simvolism>
21. Давыдова 2022 – Давыдова О. С. Международный научн. конф. «Пейзаж в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века. Эволюция жанра» // Academia, 2022. №2. С. 240–246. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/2/mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferentsiya-peyzazh-v-russkom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xix-nachala-xx-veka-evolyutsiya-zhanra>
22. Дьякова 2004 – Дьякова Т. А. Онтологические контуры пейзажа: Опыт смыслового странствия. Воронеж, 2004.
23. Ипполитов 2015 – Ипполитов А. В. Вишневый сад // Палладио в России: от барокко до модернизма / кураторы, [сост.] Аркадий Ипполитов, Василий Успенский. М., 2015. С. 278–287.
24. Киселев 1979 – Киселев М. Ф. Мария Васильевна Якунчикова. 1897–1902. М., 1979.
25. Киселев 1996 – Киселев М. Ф. Романтические тенденции в русской пейзажной живописи второй половины XIX века // Вестник Псковского Вольного Университета. Псков, 1996. №4–6. С. 58–67.
26. Киселев 2022 – Киселев М. Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М., 2022.

27. Кларк 2004 – Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2004.
28. Климов 2019 – Михаил Васильевич Нестеров. Каталог-резюме. Живопись. Графика. = Mikhail Nesterov. Catalogue Raisonné. Painting & Graphic Works / Сост., авт. вступ. ст., поясн. к каталогу, библиогр. и примеч. П. Ю. Климов. М., 2019. В 2-х т. Т. 1.
29. Коровин 1990 – Константин Коровин вспоминает... / Сост. кн., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1990.
30. Коровин 2015 – Константин Коровин и его эпоха. Проблемы творчества и роль живописца в художественной жизни России конца XIX – начала XX века; Анна Голубкина. К 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2015.
31. Крамской 1965 – Крамской И. Н. Письма, статьи. В 2-х т. / Сост. и примеч. С. Н. Гольдштейн. М., 1965. Т. 1.
32. Кривонденченков 2000 – Кривонденченков С. В. Русский пейзаж середины XIX века (Проблема формирования и пути развития). Дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: 17.00.04. [СПб., Российская академия художеств, 2000].
33. Кривонденченков 2018 – Кривонденченков С. В. Пейзаж в русской живописи XII–XX веков: комплексное исследование. Дис. на соискание ученой степени доктора: 17.00.04 [СПб., ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2018].
34. Кроммелинк 1909 – Кроммелинк Ф. Ваятель масок. Трагический символ в одном действии // Весы. 1909. № 5. С. 15–43.
35. Круглов 2023 – Круглов В. Ф. Константину Богаевскому 150 лет // Константин Богаевский. 1872–1943 / Государственный Русский музей. СПб., 2023. С. 5–13.
36. Куинджи 2018 – [Куинджи А. И.]. Архип Куинджи / Гос. Третьяковская галерея. М., 2018.
37. Куинджи, Поленов, Репин 2020 – [Куинджи А. И., Поленов В. Д., Репин И. Е.]. Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Илья Репин в контексте русского и европейского искусства. Василий Поленов и русская художественная культура второй половины XIX – первых десятилетий XX века: мат-лы научн. конф. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2020.
38. Кукольник 1846 – Кукольник Н. В. Русская живописная школа. Статья вторая // Картины русской живописи / Под ред. Н. В. Кукольника. СПб., 1846. С. 75–104.
39. Левитан 1956 – Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания / Общ. ред. А. Федорова-Давыдова. М., 1956.
40. Левитан 2010 – [Левитан И. И.]. Исаак Левитан. К 150-летию со дня рождения / Отв. ред. Л. И. Иовлева; авт. ст. О. Д. Атрощенко, Л. И. Захаренкова, М. Н. Киселев и др. М., 2010.
41. Лянин 2006 – Лянин В. А. «...все тяготеет к ландшафту» // Времена года / Альманах. Выпуск 155. СПб., 2006. С. 7–15.
42. Маковский 1999 – Маковский С. К. Силуэты русских художников. М., 1999.
43. Мальцева 1965 – Мальцева Ф. С. Пейзаж // История русского искусства / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. Книга первая: Русское искусство второй половины XIX века М., 1965. Т. 9. С. 362–444.
44. Мальцева 1968 – Мальцева Ф. С. И. И. Левитан и пейзажная школа 1890-х годов // История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. Книга первая. Русское искусство второй половины XIX – начала XX века. М., 1968. Т. 10. С. 107–178.
45. Манин 2012 – Манин В. С. Русская пейзажная живопись. Конец XVIII–XIX век. СПб., 2012.
46. Махов 2017 – Махов А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула, 2017.
47. Михеев 1894а – Михеев В. М. Русский пейзаж в городской галерее С. и П. Третьяковых // Артист, 1894. № 34. С. 88–101.
48. Михеев 1894б – Михеев В. М. Русский пейзаж в городской галерее С. и П. Третьяковых (продолжение) // Артист, 1894. № 35. С. 121–143.
49. Муратов 1910 – Муратов П. П. Пейзаж в русской живописи. 1900–1910 гг. // Аполлон, 1910. № 4. С. 11–17.
50. Мюллер 1987 – Мюллер А. Нечто о пейзажной живописи // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 490–492.
51. Неклюдова 1991 – Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начале XX века. М., 1991.
52. Новоуспенский 1978 – Новоуспенский Н. К. К вопросу о роли романтизма в формировании и развитии русского реалистического пейзажа 2-й половины XIX века // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX в. Мат-лы научн. конф. (1976). М., 1978. С. 237–255.
53. Павлуцкий 1902 – Павлуцкий Г. Г. Русское искусство в XVIII–XIX вв. // Байе Ш. Истории искусств. Киев, 1902. С. 367–402.
54. Петрушевский [б. д.] – Петрушевский Ф. Ф. Пейзаж // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: АО «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1890–1907. URL: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/94545-Пейзаж>
55. Пигарев 1972 – Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М.: Наука, 1972.

56. Поленов 2019 – [Поленов В. Д.]. Василий Поленов / Гос. Третьяковская галерея. М., 2018.
57. Проблемы пейзажа 1978 – Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX в. Мат-лы научн. конф. (1976). М., 1978.
58. Пути русского импрессионизма 2003 – Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников / научн. ред. А. И. Морозов, Т. Е. Волкова. М., 2003.
59. Рескин 1901 – Рескин Дж. Современные художники. I. Общие принципы и правда в искусстве. М., 1901.
60. Рильке 1971 – Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
61. Рильке 2001 – [Рильке М. Р.]. Райнер Мария Рильке и Александр Бенуа / изд. подг. К. Азадовский. СПб., 2001.
62. Русский импрессионизм 2000 – [Русский импрессионизм]. Russian Impressionism = Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея: кат. выставки / Государственный Русский музей. СПб., 2000.
63. Самохин 2015 – Самохин А. В. Пейзаж как историческая живопись. Средневековая Москва А. М. Васнецова и Киммерия К. Ф. Богаевского // Искусствознание. 2015. №1/2. С. 344–367.
64. Самохин 2019 – Самохин А. Мифы пространства. Пейзаж в русской исторической картине второй половины XIX – начала XX века. Очерки. М., 2019.
65. Сарабьянов 1980 – Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
66. Сарабьянов 2001 – Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 2001.
67. Соколов 2022 – Соколов Б. М. Небесное садоводство. Образ сада в искусстве русского символизма // Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура / сост. и науч. ред. Б. М. Соколова. М., 2022. С. 9–602.
68. Соколов 2002 – Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002.
69. Соловьев 1991 – Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 30–73.
70. Степун 1936 – Степун Ф. Чаемая Россия // Новый град, 1936. №11. С. 11–40.
71. Тарабукин 1927 – Тарабукин Н. Проблема пейзажа // Печать и революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии, 1927. Книга пятая. С. 37–64.
72. Товарищество передвижных выставок 2022 – Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: мат-лы Международ. научн. конф. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022.
73. Третьяков 2001 – Третьяков Н. Н. Образ времени в русском пейзаже // Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск, 2001. С. 105–120.
74. Турчин 1988 – [Турчин В. С.]. Пейзаж в западноевропейской живописи. Выпуск II / авт.-сост. В. С. Турчин. М., 1988.
75. Турчин 2016 – Турчин В. С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха. В 2-х т. / науч. ред. сост. М. В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
76. Уайльд 1906 – Уайльд О. Упадок лжи. Наблюдение // Уайльд О. Замыслы. М., 1906. С. 1–35.
77. Уистлер 2016 – Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 2016.
78. Федоров-Давыдов 1937 – Федоров-Давыдов А. А. Федор Васильев // Федор Васильев [Художник-пейзажист]: 1850–1873: [Сб. мат-в, писем и документов] / вступ. ст. и подг. писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. М., 1937.
79. Федоров-Давыдов 1953 – Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 1953.
80. Федоров-Давыдов 1974 – Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Очерки. М., 1974.
81. Федоров-Давыдов 1975 – Федоров-Давыдов А. А. Природа стиля. Живопись (1929) // Русское и современное искусство. Статьи и очерки. М., 1975. С. 126–183.
82. Федоров-Давыдов 1986 – Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. М., 1986.
83. Флорковская 2017 – Флорковская А. К. Религиозное, эстетическое и общественное в России рубежа XIX – XX веков // Символизм – новые ракурсы / Сост. и отв. ред. И. Е. Светлов. М., 2017. С. 93–112.
84. Фридлендер 2013 – Фридлендер М. Пейзаж // Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2013. С. 97–107.
85. Чехов 1986 – Чехов А. П. Избр. соч. в 2-х т. М., 1986. Т. 2.
86. Чурак 2021 – Чурак Г. С. Федор Васильев. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2021.
87. Якунчикова 2020 – Мария Якунчиков-Вебер / Гос. Третьяковская галерея. М., 2020.
88. Goetschy 1878 – Goetschy G. L'Art Russe a l'Exposition universelle // Les chefs-d'oeuvre d'art à l'Exposition universelle 1878 / sous la direction de M. É. Bergerat. Paris, 1878. V. 2. P. 158–163.
89. Gombrich 1985 – Gombrich E. H. The Renaissance Theory of Art and the Rise of the Landscape // Gombrich E. H. Norm and form. London, 1985. P. 107–121.

90. Mitchell 1994 – Mitchell W. J. T. Introduction. *Imperial Landscape // Landscape and Power* / Ed. by W. J. T. Mitchell. Chicago, 1994. P. 1–4; 5–34.
91. Mitchell 1995 – Mitchell W. J. T. Gombrich and the Rise of Landscape // *The Consumption of Culture, 1600–1800, Image, Object, Text* / Eds. A. Bermingham, J. Brewer. New York, London, 1995. P. 103–120.
92. Norgate 1919 – Norgate E. *Miniatura; or, The art of limning*. Oxford, 1919.
93. Russian Landscape 2003 – Russian Landscape: [exhib., 14 Dec. 2003–18 Apr. 2004 a. 23 June – 12 Sept. 2004]: [catalogue] / ed. by D. Jackson, P. Wageman;

References

1. Allenov, M. M. (1978), “Kontsepsiya peizazha v tvorchestve Aleksandra Ivanova” [The Concept of Landscape in the Work of Alexander Ivanov], *Problemy peizazha v evropeiskom iskusstve XIX v. Materialy nauchnoy konferentsii (1976)* [Problems of Landscape in European Art of the 19th Century. Materials of a Scientific Conference (1976)], Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 193–217.
2. Alpatov, M. V. (1967), “Iz istorii peizazha” [From the History of Landscape], *Etyudy po istorii russkogo iskusstva s, Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moscow, Russia, 2 vols., V. 2, pp. 147–152.
3. Alberti, L.-B. (1935–1937), *Desyat knig o zodchestve* [Ten Books on Architecture. In two volumes], Izdatelstvo Vsesoyuznoi akademii arkhitektury, Moscow, Russia, V. 1.
4. Asafiev, B. V. [Igor Glebov] (2004), *Russkaya zhivopis. Mysli i dumy* [Russian Painting. Thoughts and Reflections], Respublika, Moscow, Russia.
5. Bashlyar, G. (1998), *Voda i gryozy. Opyt o voobrazhenii materii* [Water and reverie. Experience on the Imagination of Matter], Izdatelstvo gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia.
6. Bashlyar, G. (2009), *Izbrannoe: Poetika gryozy* [Selected Works: Poetics of Dreams], ROSSPEN, Moscow, Russia.
7. Bashlyar, G. (2014), *Poetika prostranstva* [Poetics of Space], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
8. Benois, A. N. (1997), *Russkaya shkola zhivopisi* [The Russian School of Painting], Art-Rodnik, Moscow, Russia.
9. Bize, A. (1890), *Istoricheskoe razvitie chuvstva prirody* [Historical development of the sense of nature], per. s nem. D. Korobchevskogo, Izdanie zhurnala ‘Russkoe bogatstvo’, St Petersburg, Russia.
10. Bonnet, Ch. (1804), *Sozertsanie prirody, Sochinenie g. Bonneta...* [Contemplation of Nature / Essay of Mr. Bonnet...] Gubernskoe pravlenie, Smolensk, Russia, 6 vols., Book 1.
11. Bonnet, Ch. (1805), *Filozoficheskie nachala o pervoi prichine i deistvii onoi: Tvorenie Bonneta* [Philosophical beginnings about the first cause and the effect of it / The creation of Bonnet], V Imperatorskoi tipografii, St Petersburg, Russia.
12. [Vrubel, M. A., Mamontov, S. I.] (2023), *S. I. Mamontov i russkaya khudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka. K 180-letiyu so dnya rozhdeniya Mixaila Vrubelya. Epoxa i lichnost* [S. I. Mamontov and the Russian art culture of the second half of 19th – the beginning of 20th century. To the 180th anniversary of Mikhail Vrubel. Epoch and personality] Materials of international conferences, Paston, E. V. (Ed.), Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
13. German, M. Yu. (2008), *Impressionizm: Osnovopolozhniki i nasledovateli* [Impressionism: Founders and Followers], Azbuka-klassika, St Petersburg, Russia.
14. Glagol, S. [Golushev S. S.] (1913), *Ocherki istorii iskusstva v Rossii* [Essays on History of Art in Russia], Problemy estetiki, Moscow, Russia.
15. [Golovin, A. Ya., Nesterov, M. V.] (2015), *Tvorchestvo Mikhaila Nesterova v kontekste russkoi khudozhestvennoi kultury XIX – nachala XX stoletiya; Tvorchestvo Aleksandra Golovina v kontekste khudozhestvennoi kultury Serebryanogo veka* [Mikhail Nesterov’s Art in the Context of Russian Art Culture of the 19th – Early 20th Century; Alexander Golovin’s Art in the Context of Art Culture of the Silver Age]: Proceedings of Scientific Conferences, Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
16. [Grabar, I. E.] (2022), *Igor Grabar: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Igor Grabar: To the 150th Anniversary since his birth], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
17. Davydova, O. S. (2014), *Ikonografiya moderna. Obrazy sadov i parkov v zhivopisi khudozhnikov russkogo simvolizma* [Iconography of Art Nouveau. Images of gardens and parks in the paintings of artists of Russian symbolism], BuksMArt, Moscow, Russia.
18. Davydova, O. S. (2015), “Mnimaya vechnost: khudozhniki-simvolisty v poiskakh zemnogo raya” [Imaginary eternity: Symbolist artists in search of an earthly paradise], *Vechnye syuzhety i obrazy v literature i*

iskusstve russkogo modernizma, Ed. by A. L. Toporkov, Indrik, Moscow, Russia, pp. 258–283.

19. Davydova, O. S. (2017), "Individualny universum: sad kak poetichesky motiv v izobrazitelnom iskusstve epokhi moderna" [Individual universum: the garden as a poetic motif in the fine art of the Art Nouveau era], *Artikult*, no 26 (2), pp. 45–61.

20. Davydova, O. S. (2020), *Rasshirenie gorizontov: Mariya Yakunchikova i simbolizm* [Broadening Horizons: Maria Yakunchikova and Symbolism], Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, Prilozhenie, no 3 (68). URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/archive/2020/3/ maria-yakunchikova-simvolizm>

21. Davydova, O. S. (2022), "Peizazh v russkom iskusstve vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka. Evolyutsiya zhanra" ["Landscape in Russian art of second half of 19th – early 20th century. Evolution of a genre"]: International scientific conference, *Academia*, 2022, no 2, pp. 240–246. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/2/mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferentsiya-peyzazh-v-russkom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xix-nachala-xx-veka-evolyutsiya-zhanra>

22. Dyakova, T. A. (2004), *Ontologicheskie kontury peizazha: Opyt smyslovogo stranstviya* [Ontological contours of landscape: Experience of semantic wandering], Izd-vo Voronezh. gos. un-ta, Voronezh, Russia.

23. Ippolitov, A. V. (2015), "Vishnevyy sad!" [Cherry Orchards!], *Palladio v Rossii: ot barokko do modernizma*, compiled by A. Ippolitov, V. Uspensky, Kuchkovo pole, Moscow, Russia, pp. 270–303.

24. Kiselev, M. F. (1979), *Mariya Vasilievna Yakunchikova. 1897–1902* [Maria Vasilievna Yakunchikova. 1897–1902], Iskusstvo, Moscow, Russia.

25. Kiselev, M. F. (1996), "Romanticheskie tendentsii v russkoi peizazhnoi zhivopisi vtoroi poloviny XIX veka" [Romantic tendencies in Russian landscape painting in the second half of the 19th century], *Bulletin of Pskov Free University*, Pskov, Russia, no 4–6, pp. 58–67.

26. Kiselev, M. F. (2022), *O simbolizme i ne tolko... Izbrannye trudy*, Soyuz Design, Moscow, Russia.

27. Klark, K. (2004), *Peizazh v iskusstve* [Landscape in art], Azbuka-klassika, St Petersburg, Russia.

28. [Klimov, P. Yu.] (2019), *Mikhail Vasilievich Nesterov. Katalog-raisonné. Zhivopis. Grafika* [Mikhail Vasilievich Nesterov. Catalogue-Raisonné. Painting. Graphics], *Mikhail Nesterov. Catalogue Raisonné. Painting & Graphic Works*, compiled by P. Yu. Klimov, Simvoly, V. 1.

29. [Korovin, K. A.] (1990), *Konstantin Korovin vspominaet...* [Konstantin Korovin recalls...], compiled by I. S. Zilbershtein, V. A. Samkov, Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR, Moscow, Russia.

30. [Korovin, K. A.] (2015), *Konstantin Korovin i ego epoxa. Problemy tvorchestva i rol zhivopitsa v khudozhestvennoi zhizni Rossii kontsa XIX – nachala XX veka; Anna Golubkina. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Konstantin Korovin and his era. Problems of creativity and the role of the painter in the artistic life

of Russia in the late nineteenth – early twentieth century; Anna Golubkina. To the 150th anniversary of her birthday], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.

31. Kramskoy, I. N. (1965), *Pisma, staty* [Letters, articles], compiled by S. N. Goldshtein, Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 1.

32. Krivondenchenkov, S. V. (2000), *Russky peizazh serediny XIX veka (Problema formirovaniya i puti razvitiya)* [Russian Landscape of the Middle 19th Century (Problem of Formation and Ways of Development)]: thesis for the degree of Candidate of Arts, Rossiiskaya akademiya khudozhestv, St Petersburg, Russia.

33. Krivondenchenkov, S. V. (2018), *Peizazh v russkoi zhivopisi XII–XX vekov* [Landscape in Russian painting of 12th – 20th centuries]: thesis for the degree of Doctor of Arts, Rossiiskiy gosudarstvenny pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena, St Petersburg, Russia.

34. Krommelink, F. (1909), "Vayatel masok. Tragicheskiy simbol v odnom deistvii" [The Mask Maker. A tragic symbol in one act], *Vesy*, no 5, pp. 15–43.

35. Kruglov, V. F. (2023), "Konstantinu Bogaevskomu 150 let" [Konstantin Bogaevsky 150 years], *Konstantin Bogaevsky, 1872–1943* [Konstantin Bogaevsky, 1872–1943], Gosudarstvenny Russkiy muzei, St Petersburg, Russia, pp. 5–13.

36. [Kuindzhi, A. I.] (2018), *Arkhip Kuindzhi* [Arkhip Kuindzhi], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.

37. [Kuindzhi, A. I., Polenov, V. D., Repin, I. E.] (2020), *Arkhip Kuindzhi i ego rol v razvitiy khudozhestvennogo protsessa v XX veke; Ilya Repin v kontekste russkogo i evropeiskogo iskusstva; Vasily Polenov i russkaya khudozhestvennaya kultura vtoroi poloviny XIX – pervykh desyatiletii XX veka* [Arkhip Kuindzhi and his role in the development of the artistic process in the twentieth century. Ilya Repin in the context of Russian and European art. Vasily Polenov and Russian Art Culture in the Second Half of XIX – First Decades of XX Centuries]: Materials of Scientific Conferences, Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.

38. Kukolnik, N. V. (1846), "Russkaya zhivopisnaya shkola, Statya vtoraya" [Russian painting school, Article Two], *Kartiny russkoj zhivopisi*, ed. By N. V. Kukolnik, Tip. 3 Otdeleniya Sobstv. E. I. V. kantselyarii, St Petersburg, Russia, pp. 75–104.

39. Levitan, I. I. (1956), *Pisma, dokumenty, vospominaniya* [Letters, documents, reminiscences], ed. by A. Fedorov-Davydov, Iskusstvo, Moscow, Russia.

40. [Levitan, I. I.] (2010), *Isaak Levitan. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Isaac Levitan. To the 150th anniversary of his birth], ed. by L. I. Iovleva; articles by O. D. Atroshenko, L. I. Zakharenkova, M. N. Kiselev et al., Ayakspress, Moscow, Russia.

41. Lenyashin, V. A. (2006), "...vse tyagoteet k landshaftu" ["...everything gravitates toward a landscape"],

Vremena goda: Almanac, Issue 155, Palace Edition, St Petersburg, Russia, pp. 7–15.

42. Makovsky, S. K. (1999), *Siluetny russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian Artists], Respublika, Moscow, Russia.

43. Maltseva, F. S. (1965), "Peizazh" [Landscape], *Istoriya russkogo iskusstva, Kniga pervaya: Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka*, Ed. by I. E. Grabar, V. N. Lazarev, V. S. Kemenov, Nauka, Moscow, Russia, V. 9, pp. 362–444.

44. Maltseva, F. S. (1968), "I. I. Levitan i peizazhnaya shkola 1890-x godov", *Istoriya russkogo iskusstva, Kniga pervaya: Russkoe iskusstvo kontsa XIX – nachala XX veka*, Ed. by I. E. Grabar, V. N. Lazarev, V. S. Kemenov, Nauka, Moscow, Russia, V. 10, pp. 107–178.

45. Manin, V. S. (2012), *Russkaya peizazhnaya zhivopis. Konets XVIII–XIX vek* [Russian landscape painting. The end of 18th – 19th centuries], Avrora, St Petersburg, Russia.

46. Makhov, A. E. (2017), *Realnost romantizma. Ocherki dukhovnogo byta Evropy na rubezhe XVIII–XIX vekov* [The Reality of Romanticism. Essays on the spiritual life of Europe at the turn of the 18th – 19th centuries], Akvarius, Tula, Russia.

47. Mikheev, V. M. (1894), "Russky peizazh v gorodskoi galeree S. i P. Tretyakovykh" [Russian landscape in the city gallery of S. and P. Tretyakov], *Artist*, no 34, pp. 88–101.

48. Mikheev, V. M. (1894), "Russky peizazh v gorodskoi galeree S. i P. Tretyakovykh [prodolzhenie]" [Russian landscape in the city gallery of S. and P. Tretyakov (continued)], *Artist*, no 35, pp. 121–143.

49. Muratov, P. P. (1910), "Peizazh v russkoi zhivopisi. 1900–1910 gg." [Landscape in Russian painting, 1900–1910], *Apollon*, no 4, pp. 11–17.

50. Muller, A. (1987), "Nechto o peizazhnoi zhivopisi" [Something about landscape painting], *Estetika nemetskikh romantikov* [Aesthetics of the German Romantics], *Iskusstvo*, Moscow, Russia, pp. 490–492.

51. Neklyudova, M. G. (1991), *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachale XX veka* [Tradition and innovation in Russian art in the late 19th – early 20th century], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.

52. Novouspensky, N. K. (1978), "K voprosu o roli romantizma v formirovanii i razvitii russkogo realisticheskogo peizazha vtoroi poloviny XIX veka" [On the role of romanticism in a background and development of the Russian realistic landscape of the second half of the 19th century], *Problemy peizazha v evropeiskom iskusstve XIX veka: Materials of scientific conference (1976)*, *Sovetsky khudozhnik*, Moscow, Russia, pp. 237–255.

53. Pavlutsky, G. G. (1902), "Russkoe iskusstvo v XVIII–XIX vv.", Baillet Ch. *Istoriya iskusstv*, Izd. S. V. Kulzhenko, Kiev, Russian Empire, pp. 367–402.

54. Petrushevsky, F. F. (1890–1907), "Peizazh" [Landscape], *Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron*, Brokgauz – I. A. Efron, St Petersburg, Russian

Empire. URL: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/94545-Pejzazh>

55. Pigarev, K. (1972), *Russkaya literatura i izobrazitelnoe iskusstvo. Ocherki o russkom natsionalnom peizazhe serediny XIX veka* [Russian Literature and Visual Art. Essays on the Russian national landscape of the mid-nineteenth century], Nauka, Moscow, Russia.

56. [Polenov, V. D.] (2018), *Vasily Polenov* [Vasily Polenov], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.

57. *Problemy peizazha v evropeiskom iskusstve XIX veka* (1978) [Problems of Landscape in European Art in 19th century]: Materials of the Scientific Conference (1976), *Sovetsky Khudozhnik*, Moscow, Russia.

58. *Puti russkogo impressionizma. K 100-letiyu Soyuzu russkikh khudozhnikov* (2003) [Paths of Russian impressionism. To the 100th anniversary of the Union of Russian artists], Ed. by A. I. Morozov, T. E. Volkova, Skanrus, Moscow, Russia.

59. Ruskin, J. (1901), *Sovremennye khudozhniki. I. Obshchie printsipy i pravda v iskusstve* [Contemporary Artists. I. General Principles and Truth in Art], Tov. Tipografii A. I. Mamontova, Moscow, Russia.

60. Rilke, R. M. (1971), *Vorpsvede, Ogyust Roden, Pisma, Stikhi* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.

61. [Rilke, R. M.] (2001), *Rainer Maria Rilke i Aleksandr Benois* [Rainer Maria Rilke and Alexander Benois], prepared by K. Azadovsky, Egida, St Petersburg, Russia.

62. [Russky impressionizm] (2000), *Russky impressionizm. Zhivopis iz sobraniya Russkogo muzeya* [Russian Impressionism. Painting from the Russian Museum], Palace Editions, St Petersburg, Russia.

63. Samokhin, A. V. (2015), "Peizazh kak istoricheskaya zhivopis. Srednevekovaya Moskva A. M. Vasnetsova i Kimmeriya K. F. Bogaevskogo" [Landscape as historical painting. Medieval Moscow by A. M. Vasnetsov and Kimmeria by K. F. Bogayevsky], *Iskusstvoznanie*, no 1/2, pp. 344–367.

64. Samokhin, A. (2019), *Mify prostranstva. Peizazh v russkoi istoricheskoi kartine vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Myths of Space. Landscape in the Russian historical picture of the second half of the 19th – early 20th century]: Essays, BuksMArt, Moscow, Russia.

65. Sarabyanov, D. V. (1980), *Russkaya zhivopis XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [Russian painting of the 19th century among European schools], *Sovetsky khudozhnik*, Moscow, Russia.

66. Sarabyanov, D. V. (2001), *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachale XX veka* [History of Russian art of the end of 19th – the beginning of 20th century], Galart, Moscow, Russia.

67. Sokolov, B. M. (2022), "Nebesnoe sadovodstvo. Obraz sada v iskusstve russkogo simbolizma" [Heavenly Gardening. The Image of the Garden in the Art of Russian Symbolism], *Sady Serebryanogo veka. Literatura*.

Zhivopis. Arkhitektura, compiled by B. M. Sokolova, BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 9–602.

68. Sokolov, M. N. (2022), *Vremya i mesto. Iskusstvo Vozrozhdeniya kak pervorubezh virtualnogo prostranstva* [Time and Place. Renaissance Art as the Pioneer of Virtual Space], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
69. Soloviev, V. S. (1991), "Krasota v prirode" [Beauty in Nature], *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika*, Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 30–73.
70. Stepun, F. (1936), "Chaemaya Rossiya" [Private Russia], *Novy grad*, no 11, pp. 11–40.
71. Tarabukin, N. (1927), "Problema peizazha" [The Problem of Landscape], *Pechat i revolyutsiya. Zhurnal literatury, iskusstva, kritiki i bibliografii*, Book 5, pp. 37–64.
72. *Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok. K 150-letiyu so dnya osnovaniya* (2022) [The Association of Itinerant Exhibitions. To the 150th Anniversary of its founding]: Materials of the International Scientific Conference, Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
73. Tretyakov, N. N. (2001), "Obraz vremeni v russkom pejzazhe" [The Image of Time in the Russian Landscape], *Obraz v iskusstve. Osnovy kompozitsii*, Svyato-Vvedenskaya Optina Pustyn, Kozelsk, Russia, pp. 105–120.
74. [Turchin, V. S.] (1988), *Peizazh v zapadnoevropeiskoi zhivopisi* [Landscape in the Western European painting], compiled by V. S. Turchin, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, Russia.
75. Turchin, V. S. (2016), *Ot romantizma k avangardu. Litsa. Obrazy. Epokha*. [From Romanticism to the Avantgarde. Faces. Images. Epoch], compiled and ed. by M. V. Nashhokina, Progress-Traditsiya, Moscow, Russia, 2016.
76. Uaild, O. (1906), "Upadok Izhi. Nablyudenie" [Decadence of Lies. Observation], *Zamysly*, Grif, Moscow, Russia, pp. 1–35.
77. Uistler, J. (2016), *Izyashchnoe iskusstvo sozdavat sebe vragov* [The Fine Art of Making Enemies], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
78. Fedorov-Davydov, A. A. (1937), Introduction, *Fedor Vasiliev [Khudozhnik-peizazhist], 1850–1873* [Fedor Vasiliev, Painter of Landscapes, 1850–1873]: A collection of materials, letters and documents, prepared by A. A. Fedorov-Davydov, Izogiz, Moscow, Russia.
79. Fedorov-Davydov, A. A. (1953), *Russky peizazh XVIII – nachala XIX veka* [Russian landscape of 18th – the beginning of 19th centuries], Iskusstvo, Moscow, Russia.
80. Fedorov-Davydov, A. A. (1974), *Russky peizazh kontsa XIX – nachala XX veka* [Russian landscape of the end of 19th – the beginning of 20th centuries]: Essays, Iskusstvo, Moscow, Russia.
81. Fedorov-Davydov, A. A. (1975), "Priroda stilya. Zhivopis" (1929) [The nature of style. Painting (1929)], *Russkoe i sovremennoe iskusstvo, Statyi i ocherki* [Russian and contemporary art, Articles and essays], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 126–183.

82. Fedorov-Davydov, A. A. (1986), *Russky peizazh XVIII – nachala XX veka* [Russian Landscape of 18th – early 20th centuries], Sovetskoe iskusstvo, Moscow, Russia.

83. Florkovskaya A. K., (2017), "Religioznoe, esteticheskoe i obshchestvennoe v Rossii rubezha XIX–XX vekov" [Religious, aesthetic and social in Russia at the turn of the 20th century], *Simvolizm – novye rakursy*, compiled and ed. by I. E. Svetlov, "Konon+" ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, Russia, pp. 93–112.
84. Fridlender, M. (2013), "Peizazh" [Landscape], *Ob iskusstve i znatochestve*, Andrey Naslednikov, St Petersburg, Russia, pp. 97–107.
85. Chekov, A. P. (1986), *Izbrannye sochineniya* [Selected Essays], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, V. 2.
86. Churak, G. S. (2021), *Fedor Vasiliev* [Fedor Vasiliev], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
87. [Yakunchikova, M.] (2020), *Maria Yakunchikova-Weber* [Maria Yakunchikova-Weber], Gos. Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
88. Goetschy, G. (1878), "L'Art Russe a l'Exposition universelle" [Russian Art at the Universal Exhibition], *Les chefs-d'oeuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, sous la direction de M. Émile Bergerat, L. Baschet, Paris, France, V. 2, pp. 158–163.
89. Gombrich, E. H. (1985), "The Renaissance Theory of Art and the Rise of the Landscape", *Norm and form*, Phaidon, London, United Kingdom, pp. 107–121.
90. Mitchell, W. J. T. (1994), "Introduction. Imperial Landscape", *Landscape and Power*, ed. by W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, USA, pp. 1–4; 5–34.
91. Mitchell W. J. T. (1995), "Gombrich and the Rise of Landscape", *The Consumption of Culture, 1600–1800, Image, Object, Text*, A. Bermingham, J. Brewer, (Eds.) Routledge, New York and London, USA, United Kingdom, pp. 103–120.
92. Norgate, E. (1919), *Miniatura; or, the Art of Limning*, Clarendon press, Oxford, United Kingdom.
93. *Russian Landscape: [exhib., 14 Dec. 2003–18 Apr. 2004 a. 23 June – 12 Sept. 2004]: [catalogue] (2003)*, ed. by D. Jackson, P. Wageman; essays by G. Churak, K. Dolinina, D. Jackson, V. Lenyashin, H. van Os, S. Scheijen, Groningen: Groninger museum; Nat. gallery, London, United Kingdom.
94. *Russia Palladiana. Palladio e la Russia dal Barocco al Modernismo*. Il catalogo della mostra [Palladian Russia. Palladio and Russia from Baroque to Modernism. Exhibition catalogue] (2014), a cura di A. Ippolito, V. Uspensky; Museo Correr, Venezia, 27 Settembre – 10 Novembre 2014, Venezia, 2014, L. E. G. O. S.p.A. di Vicenza, Venezia, Italia.
95. Santayana, G. (1896), *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory*, Charles Scribner's Sons, New York, USA.

Информация об авторе

Ольга С. Давыдова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; davydov-olga@yandex.ru

Author Info

Olga S. Davydova, Cand. of Sc. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; davydov-olga@yandex.ru