

**О РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ В РУССКОЙ
ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (А.К. САВРАСОВ,
Ф.А. ВАСИЛЬЕВ, А.И. КУИНДЖИ)**

Галина С. Чурак

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,

fedorgalina@gmail.com

Аннотация

В статье на примере творчества живописцев А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, А.И. Куинджи рассматриваются неослабевающие тенденции романтического направления в искусстве второй половины XIX века. Использование стилистики романтизма мастерами позитивистской эпохи свидетельствует о преемственности и непрерывности процесса развития искусства. Индивидуальность каждого из пейзажистов убеждает в том, что в их художественной практике происходит не схоластическое заимствование отдельных приемов языка романтиков, но его творческое развитие, питающее одновременно искусство следующих эпох и направлений.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX века, пейзаж, романтизм, реализм, романтические тенденции, Алексей Саврасов, Федор Васильев, Архип Куинджи

Для цитирования: Чурак Г.С. О романтических тенденциях в русской пейзажной живописи второй половины XIX века (А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, А.И. Куинджи) // *Academia*. 2023. №4. С. 424–446. DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-424-446

**ON THE ROMANTIC TENDENCIES
IN RUSSIAN LANDSCAPE PAINTING
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY
(A. K. SAVRASOV, F. A. VASILIEV, A. I. KUINDZHI)**

Galina S. Churak

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia,

fedorgalina@gmail.com

Abstract

The paper discusses the works of A.K. Savrasov, A.F. Vasiliev and A.I. Kuindzhi aiming to explore romantic trends ever present in the art of the second half of the 19th century. The use of romantic style by positivistic masters evidences continuity in the evolution of the artistic process. Artists' unique individuality suggests that they did not scholastically borrow certain expressive devices from their precursors, but creatively developed romantic techniques, empowering the evolution of art by further schools and generations.

Keywords: Russian Art of the Second Half of the 19th Century, Landscape, Romanticism, Realism, Romantic Tendencies, Alexey Savrasov, Fedor Vasilyev, Arkhip Kuindzhi

For citation: Churak, G.S. (2023), "On the Romantic Tendencies in Russian Landscape Painting of the Second Half of the 19th Century (A.K. Savrasov, F.A. Vasiliev, A.I. Kuindzhi)", *Academia*, 2023, no 4, pp. 424–446. DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-424-446



Ил. 1. И. И. Шишкин. Автопортрет. 1854. Бумага, графитный карандаш. 13,3 × 9,6. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Романтизм как феномен художественной культуры в целом и как важнейшее явление в изобразительном искусстве никогда не уходил из поля зрения исследователей. Тем не менее, интерес к этому, всегда волнующему воображение и мысль проявлению творческой индивидуальности мастеров, знал периоды взлетов и падений в его изучении. Выставка-исследование «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии», прошедшая сначала в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ) (2021), затем в Дрездене, дала новый и сильный импульс для свежего взгляда на это проявление творческой свободы в искусстве [Мечты о свободе 2021; Третьяковская галерея 2021]. Выставка разомкнула устоявшиеся границы романтизма, «жившего» «около 1800 года», справедливо усматривая его в художественных исканиях последующих эпох, вплоть до наших дней.

Изобразительное искусство в России второй половины XIX столетия традиционно рассматривалось как выражение в творчестве живописцев, прежде всего трезвого, реалистичного взгляда на мир, в пределах которого нет места оторванному от земного бытия свободному взлету чувства, фантазии, духовному откровению. В отечественном искусстве романтическое направление, романтическое восприятие и понимание картины окружающего мира наиболее полно и ясно реализовалось в начале XIX столетия. В эстетике, поэзии, живописи романтизм достиг своего расцвета к 1820-м годам.

Исследователи русского романтизма всегда отмечали сложность и многогранность этого явления в национальном изобразительном искусстве, его взаимодействия, соединения с другими художественными направлениями, а подчас и растворения в них, начиная с классицизма и сентиментализма и заканчивая реалистическим

направлением. В соединении с последним устоялось такое понятие как *поэтический реализм*¹ [Сарабьянов 1980; Киселев 1996]. На всем пути своего развития романтизм знал периоды высоких взлетов, затухания, активных проявлений и почти полного ухода со сцены. Но изменяясь, он никогда полностью не исчезал.

Реалистическое направление в русской пейзажной живописи второй половины XIX века, казалось бы, в своей эстетике, живописном методе и практике мастеров этой эпохи отрицает романтический подход к природе вещей. Однако при рассмотрении творчества наиболее значительных художественных личностей в их искусстве активно заявляют о себе ярко выраженные романтические черты. Они придают им особую, волнующую воображение и душу интонацию. В каждом конкретном случае романтические тенденции проявляются очень индивидуально. Необходимо заметить, что романтизм во второй половине XIX столетия существовал в двух проявлениях, как поверхностное, внешнее явление, связанное с традиционно-академической, переходящей в салон линией развития, и романтизм, преображенный сильной творческой индивидуальностью. Именно такого рода примеры являет собою творчество А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, А.И. Куинджи. Своей художественной деятельностью каждый из этих мастеров утверждал реалистическую традицию в национальном пейзаже. Но наряду с реалистическим методом в их искусстве проявлялись важнейшие составляющие, не просто элементы, но качественно новые понятия, свойственные романтизму — стихийность реальной природы, открытая человеком эпохи романтизма, и эмоциональная свобода во взаимоотношении художника и окружающего его мира.

«Классический» романтизм затухает к середине XIX века. Но его идеи через литературу, журналы, художественную практику продолжают питать вступающее в жизнь молодое поколение. Многие из мастеров, начинавших работать в 1850-е годы, в той или иной степени прошли через увлечение романтизмом. У одних это осталось эпизодом их творческой жизни, у других — важной составляющей искусства. Такой крепкий реалист, как И.И. Шишкин (ил. 1), записывает в дневнике в 1852 году: «Художник — существо высшее, живущее в идеальном мире искусства и стремящееся только к усовершенствованию <...> Живопись — есть немая, но вместе теплая, живая беседа души с природою и Богом» [Шишкин 1978, с. 45]. Эти высокие, чистые, романтически отвлеченные мысли юноши из далекой провинции перекликаются с идеями немецкого романтика Фридриха Шлегеля: «Даже во внешних проявлениях образ жизни художника должен абсолютно отличаться от образа жизни остальных людей. Они — брамины, высшая каста, облагороженные не по рождению, но через самоосвящение» [Шлегель]. Возвышенные представления об искусстве идут от романтических представлений о предназначении художника. В юности Шишкин, делая запись в тетради, формулирует свои только еще складывавшиеся взгляды на путь артиста, творца: «Гений искусства требует, чтобы ему была посвящена вся жизнь художника, сосредоточенная сама в себе для того, чтобы выразиться в полной силе творчества» [Чурак 2007, с. 261].

Однако вторая половина XIX столетия — время позитивистских идей, время критического пафоса и критического осмысления действительности. «Одно только безусловное подражание природе может вполне удовлетворить требованиям ландшафтного пейзажиста <...> вследствие сего картина с натуры должна быть без фантазии» [Шишкин 1978, с. 5], — в этих словах пейзажиста-естествоиспытателя заключена не только его программа, но программа его эпохи, казалось бы, это время не может предполагать той внутренней свободы, раскованности, что свойственны романтической эстетике.

И, тем не менее, художественный язык, приемы, манера выражения чувств и страстей, открытые романтиками в искусстве, не ушли с их поколением. Алексея Кондратьевича Саврасова никак нельзя назвать романтиком в полном смысле значения этой характеристики. Но через всю непростую жизнь он пронес возвышенное отношение к искусству и особое представление о предназначении художника, что жили в его воображении, душе и реализовывались в творчестве. «Прекрасна природа, возвышайтесь чувством... Велико искусство...» [Коровин 2011, с. 562], — говорил немолодой художник ученикам. «Муза <...> редко с кем она в дружбе, капризна муза. Заскучает и уйдет. <...>

¹ Этот взгляд на проблему утверждался в целом ряде выставочных проектов ГТГ, концепция которых на индивидуальном уровне разрабатывалась Л.И. Иовлевой, Г.С. Чурак и др. — Примеч. науч. ред. (О. Д.)



Ил. 2. А. К. Саврасов. Вид на Кремль в ненастную погоду. 1851. Холст, масло. 67 × 90,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Муза — умная дама и дружна бывает с самым легкомысленным человеком. Как странно!» [Коровин 2011, с. 562]. В пейзажах Саврасова заключены не просто романтические отзвуки, но создаваемые им зримые образы несут в себе целую «художественную вселенную» — свободу чувств и эмоциональных состояний (ил. 2). Художник властно вводит в свой мир и зрителя. Простота и естественность, которые, бывало, воспевались и романтиками, соединялись в его пейзажах с возвышенной любовью к красоте и вседневной гармонии. «Уже в Сокольниках фиалки цветут... Стволы дубов в Останкино высохли. <...> Ступайте в природу. Там — красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить» [Коровин 2011, с. 562], — так соединялся в его общении с учениками высокий строй чувств со сбивчивостью, даже некоторым косноязычием речи.

Если обратиться к самой зрелой и совершенной картине Саврасова «Грачи прилетели» (1871, ГТГ) (ил. 3), ставшей своеобразным символом реалистического пейзажа, то в ней обнаруживаются черты, связывающие это произведение с линией романтической традиции. В картине проявляется одна из важнейших черт пейзажной живописи начала 1870-х годов, он воспринимается не как изображение чистой природы, а, по словам исследователя русской пейзажной живописи А.А. Федорова-Давыдова, «...как если бы это был жанр, как если бы это была жизнь людей» [Федоров-Давыдов 1950, с. 46]. Земное и небесное слито в единое целое. Тончайшие цветовые оттенки в облаках — от серых к розоватым и голубым просветам — создают ощущение движения, изменчивости, сложности небесной жизни. Она так же важна для Саврасова, как она была важна в свое время для романтиков. «Пейзажист, у которого небо не является одной из важнейших частей композиции, — утверждал Дж. Констебл в 1820-е годы, — пренебрегает лучшим своим помощником» [Мастера искусства 1967, с. 33].

Особой, музыкально-мелодической чуткостью наполнена картина, что передается самим качеством живописи, ее возможностями, являясь выражением высокого духовного начала, проявлением «души» и художника, и пейзажа. Певучий ритм ветвей, истаивающих на фоне неба, передает тончайшую мелодику образа, «божественную гармонию», по словам Б.В. Асафьева, «музыку сфер» (ил. 4), пронизывающую созданный кистью художника пейзаж. При спокойной повествовательности картине присуща повышенная эмоциональность, которая так ценилась и культивировалась романтиками. В каталоге первой передвижной выставки название картины заканчивалось восклицательным знаком, утраченным со временем, — «Грачи прилетели!» [Указатель 1871, с. 3,



Ил. 3. А. К. Саврасов. Грачи прилетели! 1871. Холст, масло. 62 × 48,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 4. А. К. Саврасов. Грачи прилетели! 1871. Фрагмент.

№32]. Этот слышимый авторский возглас усиливает переживания от соприкосновения человека с природой, его радостное открытие весеннего обновления земли.

К мотиву ветвей на фоне неба Саврасов обращался не раз. «Проселок» (1873, ГТГ) (ил. 5) относится к полным и безусловным победам художника, его живописным и эмоциональным озарениям. Все в картине исполнено чувством возвышенного преклонения перед красотой и радостью жизни в ее самых обыденных проявлениях. Но обыденное возведено в ранг торжественно-прекрасного. Ветлы, как люди с воздетыми к небу руками, словно благодарят его за благословенную влагу, пролитую на землю. На новом, зрелом этапе своего творчества, Саврасов вновь обратился к романтическим по внутреннему строю принципам, столь явно проявившимся в этой замечательной картине. «Природа вечно дышит. Всегда поет, и песнь ее торжественна. <...> Земля ведь рай — и жизнь тайна, прекрасная тайна. Да, тайна. Прославляйте жизнь» [Коровин 2011, с. 560], — обращался он к своим ученикам. «Нужно чувство. Без чувства нет произведения», — убеждал он. — ... Нужна романтика. Мотив. Романтика — бессмертна» [Там же].

Возвышенные идеи и увлеченность романтическим пейзажем были восприняты Саврасовым отчасти от своего учителя — К.И. Рабуса (ил. 6), сочетавшего характерные для романтизма приемы с началами реалистического метода; отчасти благодаря системе обучения, существовавшей в Училище живописи и ваяния Московского художественного общества². В качестве образцов для копирования ученикам предлагались пейзажи модного швейцарского романтика Александра Калама, которым увлекалась не только Россия, но и Европа тех лет. Вдохновенно копировал Саврасов и марины И.К. Айвазовского, оказавшего влияние на многих русских пейзажистов.

Одна из ранних картин Саврасова «Вид на Кремль в ненастную погоду» (1851, ГТГ) следует всем правилам романтического пейзажа. Порывы ветра, сгущающиеся тучи, одинокая фигура, выхваченный лучом света Московский Кремль вдаль — все способствует состоянию эмоционального переживания, волнения, тревоги. От наивности своего раннего и обаятельного, но поверхностного романтизма художник вскоре уходит. Все в его творчестве стремится к ясности и простоте, но не упрощенности, при сохранении той высокой и сложно разработанной лирико-поэтической интонации, которой и выделяются произведения Саврасова среди множества его современников. Он часто использует мотивы и пейзажные сюжеты, к которым впервые обратились

² Новый Устав, официально закрепивший за училищем привычное всем название «Московское училище живописи, ваяния и зодчества» (МУЖВЗ), был принят 22 мая 1866 года. — Примеч. науч. ред. (О. Д.).



Ил. 5. А. К. Саврасов. Проселок. 1873. Холст, масло. 70 × 57. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

романтики. Панорамный охват пространства осваивается им в серии степных пейзажей, как например, в картине «Степь днем» (1852, ГРМ) (ил. 7). Традиционный видовой пейзаж выступает здесь в новом качестве. Он требует абсолютной свободы, естественности художественного мышления. Двадцатидвухлетнему Саврасову нужно было обладать определенной отвагой, чтобы взяться за подобное изображение «неживописной», ничем не «украшенной» равнины. Романтики в подобных пейзажах любили изображать на дальнем плане тот объект, ради которого писали свои пространственные изображения. Или отмечали передний план созерцающей даль одинокой фигурой, крестом, руиной.



Ил. 6. К. И. Рабус. Спасские ворота в Москве. 1854. Холст, масло. 134 × 112. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 7. А.К. Саврасов. Степь днем. 1852. Холст, масло. 73,5 × 104,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 8. А.А. Иванов. Понтийские болота. Холст, масло. 31,5 × 94,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Юный московский пейзажист Саврасов в начале 1850-х годов, к которым относятся его пространственные ландшафты, еще не видел пейзажных этюдов Александра Иванова (ил. 8). Но о великом живописце, его идеях, воззрениях, манере работы, самих произведениях рассказывал Карл Рабус, рядом с которым Саврасов проработал десять лет. Возможно, здесь ощутима опосредованная преемственность, которую сложно сформулировать, но она проявляется в склонности Саврасова к возвышенному восприятию природы, бывшему важнейшим качеством искусства А.А. Иванова. Оно являло себя, в частности, в его панорамных пейзажных этюдах, в которых столь явственно выражается слияние Божественного духа природы и одухотворенности великого мастера, что близко ментальному образному восприятию родной природы отечественными живописцами.

Для русского ландшафта равнинная протяженность — одна из характернейших примет национальной природы, многое определяющая в укладе жизни, характере, народном творчестве и культуре в целом. Народные песни, русская поэзия, музыкальные симфонические сочинения часто рождены и наполнены дыханием этого вольного



Ил. 9. А. К. Саврасов. Вечер. Перелет птиц. 1874. Холст, масло. 82,5 × 65,8. Одесский художественный музей.

равнинного простора. В изобразительном искусстве синтез зрительного восприятия с романтическим чувством формирует настроение пейзажного образа не только у Саврасова. Уподобленное романтической морской безбрежности оно возникает в пейзажах мариниста Айвазовского. Федор Васильев признавался, что он с «удивлением и восторгом» созерцал ни с чем не сравнимую бесконечность степного пространства. Абсолютно индивидуальной интонацией наполнены пространственно-степные пейзажи Архипа Куинджи. Его небольшая картина «Пейзаж. Степь» (1890–1895, ГТГ) воспринимается как часть божественного мироздания.

Драматические коллизии личной судьбы Саврасова выразились и в его творчестве 1880–1890-х годов. Светлый высокий настрой, что был свойственен его ранним картинам 1850-х годов и классически зрелым работам 1870-х, сменяется к середине и концу восьмидесятых более напряженными, глубоко драматическими нотами. Все чаще появляются пейзажи с изображением лесных пожаров («Пожар в лесу», 1883, частное собрание), ночных костров, заброшенных кладбищ, оранжевых закатов со стаями черных птиц на их фоне («Вечер. Перелет птиц», 1874, Одесский художественный музей) (ил. 9), предвещающая нечто волнующее и тревожное.

Особенно настойчиво в эти годы он разрабатывает ночные пейзажи: «Ночь на Воробьевых горах» (1881, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул); «Церковь Ильи Обыденского» (1882, частное собрание). Лучший среди них — «Ночка» (1883, частное собрание) (ил. 10). Вновь Саврасов обращается к любимому романтическому мотиву — лунной ночи, который во многих вариантах интерпретировали художники



Ил. 10. А. К. Саврасов. Ночка. 1883. Холст, масло. 35 × 28. Частное собрание.



Ил. 11. К. Д. Фридрих. Восход луны над морем. 1852. Холст, масло. 55 × 71. Старая Национальная галерея, Берлин.



Ил. 12. И. К. Айвазовский. Гондольер на море ночью. 1843. Холст, масло. 73 × 112. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.

предшествующего поколения: К. Д. Фридрих «Восход луны над морем», 1852 (ил. 11); Иван Айвазовский «Гондольер на море ночью», 1843, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (ил. 12). Живописцев увлекала игра лунного света в облаках, сложное освещение, соотношение темных силуэтов людей с призрачно застывшим лунным пейзажем. В подобных картинах романтики разрешали задачу взаимоотношения света и тени, создавали в своих изображениях тот эмоциональный строй, который сравним с музыкальными ноктюрнами. Ночь — пора отдохновения от дневной суеты, покоя, углубления в свой внутренний мир. Отечественная поэзия выразила эту взаимосвязь размышлений человека и состояния природы с полной образно-философской убедительностью, что можно ощутить в пейзажной лирике Афанасия Фета или Федора Тютчева, например, в его стихотворении середины 1830-х годов (впервые опубликовано в 1879 году):

Тени сизые сместились,
 Цвет поблекнул, звук уснул —
 Жизнь, движенье разрешились
 В сумрак зыбкий, в дальний гул...
 <...>
 Час тоски невыразимой!..
 Все во мне, и я во всем!..

Для Саврасова ночные мотивы — это выражение тревоги, начавшихся душевных и жизненных скорбей.

Столь же благородное соединение реалистического метода с романтическими тенденциями органично живет в искусстве одного из самых пленительных русских пейзажистов — Федора Александровича Васильева. Его жизнь столь коротка, и в ней



Ил. 13. Ф.А. Васильев. Автопортрет. 1867–1869. Бумага, графитный карандаш. 9,4 × 11,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

успело совершиться так мало событий, что единственное и главное в его быстротечной жизни — искусство и сама личность художника, воспринимаемая как личность романтическая. Яркостью своего дарования он промелькнул, как «беззаконная комета в кругу расчисленных светил». Живая кипучая натура, звонкий смех, чарующее остроумие, веселый интерес к жизни притягивали к юному Васильеву многих людей (ил. 13). С музыкальным инструментом, который своими звуками «изумляет слух» сравнивал Васильева И.Н. Крамской. «Мне думается, — вспоминал И.Е. Репин, — что такую живую поэтическую натуру, при прекрасном сложении имел разве Пушкин» [Репин 1960, с. 223]. Его любовь к живописи, понимание ее возможностей, методы работы, художественные авторитеты, на которые он ориентировался, были абсолютно созвучны его натуре. Самые ранние его работы относятся к середине, второй половине 1860-х годов, а последняя датирована 1873 годом, когда реалистическое мировоззрение и эстетика стали определяющими в повседневной практике изобразительного искусства и когда только ленивый не ругал последователей и поклонников романтизма. Пейзажи, которые демократическая критика с едкой иронией называла «буря-ветер», «буря-дождь», ушли на периферию искусства. И, тем не менее, так же как Саврасов, Васильев использует мотивы и приемы романтиков в своем искусстве. Он не дозирует их продуманными



Ил. 14. Ф.А. Васильев. После дождя. 1867. Бумага на холсте, масло. 21,7 × 26,6. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 15. Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1870. Холст, масло. 39,7 × 57,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

и отмеренными дозами, они естественной и неотъемлемой составляющей входят в его пейзажи, одухотворяя их глубокой поэтичностью.

Будничность и даже прозаичность городских улиц в небольшой картине «После дождя» (1867, ГТГ) (ил. 14) преображается под взглядом и кистью художника. Стелющиеся дымы из труб, удлиненная форма облаков усиливают ощущение свободно гуляющего над городом ветра и придают пейзажу внутреннюю энергию. Свободные мазки не скованы жестким рисунком, их бег подчиняется только руке и чувству художника. И в дальнейшем наиболее часто повторяющимися мотивами картин Васильева будет состояние природы после дождя, грозы или в их ожидании («Перед дождем», 1870, ГТГ) (ил. 15), когда земля, деревья, небо живут интенсивной жизнью, и художник цветовыми соотношениями, выразительностью освещения стремится передать эти разнообразные, «стихийные» состояния природы. Он активно соприкасается в этом с эстетикой романтизма. Его пытливый и отзывчивый ум жадно впитывал опыт отечественной живописи. Пейзажи С.Ф. Щедрина и М.И. Лебедева пользовались в эти годы широкой известностью. Их высоко ценила Академия художеств, и заинтересованно собирали первые русские коллекционеры. Но деятельной натуре Васильева недостаточно было знания лишь отечественной живописи. Его особенно привлекали французские пейзажисты барбизонской школы. В их картинах он увидел воспроизведение близких его натуре мотивов и состояний природы. Ему внятна была их энергичная манера письма, повышенная эмоциональность, драматизм и поэтичность при реалистическом методе изображения. В свою очередь, своими творческими наставниками барбизонцы признавали английских романтиков Джона Констебла и Ричарда Бонингтона. Им близок был Камиль Кору с его романтическими мотивами и стилистикой письма. На них оказали влияние Теодор Жерико и Эжен Делакруа. Опосредованными путями осваивал европейский опыт, в частности, опыт романтиков, русский пейзажист, никогда не учившийся в Академии художеств, и не успевший побывать в Европе.

Слияние возвышенного и земного, ушедших, но не забытых традиций Алексея Венецианова и его ученика Григория Сороки, вызывает в памяти пленительная картина «Крестьянская семья в лодке» (1870, частное собрание) (ил. 16). Пейзаж и жанровая сцена равно значимы в структуре произведения. Замедленной пластике движений людей вторит природа, умиротворенная спокойным вечерним озарением. Все эти черты сближают картину с романтической художественной концепцией. Творческая жизнь Васильева была спрессована так, что каждая его работа становилась отдельной главой жизни, отмечая всякий раз его взросление как художника и утверждая новые концепции



Ил. 16. Ф. А. Васильев. Крестьянское семейство в лодке. 1870. Холст, масло. 34,8 × 62,5. Частное собрание.



Ил. 17. Ф. А. Васильев. Мокрый луг. 1872. Холст, масло. 70 × 114. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

художественного метода. Этапной картиной для Васильева и значимой в русской живописи стал его пейзаж «Мокрый луг» (1872, ГТГ) (ил. 17). Это его обобщенное и даже итоговое представление о том, как понимается им национальный пейзаж. Здесь нет порывов ветра, контрастов цвета, эффектов освещения, но есть важнейшее качество — искренность чувств, внутренняя взволнованность, сопереживание тончайшим движениям природы. Эти качества в равной мере принадлежат материалистическому пониманию природы, реалистическому методу изображения и тому возвышенному романтическому состоянию души, который преображается в живописи картины, обращаясь в высокую и чистую мелодию. «Я ни от кого и ни от чего не получал такого святого чувства, как



Ил. 18. Ф.А. Васильев. Облака. 1867–1869. Холст, масло. 32 × 44,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 19. Ф.А. Васильев. Кучевое облако. 1869–1870. Холст на картоне, масло. 32 × 37. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

от этой холодной природы. Да будет она благословенна!» «Любовь к природе для меня равна любви к Богу», — выражал художник самое сокровенное состояние своей души [Крамской 1954, с. 123].

Небо властвует в картине. Его сложное и тонко разработанное освещение преобразует лик земли. Для Васильева жизнь неба была особой стихией. Он изучал его пристально, любовно и неустанно, фиксируя в графических набросках, многочисленных натуральных и больших холстах — «Облака» (1869–1871, ГТГ) (ил. 18); «Кучевое облако» (1869–1870, ГРМ) (ил. 19); «Волжские лагуны» (1870, ГТГ). Облака сталкиваются друг с другом, нависают над землей, парят как легкие тени. Художник работает кистями разной величины: то широкими и жесткими, оставляющими глубокие борозды на холсте, то мягкими, создающими ощущение невесомости воздушных сгущений. В другом случае Васильев как скульптор вылепливает прекрасное облако, торжественно парящее над землей. Такое количество и разнообразие этюдов облаков, неба, соотношение их с земным пространством мы встретим вслед за Васильевым только у А.И. Куинджи, а позже у И.И. Левитана.

С Куинджи сближается Васильев и в немногочисленной серии других картин. Это картины осенней природы — «Сосновая роща у болота» (1871–1873, ГРМ). «Болото в лесу. Осень» (1871–1873, ГРМ) (ил. 20). В каждой из них он ведет свою мелодию, ищет абсолютную колористическую гармонию, индивидуальную тональность, вдумчиво разрабатывает движение света. «Сосновая роща у болота» таит драматические конфликты. Они прочитываются в контрасте темной массы леса на фоне неровно освещенного неба, в том, как беспокойно набегают друг на друга мазки и в какой-то таинственной «недоговоренности» живописи. В этой недосказанности угадывается будущее движение русской пейзажной живописи, когда свежесть общения с натурой, этюдная цепкость взгляда на природу, свободное обращение с формой завладеют живописцами. Эти приемы и свободу живописного языка можно почувствовать в картине «Болото в лесу. Осень». Декоративная сила золотого цвета на фоне осенней синевы неба предвещает романтические эксперименты Куинджи с их живописной красотой и эмоциональной властью, захватывающей человека.

К этой же группе «болотистых» и наиболее романтически выраженных пейзажей принадлежит и «Заброшенная мельница» (1871–1873, ГТГ) (ил. 21). Своей таинственной тишиной, изумрудно-серым колоритом, не схожим ни с одной картиной, она требует своего, особого, погружения в создаваемый художником образ. Реальное и романтическое слиты в единое целое, стираются грани между реальностью, сном и фантазией. Перед художником возникали, возможно, сказочно-реальные фантазии Н.В. Гоголя, любимого Васильевым писателя, романтика-реалиста. Живописное мастерство доведено здесь до совершенства. Свободная легкость, с какой кисть касается холста, оказывается под стать той уединенности и таинственности, что завораживают в картине. Выверенная



Ил. 20. Ф.А. Васильев. Болото в лесу. Осень. 1872. Холст, масло. 61 × 115. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 21. Ф.А. Васильев. Зброшенная мельница. 1871–1873. Холст, масло. 45,4 × 56,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 22. Ф. А. Васильев. В Крымских горах. 1873. Холст, масло. 116 × 90. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

множеством натуральных этюдов реальность пейзажа, но не приземленного, а преображенного поэтическим чувством, создает ощущение высокой и чистой романтики.

К такого рода произведениям можно отнести последнюю законченную картину Васильева «В Крымских горах» (1873, ГТГ) (ил. 22). В ней все просто и даже аскетично. Но общение с картиной рождает неподдельное волнение, идущее от торжественного строя этого пейзажа. Благодаря тонко разработанной цветовой гамме — от темного к светлому (*тень — свет*, задача, столь занимавшая романтиков еще в начале XIX столетия), а также устремленной вверх композиции художник и зритель словно совершают в ней торжественное восхождение — от дороги, по которой медленно движется арба, к мягко поднимающемуся горному склону, затем к стволам и вершинам сосен и вновь вздымающимся все выше и выше горам, наконец, к небу с его переменчивым освещением и той поэзией света, которую с гениальной простотой художник смог передать на холсте. Картина, словно мощная симфония, завладевает чувствами и рождает богатые ассоциации. «Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать, как оно в природе, то я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества, и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей наготе», — размышлял Васильев [Крамской 1954, с. 48–49]. Человек благородной души и чистых мыслей писал эти строки, бывшие для него не пустым звуком. Образное содержание картины полно глубокого философского смысла, выраженного естественно, без специального нажима. Человек с его повседневными заботами и его жизнью есть малая частица великого мира и вечной природы. Васильев предугадывает те идеи, которыми будет питаться искусство следующего поколения. Сходные чувства и мысли охватывают в связи с одним из самых глубоких по смыслу пейзажных полотен конца столетия «Над вечным покоем» (1894, ГТГ)



Ил. 23. А.И. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880. Холст, масло. 105 × 146. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

И.И. Левитана, о котором художник говорил, что в этой картине «я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием» [Левитан 1956, с. 47]. Повышенная и одновременно сдержанная романтическая эмоциональность восприятия природы Васильевым, угадывание в ней глубоких потаенных смыслов рождает у следующего поколения художников пейзаж философской наполненности.

Этими же идеями единства человека и грандиозного мира природы одухотворено искусство одного из самых неординарных русских пейзажистов второй половины XIX века Архипа Ивановича Куинджи. Он создал особый тип пейзажа, основанного на реалистическом восприятии мира, но преображенного творческой фантазией художника. Он трансформировал традиции романтизма, реалистические завоевания 1870-х годов, а часто и собственные открытия, прокладывая путь новым исканиям. Новаторство Куинджи и выход его в проблематику нового времени связаны не только с формальными сторонами живописи, но и с его пониманием единства огромного мира и человека. Еще ранние романтики начала XIX столетия пришли к осознанию того, что было сформулировано философской мыслью конца XVIII века и воспринято художественной практикой следующих поколений: «Природа должна быть видимым Духом, дух — невидимой природой. В этом абсолютное единство Духа в нас и природы вне нас» [Шеллинг 1797–1799].

Творчество Куинджи — это прикосновение к вечным тайнам природы, ее мистериам. Ни в одной из работ он не дает драматических противостояний человека и бушующих грозных стихий, столь свойственных романтикам начала XIX века. Художник раскрывает наивысшие и наилучшие ее состояния, стремясь выразить общую гармонию душевного строя человека и природы. Активный живописный язык Куинджи с открытой энергией мазка, безбоязненным сопоставлением темных и светлых масс, умением забыть о мелких подробностях предметного мира создавал на холсте полностью преображенным знакомый и даже ординарный пейзажный вид. Средоточием наиболее важных качеств искусства Куинджи стала его знаменитая «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ) (ил. 23). Восторг и отрицание, упреки в техническом «трюкачестве» — все выплеснулось на страницы печати. «Это невиданное еще нигде могущество красок», — утверждал А.С. Суворин. «Впечатление от нее — решительно волшебное: это — не картина, а сама природа, перенесенная на полотно в миниатюре» [Неведомский, Репин, с. 113]. Если Суворина покорял мощный реализм Куинджи, то Якова Полонского волновало сильное поэтическое чувство, которое вызывала тихая ночь и «этот месяц, эти облака, эти

переливы цвета, это серебристое отражение месяца в струях Днепра...» [Неведомский, Репин, с. 115]. В суждениях о картине равно были правы и те, кто восхищался ее абсолютной реальностью, и те, кому открывалась ее поэтическая сущность. Среди множества откликов выделялась небольшая, но емкая по своему содержанию статья друга многих художников Д.И. Менделеева. В ней были выражены размышления ученого-естествоиспытателя о взаимосвязи искусства и знаний человека об окружающем мире, о роли пейзажа в истории искусства и, наконец, о месте человека в божественном мире природы [Менделеев 1880]. Неслучайно размышления ученого были вызваны этой картиной Куинджи. В ней оказался выраженным ярко и даже дерзко возвышенный идеал прекрасной, гармоничной природы. Картина рождает восторг перед красотой мира и погружает в раздумья о вечности. Освоенный романтиками образ ночной природы, часто приобретающей мистическое, трансцендентное наполнение, у русских пейзажистов второй половины XIX века более связан с реальностью мира, хотя порой и возвышается над ней. Если ночные пейзажи Саврасова соотносились с его душевной скорбью, а у Васильева соединялись с таинственно-реальными фантазиями, то у Куинджи отличались лирико-эпической широтой чувств, при этом он, не порывая с реальностью, оставался верным себе и в выборе мотива, и в изображении деталей. В «Ночи на Днепре» — это белые мазанки, ветряк на берегу, корявые стебли татарника. Но столь простой и знакомый мир преобразуется под сияющим светом луны. От суетности жизни, ее несовершенств и страданий, художник прорывается к возвышающей душу и человека вечной красоте. Так во второй половине XIX века выражал свои взаимоотношения с природой только Куинджи. Для современников были более привычны поэзия Саврасова, могучий реализм Шишкина, романтическая лирика Васильева. Куинджи шел своей дорогой. Концентрируя свои впечатления от реальности, он стремился создать образ почти идеального мира, используя для этого в едином сплаве романтический и вполне реалистический инструментарий и открывая совершенно новые возможности живописи. Кроме того, в своих многочисленных этюдах-экспериментах он искал метафорическое выражение сущности природы.

«Свет — очарование, и сила света, его иллюзия были его целью <...> Иллюзия света была его богом, и не было художника, равного ему в достижении этого чуда живописи», — писал о нем Репин [Репин 1960, с. 328, 332]. Это «чудо живописи» и его взаимодействие с предметным миром картины, рождаемые им эмоциональные состояния занимали и романтиков, и реалистическую живопись, особенно, когда художники подошли к решению пленэрных задач. Но «глубокомысленный грек» [Крамской 1954, с. 341], как называл Куинджи Крамской, по-своему разрешал эту проблему.

Настоящим новаторским открытием для зрителей и товарищей-художников стала «Березовая роща» (1879, ГТГ) (ил. 24). Сохраняя элементы академических приемов — центричность композиции, кулисность построения, — Куинджи дает четкое чередование тени и света, резкие пространственные сокращения, условную обобщенность форм, что создает особое картинное пространство, где невозможно представить человеческую фигуру. В этом идеальном пейзаже главным героем становится солнце. Оно уплощает объемы, подчеркивает лучезарную красоту мира. Куинджи добился в картине яркости декоративного эффекта, доведенного почти до символического звучания. «Такое освещение было разве что до рождения Христа» [Репин 1960, с. 330], — утверждал один из современников³. Далеко не всегда Куинджи нужны были исключительные состояния или явления природы и большие размеры холстов, чтобы передать разнообразие и безмерность окружающего мира. В небольшие эскизы или крошечные этюды он мог вмещать и бездонную небесную сферу, и бесконечные пространства степи.

Сильно понижая линию горизонта, как это делали и романтики в панорамных пейзажах, Куинджи передает широкий охват земной и небесной сферы — «Пейзаж. Степь», между 1890–1895, ГТГ (ил. 25); «Полдень. Стадо в степи», между 1890–1895, ГРМ (ил. 26). Он следит за движением, жизнью облаков, за тем, как они меняются в очертаниях, цвете и освещенности. Он видит, как просвечивают сквозь бесплотную массу воздуха солнечные лучи, зажигая на земле разноцветные огни трав и цветов. В его картинах земля и небо живут и дышат единой жизнью. Его этюды с сериями облаков заставляют

³ В данном месте И.Е. Репин приводит слова художника-жанриста И.М. Прянишникова — *Примеч. науч. ред. (О. Д.)*.



Ил. 24. А. И. Куинджи. Березовая роща. 1879. Холст, масло. 97 × 181. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 25. А. И. Куинджи. Пейзаж. Степь. Между 1890–1895. Холст, масло. 33 × 61. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 26. А. И. Куинджи. Полдень. Стадо в степи. Между 1890–1895. Бумага на холсте, масло. 40 × 49. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 27. А. К. Саврасов. У ворот монастыря. 1875. Холст, масло. 53,5 × 45,3. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 28. Ф. А. Васильев. Волжские лагуны. 1870. Холст, масло. 70 × 127. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

вспомнить об «облачных» этюдах Федора Васильева. Пейзажи с изображением степи вызывают в памяти ранние саврасовские степные ландшафты.

Еще один важный и общий для всех названных художников мотив — пейзажи с радугой. С древних времен это чудо природы наделялось символическим смыслом «Завета между Богом и землей». Этот мотив занимал важное место в творчестве романтиков и философской поэзии. Поэтически возвышенным чувством наполнены пейзажи Саврасова «Радуга» (1875, ГРМ) и «У ворот монастыря» (1875, ГРМ) (ил. 27). В одной и другой картине изображение радуги рифмуется с поднимающимися вверх ступенями, во втором пейзаже, плавно изгибаясь, они ведут к храму. Васильев в картине «Волжские лагуны» (1870, ГТГ) (ил. 28) изображает радугу, пробивающуюся сквозь тучи. Свойственное



Ил. 29. А. И. Куинджи. Радуга. 1900–1905. Холст, масло. 110 × 171. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

художнику душевное волнение, с которым писался всякий его пейзаж, и в этой картине он соединяет с ожиданием окончания прошедшей над землей бури и успокоением природы.

Куинджи в больших ли полотнах или в малых этюдах всегда стремился выразить вселенский сокровенный смысл природы.

В одном мгновенье видеть Вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка⁴.

Художнику вероятнее всего не были ведомы стихи английского романтика рубежа XVIII–XIX столетий Уильяма Блейка. Его поэзия завладела умами русских символистов в начале XX века, и первый прозаический перевод процитированных выше строк был опубликован в 1904 году в статье Константина Бальмонта «Праотец современных символистов (Вильям Блэк, 1757–1827)» [Бальмонт 1904]⁵. Но поэтическая образность далеких по времени строк английского поэта-художника через расстояния и эпохи соединяется с образной стихией живописи русского художника.

Написанная Куинджи между 1890–1895 годами «Радуга» (ГРМ) (ил. 29) словно рождена Космосом. Опрокинутая над Землей, она соединяет собою во всеединство мировое пространство. Именно такими масштабами мыслил художник, даже, если это были малые этюды-поиски. Стремление выразить неохватность мироздания являлось одной из важнейших и захватывающих его художественное воображение задач. Уже современники художника видели в его творчестве «начало совершенно нового, оригинального пути» [Неведомский, Репин, с. 131]. Неслучайно М.А. Врубель, один из самых дерзновенных живописцев на изломе XIX–XX столетий, почитал Куинджи «своим учителем колорита» [Яновский 1976, с. 259].

Как показали исследования, каждый из мастеров — А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, А.И. Куинджи — использует свой арсенал изобразительных средств. Каждый из них опирается на реалистическую основу образного языка. Вместе с тем, изобразительные

⁴ Фрагмент из «Прорицаний Невинности» (или «Прорицаний Неведения», 1801–1803) Уильяма Блейка в переводе С. Маршака по изданию 1965 года (с. 167). (URL: <https://coollib.com/b/120744/read#r1>). См. оригинал: William Blake. Auguries of Innocence. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence>

⁵ «...чтоб увидеть мир в одной песчинке, и небо в диком цветке, захвати в ладонь твоей руки бесконечность и вечность в единый час» [Бальмонт 1904, с. 45].



Ил. 30. А. И. Куинджи. Ночное. 1905–1908. Холст, масло. 107 × 169. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

средства предшественников широко входят в их художественный арсенал. Опыт романтизма не исключается полностью, но перерабатывается, согласуясь с индивидуальным темпераментом. Сближение живописцев с романтическим языком проявляется не только и не столько в формальных признаках и приемах, используемых в создании художественного образа пейзажа, но в той наполненности смыслами, эмоциональным зарядом, что содержит в себе произведение, приглашая в этот волнующий мир зрителя, который становится не просто созерцателем, но и «соучастником» рождающегося под рукой творца зримого образа. Несмотря на поставленные нами в статье акценты, лучшие, увлекающие и наиболее жизнеспособные качества романтизма находили проявление в творческой практике многих мастеров. Однако выделенные фигуры представляются наиболее знаковыми в контексте развития исследуемой темы.

Три разных творческих личности, три разных художественных темперамента, укорененных в практике реализма, сыграли наиболее важную роль в утверждении этого метода в русской живописи второй половины XIX столетия. Но реалистическая основа пейзажей Саврасова, Васильева, Куинджи была бы менее привлекательна и убедительна, если бы в живой ткани их живописи мы не ощущали внутренних импульсов и обаяния стилистики романтизма. В одних случаях эти приметы звучат сильнее, в других — лишь угадываются. Но романтизм не уходит со сцены с уходом и этих мастеров (*ил. 30*), преобразуясь, соединяясь с другими художественными явлениями, он питает искусство уже иных эпох и иных направлений.

Литература

1. Бальмонт 1904 — Бальмонт К. Праотец современных символистов (Вильям Блэк, 1757–1827) // Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 43–48.
2. Киселев 1996 — Киселев М. Ф. Романтические тенденции в русской пейзажной живописи второй половины XIX века // Вестник Псковского Вольного Университета. 1996. № 4–6. С. 58–67.
3. Коровин 2011 — Коровин К. А. «То было давно... Там... В России...». Воспоминания, рассказы, письма: в 2-х кн. Книга первая. М., 2011.
4. Крамской 1954 — [Крамской И. Н.]. Переписка И. Н. Крамского: в 2-х т. Т. 2: Переписка с художниками. М., 1954.
5. Левитан 1956 — Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания / под общ. ред. А. А. Федорова-Давыдова. М., 1956.
6. Мастера искусства 1967 — Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. М., 1967. Т. 4.
7. Мечты о свободе 2021 — Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии / Отв. ред.

Т. Л. Карпова; авт. ст. Х. Вагнер, Х. Биркхольц, Л. Маркина, С. Фофанов и др. М., 2021.

8. Менделеев 1880 — Менделеев Д. И. Перед картиною А. И. Куинджи // *Голос*. 1880. 13 ноября. №314.

9. Неведомский, Репин 1913 — Неведомский М. П., Репин И. Е. А. И. Куинджи. СПб., 1913.

10. Репин 1960 — Репин И. Далекое близкое. М., 1960.

11. Сарабьянов 1980 — Сарабьянов Д. В. Реализм в русской и западноевропейской живописи. Русская реалистическая живопись второй половины XIX века и ее роль в европейском искусстве // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 107–140.

12. Третьяковская галерея 2021 — Третьяковская галерея. 2021. №1 (70).

13. Указатель 1871 — Указатель Первой художественной выставки Товарищества передвижных выставок. СПб., 1871.

14. Федоров-Давыдов 1950 — Федоров-Давыдов А. А. А. К. Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1950.

15. Чурак 2007 — Чурак Г. С. Юношеская тетрадь И. И. Шишкина «Заметки о живописи» // Иван Иванович Шишкин. 1832–1898. К 175-летию со дня рождения художника. М., 2007. С. 258–263.

16. Шеллинг 1797–1799 — Шеллинг Ф. Философия природы (1797–1799). URL: <https://intencia.ru/index.php?name=Pages&op=view&id=575> (дата обращения: 16.02.2023).

17. Шишкин 1978 — [Шишкин И. И.]. Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л., 1978.

18. Шлегель 1798 — Шлегель Ф. Атенийские фрагменты (1798). URL: <https://history.wikireading.ru/416176> (Дата обращения: 16.02.2023).

19. Яновский 1976 — Яновский Б. К. Воспоминания о Врубеле // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 256–260.

References

1. Balmont K. (1904), "Praotets sovremennykh simbolistov (Vilyam Ble'k, 1757–1827)" [Forefather of modern symbolists (William Black, 1757–1827)], *Gornye vershiny*, Moscow, Russia, pp. 43–48.

2. Kiselev, M. F. (1996), "Romanticheskie tendentsii v russkoj peizazhnoi zhivopisi vtoroi polovin` XIX veka" [Romantic tendencies in Russian landscape painting in the second half of the 19th century], *Vestnik Pskovskogo Volnogo Universiteta* [Bulletin of Pskov Free University], Pskov, Russia, V. 2, No 4–6, pp. 58–67.

3. Korovin, K. A. (2011), "To by'lo davno... Tam... V Rossii..." *Vospominaniya, rasskazy, pisma v dvux knigax. Kniga pervaya* ["That was long ago... There... In Russia..."] Memories, stories, letters in two books. Book One], *Russky put*, Moscow, Russia.

4. Kramskoy, I. N. (1954), *Perepiska I. N. Kramskogo v 2 t. T. 2: Perepiska s khudozhnikami* [Correspondence of I. N. Kramskoi in 2 vols. V. 2: Correspondence with artists], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.

5. Levitan, I. I. (1956), *Pisma. Dokumenty. Vospominaniya* [Letters. Documents. Memoirs], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.

6. *Mastera iskusstv ob iskusstve. Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechei i traktatov* [Masters of Arts on art. Selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises] (1967), *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 4.

7. *Mechty o svobode. Romantizm v Rossii i Germanii* [Dreams of Freedom. Romanticism in Russia and Germany] (2021), Karpova, T. L. (Ed.), Vagner, X., Birkxolcz, X., Markina, L., Fofanov, S., (articles authors), *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya*, Moscow, Russia.

8. Mendeleev, D. I. (1880), "Pered kartinoyu A. I. Kuindzhi" [Before the painting by A. I. Kuindzhi], *Golos*, 13 November, No 314.

9. Nevedomsky, M. P., Repin, I. E. (1913), *A. I. Kuindzhi* [A. I. Kuindzhi], *Obshchestvo imeni A. I. Kuindzhi*, St Petersburg, Russia.

10. Repin, I. (1960), *Dalekoe blizkoe* [The Distant Close], *Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR*, Moscow, Russia.

11. Sarabyanov, D. V. (1980), "Realizm v russkoi i zapadnoevropeiskoi zhivopisi. Russkaya realisticheskaya zhivopis vtoroi poloviny XIX veka i ee rol v evropeiskom iskusstve" [Realism in Russian and West European painting. Russian realistic painting of the second half of the 19th century and its role in European art], *Russkaya zhivopis XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [Russian painting of the 19th century among European schools], *Sovetsky khudozhnik*, Moscow, Russia, pp. 107–140.

12. *Tretyakovskaya galereya* [Tretyakov Gallery] (2021), No 1 (70).

13. *Ukazatel Pervoi khudozhestvennoi vystavki Tovarishchestva peredvizhnykh vystavok* [Index of the First Art Exhibition of the Peredvizhniki Society] (1871), St Petersburg, Russia.

14. Fedorov-Davydov, A. A. (1950), *A. K. Savrasov. Zhizn i tvorchestvo* [A. K. Savrasov. Life and Art], *Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR*, Moscow, Russia.

15. Churak, G. S. (2007), "Yunosheskaya tetrad I. I. Shishkina "Zametki o zhivopisi"" [Youth notebook of I. I. Shishkin "Notes on painting"], *Ivan Ivanovich Shishkin. 1832–1898. K 175-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika*, *Skansrus*, Moscow, Russia, pp. 258–263.

16. Shelling, F. (1797–1799), *Filosofiya prirody* [Philosophy of Nature], URL: <https://intencia.ru/index.php?name=Pages&op=view&id=575> (reference date: 16.02.2023).

17. Shishkin, I. I. (1978), *Ivan Ivanovich Shishkin. Perepiska. Dnevnik. Sovremenniki o khudozhnike* [Ivan Ivanovich Shishkin. Correspondence. Diary. Contemporaries of the artist], Iskusstvo, Leningrad, Russia.

18. Shlegel, F. (1798), *Ateneiskie fragmenty* [The Athenaeum Fragments], URL: <https://history.wikireading.ru/416176> (reference date: 16.02.2023).

19. Yanovsky, B. K. (1976), "Vospominaniya o Vrubele" [Memories of Vrubel], *Vrubel. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike*, Iskusstvo, Leningrad, Russia, pp. 256–260.

Информация об авторе

Галина С. Чурак, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия; 119017, Москва, Лаврушинский пер., д. 10; fedorgalina@gmail.com

Author Info

Galina S. Churak, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; 10 Lavrushinsky Lane, 119017 Moscow, Russia; fedorgalina@gmail.com