

УДК 75.03; 75.04

DOI 10.37953/2079-0341-2024-1-1-43-67

РАЗВИТИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ КОНЦЕПЦИИ И.С. ОСТРОУХОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 1880–1890-Х ГОДОВ

Татьяна А. Рымшина

Институт бизнеса и дизайна (B&D), Москва, Россия,

trymshina@mail.ru

Аннотация

В статье анализируется формирование пейзажной концепции И.С. Остроухова в 1880–1890-е годы. Начиная работать в традициях искусства передвижников, художник постепенно вырабатывает собственную образно-пластическую систему, обогащаемую новыми достижениями русской живописи. Почувствовав близкие по духу идеи времени, Остроухов сумел по-своему оценить их и выразить в индивидуальной живописно-пластической форме. Природа изображается художником в переходные моменты времен года, что определяет драматургическую и композиционную структуру его произведений. Избранный мотив задает натурную и эмоционально-смысловую основу многочисленным этюдам И.С. Остроухова, которые синтезируются, корректируются творческим замыслом и определяют лирико-поэтическую содержательность его пейзажных образов.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX века, И.С. Остроухов, пейзажный жанр, пленэр, этюд, композиция, живописная манера

Для цитирования: Рымшина Т.А. Развитие пейзажной концепции И.С. Остроухова в произведениях 1880–1890-х годов // Academia. 2024. № 1. С. 43–67. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-43-67

THE DEVELOPMENT OF THE LANDSCAPE CONCEPT OF ILYA OSTROUKHOV IN THE WORKS OF THE 1880–1890S

Tatiana A. Rymshina

Institute of Business and Design (B&D), Moscow, Russia,

trymshina@mail.ru

Abstract

The article analyzes the formation of the landscape concept of Ilya Ostroukhov in the 1880–90s. Starting the work in the traditions of the art of the Peredvizhniki, (The Itinerants) he gradually developed his own figurative system, enriched by new achievements in Russian painting. He took their like-minded ideas close to his heart, but managed to evaluate them in his own way and he was often the first to express them in a pictorial form. Nature is depicted by the artist in the transitional moments of the seasons, which determines the dramatic and compositional structure of his works. The chosen motif enriched by the relevant observations and impressions becomes the basis for Ilya Ostroukhov's numerous studies, which are synthesized and corrected by the creative concept, forming the lyrical and poetic content of his landscapes.

Keywords: Russian art of the second half of the 19th century, Ilya Ostroukhov, landscape genre, plein air, study, composition, painting style

For citation: Rymshina, T.A. (2024), "The Development of the Landscape Concept of Ilya Ostroukhov in the Works of the 1880–1890s", *Academia*, 2024, no 1, pp. 43–67. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-43-67

На фоне замечательных имен пейзажистов второй половины XIX — начала XX века творчество Ильи Семеновича Остроухова (1858–1929) воспринимается коротким эпизодом в истории русского искусства. В научно-аналитическом обороте находится скромное число его произведений, из которых выделяется в основном картина «Сиверко» (1890, ГТГ), потеснившая как предыдущие, так и последующие создания Остроухова. Имя мастера и его индивидуальное творчество все еще остаются на периферии изучения, а оценка его роли как коллекционера и общественного деятеля — недооцененной (подробнее в связи с историографией вопроса см.: Среди коллекционеров 1921; Кудрявцева 1982; Иовлева 2006; Русское искусство 2009; Семенова 2020; Остроухов 2020; и др.). И. С. Остроухов родился в Москве 20 июля (по старому стилю) 1858 года в купеческой семье. Детство и юность его прошли близ Сенежского озера, в окружении садов Замоскворечья и живописных окрестностей Подмосковья. Любовь к природе, зародившаяся с малых лет, выражалась первоначально в познавательном интересе к жизни растений, птиц, в собирательстве образцов флоры и фауны. Естественно-научные увлечения юноши нашли поддержку со стороны П. П. Мельгунова, талантливого педагога, исследователя природы средней полосы России. В совместных загородных экскурсиях с наставником перед Остроуховым раскрывались исторический и эстетический смыслы русской природы, ее роль в жизни человека, что способствовало зарождению в нем художника-пейзажиста. В дальнейшем многосторонние интересы Остроухова получили поддержку и развитие в Московской практической Академии коммерческих наук (1870–1873) благодаря существовавшей там педагогической системе. В основе последней лежала идея воспитания гармонично развитой личности. Наряду с общеобразовательными дисциплинами в общую программу входило и рисование, в процессе которого воспитанники должны были научиться анализировать и изображать конструктивное строение предметной формы, понимать законы перспективы, освещения. Там же прививалась и любовь к искусству. Учащиеся совершали экскурсии по историческим местам, посещали музеи, выставки, собрание братьев П. М. и С. М. Третьяковых, слушали концерты Московского музыкального общества, бывали на постановках опер и балетов Большого театра, спектаклях Малого театра.

В марте 1873 года [Атрощенко 2020, с. 326] состоялась знаменательная встреча с московским издателем и просветителем Анатолием Ивановичем Мамонтовым, который оказал сильное влияние на духовное и художественное развитие Остроухова, изначально принесшего ему для публикации свою рукопись «Популярные очерки из жизни птиц Средней России». Под влиянием философских воззрений эпохи, духа культурной жизни Москвы второй половины XIX века, а также творческой атмосферы семьи А. И. Мамонтова «элемент художественного чувства»¹, зревший в Остроухове с малых лет, получил мощную подпитку, стал интенсивно прорастать в нем и исподволь менять направление его устремлений в сторону изобразительного искусства. Сильным катализатором духовной жизни русского общества 1870-х годов и внутреннего мира Остроухова было искусство членов Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), выставки которых он регулярно посещал. Поездки Остроухова по Западной Европе (1878, 1879), знакомство с музейными коллекциями и текущими выставками дали ему возможность составить для себя общую картину современного художественного процесса. Большое значение в контексте становления творческой личности художника имело сближение с семьей Саввы Ивановича, младшего брата Анатолия Мамонтова, и постепенное погружение Остроухова в абрамцевскую жизнь (как он сам вспоминал, с осени 1880 года)².

Период обучения и первоначальный этап творческого становления начинаются для Остроухова одновременно, с весны 1880 года, когда он окончательно делает выбор в сторону живописи. Для достижения цели кратчайшим путем избирается форма частных уроков у художников. При этом ученик сам расширяет круг наставников, корректирует весь процесс, исходя из тех задач, которые ему приходилось решать в ходе самостоятельной работы. Профессиональные тонкости искусства Остроухов постигает в мастерских художников-педагогов: А. А. Киселева, И. Е. Репина, И. И. Шишкина, В. Д. Поленова, П. П. Чистякова, в абрамцевском и поленовском кружках. За короткий интервал времени

¹ Остроухов И. С. Запись в дневнике, 21 июля 1877. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 8 об.

² Остроухов И. С. Черновые наброски об Абрамцеве. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 2.



Ил. 1. И. С. Остроухов. Летний пейзаж. Этюд. 1880. Дерево, масло. 12 × 30. Музей-заповедник В. Д. Поленова. Поленово.

ему удалось получить уроки у ведущих новаторов русского искусства и педагогической мысли. Знания воспринимались им в концентрированной форме, на основе обобщения собственных поисков и открытий. Наставники, в свою очередь, исходили из индивидуальности подопечного, учитывали приобретенный им опыт и шли дальше, усложняя изобразительные задачи: «У каждого из них был свой педагогический метод, дававший бесценные результаты» [Остроухов 1928, с. 449]. Остроухов сосредоточил свое внимание на пленэрном этюде, который для него имел многофункциональное значение, фокусируя в себе учебные и творческие задачи. В одних этюдах, как, например, «Летний пейзаж» (1880, Музей-заповедник В. Д. Поленова³) (ил. 1), «Облака» (1885, Музей-заповедник В. Д. Поленова), «Поле» (1886, ГТГ), Остроухов старается выразить типологические особенности ландшафта как целостной природной структуры и увязать их с картинной плоскостью. В других этюдах — «В Абрамцеве» (1880-е, Музей-заповедник «Абрамцево»⁴), «Пейзаж» (1884, Пермская государственная художественная галерея), «Березки» (1885, ГТГ) — детально прорабатываются разнообразные пейзажные элементы и их согласованность между собой. В них заметны пересечения киселевско-шишкинских приемов иллюзорной передачи растительности и поленовских принципов эмоционального раскрытия реальности.

Неизгладимое впечатление на Остроухова произвели живописные восточные этюды Поленова, с которыми он познакомился весной 1882 года в Абрамцеве. Они стимулировали летние путешествия Остроухова в 1883 году по Крыму и Украине в 1884 году. Этюд «Севастополь. Графская пристань» (1883, ГТГ) свидетельствует о том, что работа под южным солнцем помогла Остроухову уяснить живописные открытия Поленова в пластической организации пейзажа. Палитра Остроухова словно пропиталась солнечной энергией, стала чище, светлее и ярче.

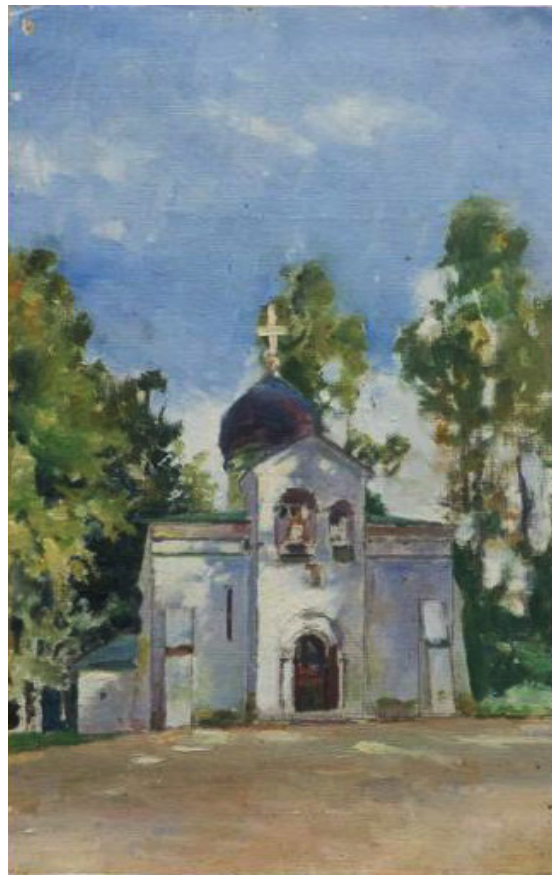
Новые живописные качества, приобретенные в пленэрной южной практике, не замедлили сказаться в подмосковных этюдах, особенно в архитектурных пейзажах и театральных эскизах. Их появление было вызвано экспериментами абрамцевского кружка. В живописном строе этюда «Внутренний вид Абрамцевской церкви» (1883, Музей-заповедник «Абрамцево») (ил. 2) отпечатались главная черта атмосферы Абрамцева — национальная почвенность художественных новаций. Каждый предмет композиции истолковывается им как изящное драгоценное вкрапление в ансамбль, подчиненный духовной и пластической гармонии. В этюде «Церковь в Абрамцеве» (1883, Музей-заповедник «Абрамцево») (ил. 3) читается взволнованность от преображенного

³ Музей-заповедник В. Д. Поленова — Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область.

⁴ Музей-заповедник «Абрамцево» — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник Абрамцево, Московская область.



Ил. 2. И. С. Остроухов. Внутренний вид Абрамцевской церкви. Этюд. 1883. Холст, масло. 40 × 32. Музей-заповедник «Абрамцево».

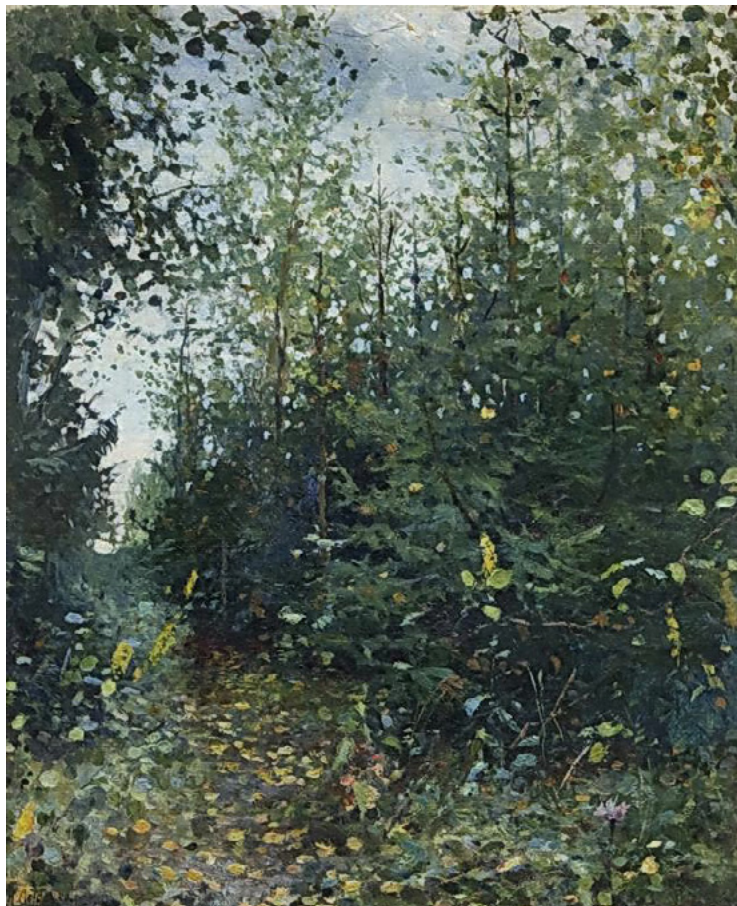


Ил. 3. И. С. Остроухов. Церковь в Абрамцево. Этюд. 1882–1883. Холст на картоне, масло. 30 × 20,2. Музей-заповедник «Абрамцево».

светом поэтичного уголка абрамцевского парка, живо передана сложная трансформация солнечных лучей в воздушно-предметном пространстве.

В связи с дальнейшим развитием пластических тенденций художественной манеры Остроухова примечательны его акварельные эскизы к театральным постановкам Абрамцевского кружка. Он принимает участие в оформлении двух спектаклей: постановки «Черный тюрбан» (1884) по пьесе Саввы Мамонтова и оперы Жоржа Бизе «Кармен» (1884–1885). Декорации к первому действию пьесы «Черный тюрбан» написал Валентин Серов, ко второму — Илья Остроухов. В акварельных эскизах он создал живописные импровизации в восточном духе дворцовых интерьеров хана. Под руководством Константина Коровина осуществлялось общее оформление оперы Бизе «Кармен». Эскизы ко второму, третьему и четвертому актам были разработаны Остроуховым. В одном из эскизов «Кабачок» (1884, Музей-заповедник «Абрамцево») изображался южный приморский город в Испании. В его трактовке нашли отражение впечатления крымской поездки и путешествий по Западной Европе, тяготение к поленовской традиции поэтизации сюжета и тонкое понимание коровинской стилистики оформления музыкального спектакля. Театральный опыт активизировал воображение Остроухова, научил абстрагироваться от натуральных наблюдений, оперировать обобщенными категориями, раскрепостил исполнительскую манеру.

Следуя за Киселевым и Шишкиным в детальном изображении пейзажных элементов, но ориентируясь на поленовский внутренний идеал природы, Остроухов принимает во внимание и живописные поиски Елены Дмитриевны Поленовой, ее умение «переводить» лесную поросль на фольклорный язык. Остроухов разделял интерес Поленовой к растительным деталям, но его отношение к ним совершенно другого свойства. Его в меньшей степени привлекала та метафорическая дистанция, которую дает декоративная стилизация. Через тщательную разработку растительных элементов в этюдах и картинах Остроухову было важно передать «самочувствие» природы как целостного живого организма.



Ил. 4. И. С. Остроухов. В парке. Абрамцево. Этюд. 1885. Холст, масло. 37 × 30. Музей-заповедник «Абрамцево».

Этюд «В парке. Абрамцево» (1885, Музей-заповедник «Абрамцево») (ил. 4) очень точно отражает особенности его мироощущения и складывающегося почерка. Запечатлен один из отдаленных уголков мамонтовского имения. Заросшие парковые местечки любил писать и Поленов, повествуя об угасающих «дворянских гнездах». Остроухова же интересует не забвение старинных усадеб, а сила природы, вырывающаяся из любых тенет. Растительность, не знающая вмешательства садовника, чувствует себя здесь вольготно. Она властно начинает внедряться между насаждениями других пород, завоевывая свое место под солнцем, образует окутанную плотным влажным воздухом живописную единую массу. Переключка заостренных силуэтов зеленых елочек с золотистыми кронами деревьев и россыпью желто-коричневых листьев на аллее, светлых бликов на растительности и просветов между ветками дает почувствовать течение времени и жизненное напряжение этого природного сообщества. Порой Остроухов обращается к одному и тому же мотиву, пробует его в разных техниках с одной целью — найти художественное соответствие живой красоте, увиденной в природе. Он вполне справедливо мог бы сказать о начальном периоде своего творчества словами Чистякова: «...много учился, беседовал с природой, пытал ее со всех сторон, вдумывался и разрешал многое, многое — и понял» [Чистяков 1891, с. 366]. Обретенный профессионализм позволил ему перейти к осуществлению своих картинных замыслов.

Во второй половине 1880-х годов в творчестве Остроухова окончательно определяются две основные темы его образного мира: весенняя и осенняя. Разрабатываются они параллельно, каждая из них ведется в своем живописном и эмоциональном ключе. Он обращается к переходным периодам в году, когда наиболее ярко проявляется творческая, преобразующая сила природы.

В 1886 году картина молодого художника «Последний снег» (именуемая в разных источниках «Ранняя весна», «Весна») принимается на XIV передвижную, ее хотел купить П.М. Третьяков, но его опередил В.Г. Сапожников. Впоследствии она была утрачена, но по воспроизведениям ее в дореволюционных изданиях (ил. 5) и сохранившемся к ней



Ил. 5. И. С. Остроухов. Последний снег. 1886. Холст, масло. 59 × 81. Собственность В. Г. Сапожникова, Москва. Фототипия. Картина не сохранилась.



Ил. 6. И. С. Остроухов. Последний снег. Абрамцево. Этюд. 1885. Дерево, масло. 27 × 36. Музей-заповедник В. Д. Поленова, Поленово.

этюду «Последний снег. Абрамцево» (1885, Музей-заповедник В. Д. Поленова) (ил. 6) можно судить о художественном воплощении замысла. Картина вызвала негативную реакцию у критиков, обвинявших автора в прозаичности изображенного явления. Остроухов, напротив, стремился к созданию объективно правдивого пейзажа, сформировавшегося в русле демократического искусства передвижников.

Мотив, избранный Остроуховым, писали Константин Коровин, Исаак Левитан, Валентин Серов. Остроухов выводит этот мотив на индивидуальный уровень художественной образности. В этюде и в картине у него доминирует не столько клочок снега в качестве характерной детали сезона в ряду других элементов, а сама природа как пространственная и многообразная в своей конкретности категория, переживающая смену времен года. Все компоненты пейзажа увязываются в продуманную изобразительную структуру, организованную по законам динамического равновесия. В картине островок снега является конструктивным узлом, соединяющим силовые линии



Ил. 7. И. С. Остроухов. Ранней весной. 1887. Холст, масло. 34,5 × 45,5. Инв.1465. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

и пространственные планы, служит опорным звеном композиционной устойчивости и смысловым ключом образного содержания. За невидимой чертой снег как явление остается в прошлом, и ему уже нет места в грядущем. Поворот от одного времени года к другому, вызвавший сдвиг природных сил, выражен встречными восходящими и нисходящими движениями закругленных диагоналей. Гряда леса поднимается слева направо. Словно вздох проснувшейся земли, от исходящего из почвенных глубин внутреннего заряда энергии выгибается косогор, спускающийся справа налево и вниз. Повторы этой линии в очертаниях лужицы, тающего клочка снега на переднем плане, говорят о нарастании жизненного тонуса природы. Подвижность текущих процессов выражается цветовой гаммой и свободной манерой исполнения, о которых можно судить по одноименному этюду. Обобщенно взяты основные отношения земли, леса и неба. Стволы, ветви деревьев и кустарников выпрямились и потянулись вверх. Сверкает обновленной белизной атласная кора молоденьких березок. Тепло-холодные цветовые перетекания от пепельно-серых к сиреневым, золотисто-зеленым оттенкам ощутимо передают происходящее оживление природы. Глубокую проникновенность молодого живописца во внутреннюю жизнь природы сумел понять и оценить В.Д. Поленов, который на традиционном торжественном вечере по случаю открытия XIV передвижной выставки приветствовал его словами: «С этого дебюта ты — товарищ мне по вкусу» (Цит. по: Остроухов 1928, с. 450).

В 1887 году Остроухов создает новое произведение «Ранней весной» (ГТГ) (ил. 7), которое было представлено в том же году на VII периодической выставке Московского Общества любителей художеств и приобретено П.М. Третьяковым. Тема пробуждения природы, начатая в «Последнем снеге», получает дальнейшее развитие. В отличие от предыдущего пейзажа, Остроухов изобразил в новом полотне не сезонный переход, а дрящийся процесс становления весенней поры. При этом он избрал период затянувшейся холодной весны, когда трудно даже представить предстоящую красочность расцвета. Остроухов изображает не столько лесной пейзаж, сколько пространственный ландшафт. В композиции главенствует открытая и довольно протяженная поверхность почвы, окаймленная по горизонту полосой рошиц. Здесь растительность является продолжением почвы, ее древесно-травяным покровом, определяющим пейзажный облик. Под его внешней «телесной» оболочкой таится невероятная энергия жизненных сил,



Ил. 8. И. С. Остроухов. Золотая осень. 1886. Холст, масло. 48,2 × 66,3. Инв. 1467. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

готовых в любую минуту вырваться наружу. Пульсация идет нарастающими всплесками по всей местности. Они волнами проходят по земле, их ритмические колебания чувствуются в плавных подъемах холмов и перелесков. Разнообразные по форме мазки в виде маленьких точек или удлиненных напластований внедряются повсюду, «съедают» последние остатки осенне-зимней блеклости. Из этих цветowych сгущений и разряжений рождается реальное обновление природы.

Много волнующих моментов Остроухов находит и в осенней поре. Подмосковные окрестности давали обширный материал творческому воображению. В осенних этюдах, выполненных в 1885 году, заметно нарастает живописная декоративность. С одной стороны, это качество формируется в работах художника под влиянием театральных опытов абрамцевского кружка. Реалистическая живопись обогащала декорационное искусство пленэрными открытиями, но и сама успешно применяла его средства художественной выразительности. Свою роль играло и обращение кружковцев к истокам народного искусства, извлечение из него фольклорной поэтичности и цветовой символики. С другой стороны, наметившаяся декоративность работ Остроухова была следствием правдивого отображения осенней природы, когда наиболее ярко проявляется ее безудержная красочность. Концептуальным выражением этого времени года стала картина «Золотая осень» (1887, ГТГ) (ил. 8), представленная на XV передвижной выставке. Весьма показательны, что обозреватели воспринимали новую работу художника натурным этюдом. Самым прозорливым оказался П.М. Третьяков, купивший пейзаж для своей галереи.

История развития темы золотой осени в русском пейзажном жанре второй половины XIX века по сложившейся традиции ведется с появления в 1890-е годы одноименных произведений «Золотая осень» Поленова (1893, Музей-заповедник В.Д. Поленова) и Левитана (1895, ГТГ). При этом забывается написанное чуть ли не на десятилетие раньше остроуховское полотно. Бенуа подчеркивал, что «Последний снег» и «Золотая осень» Остроухова являются «самыми близкими и по духу, и по времени предшественниками Левитана» [Бенуа 1901, с. 212]. В картине «Золотая осень» реальное явление рассматривается художником в историко-культурном контексте, облекается в поэтически многомерную форму. Осеннее преображение режиссируется как театральное зрелище, и листопад превращается в сцену «золотого дождя». Ведущую роль в композиции играет



Ил. 9. И. С. Остроухов. В Абрамцевском парке. Осень. 1887. Холст, масло. 32 × 46. Музей-заповедник «Абрамцево».

растительный убор. Он фигурирует в качестве типологического признака осеннего времени года и возводится в символ «золотого венца природы». Открывающийся вид затянут ажуром древесных ответвлений, образующих конструктивный каркас, что придает изображению необходимую устойчивость. Запорошенная листвой аллея своим направлением увлекает под сень золотых крон. Однако две сороки у дорожки и третья, примостившаяся среди ветвей дуба, останавливают внимание. Создается впечатление созерцания осенней природы не только извне картины, но и изнутри ее самой. Деревья развернуты к первому плану, листва обращена прямо на зрителя и этой завесой не дает взору удалиться, отсылает обратно: он устремляется не столько вглубь, сколько свободно скользит сверху вниз. Такой характер движения задается наклоненными ветвями деревьев, обусловлен мотивом «золотого дождя» — листопада. Последний струится бисерной россыпью с тонких веток лип, падает крупной листвой с кленов. Но за этим торжеством проступает и другая сторона явления. Композиционная фрагментарность, взятая Остроуховым из опыта импрессионистов, фокусирует внимание на лиственной массе, позволяет не только насладиться ее изобильной красочностью, но увидеть ее медленное увядание. Лиственный убор напоминает догорающий костер. В центральной части картины он еще пылает всеми золотистыми и багряными оттенками. Ближе к краям постепенно ослабевает, делается блеклым, а достигнув земли, гаснет в пожухлых листьях. Внизу, в первом ряду, развернут весь диапазон осенней палитры, озвученный под аккомпанемент умбристо-коричневых стволов и веток деревьев, темно-зеленых оттенков травы, пепельно-серых переливов воздушной среды. Подобная цветовая нюансировка отвечает естественному развитию растительного мира и подчеркивает неизбежность сменяемости одного другим. Перед нами триумф осени и затаенное во всем этом великолепии предвестие неизбежного заката, ассоциируемого в народном сознании с поэтикой «бабьего лета». В единое целое сплелись естественная символика времени и метафоричность народных представлений, благодаря чему «чудная остроуховская золотая осень» [Касаткин 1895, с. 149] стала национальным пейзажным олицетворением этого периода в жизни сезонов.

Преобладание осенних пейзажей в творчестве Остроухова конца 1880-х годов обусловливалось как художественными задачами, так и личной драмой неразделенной любви к Татьяне Анатольевне Мамонтовой (в замужестве — Рачинской). Лиризм, присущий мироощущению Остроухова, приобретает драматический оттенок в пейзаже «В Абрамцевском парке. Осень» (1887, Музей-заповедник «Абрамцево») (ил. 9). Состояние



Ил. 10. И. С. Остроухов. Поздняя осень. 1888. Холст, масло. 66,5 × 93. Фототипия. Картина не сохранилась.

зыбкости и неустойчивости выражено в композиции балансированием пластических масс: свободного пространства аллеи в правой части и группой деревьев в левой стороне, которые являются противовесом друг другу. В работах Остроухова никогда не бывает случайных деталей. Печальный «груз» воспоминаний символически выражается группой деревьев, темные силуэты которых крестообразно пересекаются, как некий знак — сход в одной точке двух разошедшихся путей, определивший поворот судьбы, на чем-то личном поставлен крест. Потемневшая от времени скамейка, непрменный атрибут усадебного парка, усугубляет ощущение одиночества и душевной горечи. Остроухов трудно свыкался с мыслью о невозможности союза с Татьяной Мамонтовой. В клавишинной мелодичности пейзажа слышится расставание с уходящей осенью и с чем-то глубоко затаенным, которое столь сильно, что все же прорывается на поверхность, оставляя свой след в авторском почерке.

Осенняя тема, развиваемая Остроуховым в работах второй половины 1880-х годов, получает завершение в картине «Поздняя осень» (1888) (ил. 10), которая экспонировалась на XVI передвижной выставке. Она не сохранилась, но представление о ней можно составить по воспроизведениям в дореволюционных изданиях.

Жизнь природы осенней поры предстает как типичное явление в череде времен года. Панорамно-интерьерная организация пейзажного пространства, имевшая место в «Последнем снеге», приобретает горизонтальную вытянутость формата для того, чтобы убедительнее показать повсеместный переход от осени к зиме. В ритмических линиях нет былого напряжения, наблюдаемого в весенних пейзажах. Оболочка земной поверхности теряет внутреннюю упругость, словно начинает оседать. Растительность как бы закаменела в своем молчании, безропотно принимает надвигающуюся стужу. В картине правдиво передана природа в преддверии зимнего времени года. Пейзажи «Золотая осень», «Осень в абрамцевском парке», «Поздняя осень» раскрывают «историю» жизни этой природной поры в праздничном триумфе пышного расцвета, в моменты тихого покоя и в период ее угасания.

Весной 1887 года Илья Остроухов вместе с Валентином Серовым, Михаилом и Юрием Мамонтовыми (сыновья Анатолия Ивановича Мамонтова) путешествует по Италии, пишет этюды. Сильное впечатление произвела Венеция, которая, как подчеркивал М.М. Алленов, «оказалась для русских художников заповедником всемирного культурного опыта. Высочайшая миссия венецианского искусства состояла в его способности направить художников на тот путь, где они могли найти и находили не Венецию в себе, а в Венеции — себя» [Алленов 1988, с. 263].



Ил. 11. В. А. Серов. Площадь Святого Марка в Венеции. 1887. Холст на картоне, масло. 23,3 × 31,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 12. И. С. Остроухов. Площадь Святого Марка в Венеции. Этюд. 1887. Дерево, масло. 22,5 × 32. Инв. 1466. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Интересно сопоставить венецианские этюды Серова и Остроухова. В них особенно наглядно проявляются индивидуальные различия художественного восприятия и почерка. Серов увлечен живописностью реальной среды, которая была источником вдохновения искусства венецианских мастеров. В этюде «Площадь Святого Марка в Венеции» (1887, ГТГ) (ил. 11) поэтическая красота и очарование памятного места проступают сквозь колеблющуюся воздушную пелену, пронизанную солнечным светом. Остроухова интересует в одноименном этюде «Площадь Святого Марка в Венеции» (1887, ГТГ) (ил. 12) собор как архитектурное сооружение, где чувствуется глубокое знание конструкции и декоративного убранства знаменитой достопримечательности. Плавный взлет арок



Ил. 13. И. С. Остроухов. Первая зелень. 1887. Холст, масло. 71 × 105. Инв.1468. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

порталов и куполов оттеняется статичным силуэтом кампанилы. В расстановке зрителей по разным планам площади ему удалось передать состояние заинтересованного разглядывания памятника и вместе с тем выразить свой взгляд не только художника, но историка и знатока-коллекционера. Объединяет этюды Серова и Остроухова настроение долгожданного откровения красоты, редкое ощущение совпадения воображаемого и увиденного. Вдохновляясь жизнеутверждающим искусством Ренессанса, молодые художники укрепились в собственных эстетических взглядах и поисках красоты на основе национальных традиций.

Поездка вызвала в нем эмоциональный и творческий подъем. В конце 1888 года он знакомится с Надеждой Петровной Боткиной, вновь предчувствуя возможность счастья. «Я стал жадно жить новыми впечатлениями, — писал он Е.Г. Мамонтовой, — всюду свет, радость, молодость, веселье <...> Я так дышал всем этим, жил такими радостными, светлыми минутами, что забыл все: и вчерашнее и завтрашнее...»⁵.

Романтический настрой души Остроухова ярко претворился в картине «Первая зелень» (1888) (ил. 13), которая экспонировалась на XVII передвижной выставке и была приобретена П.М. Третьяковым. Весенняя тема велась Остроуховым параллельно с осенней темой. Создание «Золотой осени» словно подсказывало появление «Первой зелени». Его интересовали не только последовательная смена явлений, но и кульминационные моменты, зримо выражающие взаимосвязь скрытых изменений с внешними метаморфозами: «...Остроухов, подобно Полену и Левитану, тяготел к пейзажу, значимость которого заключалась во внутреннем бытии» [Пилипенко 1994, с. 61–62]. Подстегнул работу в этом направлении Левитан. В 1883 году он запечатлел в этюде мотив первой зелени («Первая зелень. Май», 1883, ГТГ) и на его основе в данный период работал над одноименной картиной («Первая зелень. Май», 1888, ГТГ). Творческие поиски стимулировались и весенними этюдами абрамцевских окрестностей, которые писал в процессе создания своей картины «Северная идиллия» (1886, ГТГ) Константин Коровин. Остроухов испытывал влияние этих художников, оно сказывалось на живописном качестве работ, но не затрагивало концептуальных основ его мировоззрения.

По своему содержанию картина Остроухова «Первая зелень» прочно связывается родственными узами с картинами «Последний снег» и «Ранней весной», является ее живописным продолжением. В предыдущих двух пейзажах брожение земных токов было скрыто под внешней оболочкой, нарастало подспудно. В картине «Первая зелень» весна полностью утвердилась в своих правах. Под воздействием весенних лучей земная

⁵ Остроухов И.С. Письмо к Е.Г. Мамонтовой. 10 февраля 1889. РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 323. Л. 18.

поверхность стала свободно «дышать», будто в ней открылись все поры, способные поглощать тепло и отдавать накопившуюся в ее недрах энергию. Почва, как и в пейзажах «Последний снег» и «Ранней весной», упруго пульсирует от бродящих внутри соков, просачивающихся в корни растений. Деревья вскинули ветви, окутываются свежей листвой. Растительный мир интенсивно набирает в росте. Каждая его частица напитывается светом, и сама источает энергию: «В растении свет и материя вступают в прочное, неразрывное сочетание, впервые проникают друг в друга, становятся одною неделимою жизнью, и эта жизнь поднимает кверху земную стихию, заставляет ее тянуться к небу и солнцу» [Соловьев 1994, с. 229]. Свет, струясь сверху и рассеиваясь вокруг, концентрируется в зеркальной глади реки, подсвечивает водным отражением самые отдаленные участки пейзажа.

Ленточная речная диагональ, едва намеченная в левой части пейзажа «Ранней весной», заявленная в «Поздней осени», в этом произведении приобретает образно-содержательное и пластическое значение, становится основополагающим конструктивным звеном всей композиции и проводником жизненной энергии. Она разворачивает общую ландшафтную панораму и одновременно, как на единую нить, нанизывает пространственные зоны, объединяет берега, растительность, стягивает в одно целое все части пейзажа. Река-дорога направляет вдоль прибрежных деревьев в храм Природы — к первооснове миростроения и души человека. Как и для перелетных птиц, это путь-возвращение с перекрестков судьбы к своим родным берегам, гнезду-дому, где русская природа и есть отеческая пристань, долгожданный приют, дающий отдохновение сердцу. Пейзаж становится предметно изобильным, утверждающим тождество пространства и всего того, что его наполняет, одно является продолжением другого.

Примечательно, что изображение древесного мира в пейзажах Остроухова было обусловлено и общей тенденцией русского искусства рубежа веков, выявляющей «растительно-женственную природу России» [Поспелов 1999, с. 29]. В пейзаже «Первая зелень» деревья, при всей их многочисленности, индивидуализированы. Каждое ведет свою мелодию, вливается в общий стройный и многоголосый хор, прославляющий торжество жизни. В картине «Первая зелень», аналогично пейзажу «Золотая осень», основным типологическим признаком весенней природы является растительный убор, точнее, «зеленый ее венец». В «Золотой осени» листва сфокусирована в центре полотна, в новом пейзаже зеленый покров не знает границ, распространяется повсюду, одевает берега, деревья, кустарники. Показательно, что в произведениях Остроухова сила цвета и его светоносность зависят от стадийной трансформации природного мира. В пейзаже «Золотая осень» цветовая энергетика идет по убывающей линии напряжения, в весенних пейзажах — по нарастающей. Переходы от уплотненности первых планов к облегченному прозрачному письму в средних и верхних регистрах образуют подвижную атмосферу. Зеленовато-серебристый отсвет растительного покрова создает дымчатость, напоминающую ренессансное «сфумато». Окутывая пространство, смягчает границы форм, сообщает пейзажу необходимую целостность, вызывает впечатление непрерывного обновления окружающего мира: «Богатая тональная оркестровка дальних планов как бы говорит, что и там, вдали, та же поэзия томительной, волнующей весенней красоты» [Иовлева 1964, с. 34].

Светлый характер пейзажа родственен эмоциональному состоянию и пленэрной атмосфере портрета Серова «Девушка, освещенная солнцем» (1887, ГТГ). Сходство — в неподдельной искренности, чувстве «отрадности», оптимистичности мировосприятия: «Самым волнующим в этих произведениях Остроухова и Серова были чистота, естественная грация и трогательное целомудрие, свойственное юности человека и весенней природе» [Мальцева 1959, с. 169]. Картина сыграла значительную роль в творчестве современников Остроухова. Левитан, сердечно приветствовавший новое произведение художника, вскоре завершает свое полотно. Вслед за Остроуховым создает свою «Первую зелень» и Серов. Позднее Нестеров будет варьировать образ ранней весны в своих работах. Пейзажи «Последний снег», «Ранней весной», «Первая зелень» образуют живописную трилогию, организованную по принципу сонатного цикла, где каждая часть связана с другой общей темой и предстает ее вариацией, раскрывает с поэтической тонкостью и философской глубиной многоликость весеннего времени года.

Сравнительный анализ произведений Остроухова, созданных во второй половине 80-х годов XIX века, раскрывает еще одну важную черту творчества художника. Он рассматривает времена года не только в последовательности характерных фаз, но и в анти-тезных их сопоставлениях. Картины «Последний снег» и «Поздняя осень», «Ранней весной» и «Осень в абрамцевском парке», «Первая зелень» и «Золотая осень» образуют диалогические пары полюсных явлений, выражающих диалектичность одного целого. В первой паре пейзажей отражены переходные моменты смены времен года. Один — поворот от зимы к весне, другой — от осени к зиме. Во второй — отмечены срединность сезонов, когда устанавливается некоторый баланс сил, хотя и в нем подразумевается будущая перегруппировка. В третьей паре переданы кульминационные моменты высшего напряжения и взлета творческих сил природы — расцвета возрожденной жизни после зимнего покоя и красочный разгар перед закатом. Любое изменение в природе Остроухов трактует как преходящее и конечное в бесконечной смене состояний и чередовании времен года.

Тенденция живописного раскрытия характерных явлений русской природы, отчетливо наметившаяся в произведениях Остроухова второй половины 1880-х годов, подвела его к проблеме создания обобщенного образа исторически сложившегося пейзажа, который все более актуализируется в русском демократическом искусстве рубежа веков: «Тема России становилась с 90-х годов XIX века своеобразным подтекстом многих работ, сквозной идеей или накапливающимся впечатлением» [Поспелов 1999, с. 3]. Художник обращается к эпической форме выражения, которая полнее отвечала задаче синтеза типичных черт, определяющих облик ландшафта, сформировавших народное представление о русской земле и красоте окружающего мира. В конце 1880-х годов Остроухов настойчиво разрабатывает речные мотивы. Такая целеустремленность была следствием творческого отклика на появление в русском искусстве волжских пейзажей А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, И.И. Левитана, в которых тема родины, раздумья о ее судьбе, мечта о воле народа получили яркое воплощение. Речной пейзаж рассматривается Остроуховым как вариант национального пейзажа с более усложненной структурой. В работах Остроухова конца 1880х годов пейзажное пространство заметно освобождается от растительности. Она если и присутствует, то играет второстепенную роль. Главными компонентами композиции служат две основополагающие макроструктуры ландшафта: небо с облаками и земная поверхность с равнинами, лесами, реками. Признаки нового подхода наблюдаются уже в картине «Серый день», именуемой в дальнейшем «Камыши» (1888, Латвийский национальный художественный музей, Рига).

Новые принципы композиционно-художественного решения образа русской природы полностью претворились в картине «Сиверко» (ил. 14). Она была создана в 1890 году, экспонировалась на XIX передвижной выставке и вошла в число шедевров Третьяковской галереи. Художественная образность произведения формировалась под воздействием общего движения в русском искусстве, направленного на поиск большой формы, способной выразить дух эпохи, под влиянием абрамцевского кружка, стремившегося возродить «национальную ноту» в искусстве. На вторую половину 1880-х годов приходится пик увлечения Остроухова творчеством Бетховена и Вагнера. Эту любовь к немецким композиторам разделяли многие русские художники, в том числе и входившие в круг общения Остроухова (в частности, Василий и Елена Поленовы, Валентин Серов, Аполлинарий Васнецов и другие). Страстность бетховенских образов, идеалы духовной свободы, исповедуемые Вагнером, с его верой в жизнестроительную силу искусства, мечтой о новых формах, объединяющих выразительные средства литературы, музыки, живописи, были вообще близки эстетике абрамцевского кружка. Сосредоточенность художника в конце 1880-х годов на творчестве немецких композиторов диктовалась эволюцией его пейзажной концепции, тяготеющей к пластическому обобщению. Симфонизм Бетховена и Вагнера заключал в себе синтез философского содержания и монументальной формы, к которому он стремился. Его мировоззрению отвечало понимание Вагнером целей современного искусства, в том числе и пейзажной живописи, роль которой тот видел в этико-эстетическом совершенствовании народного сознания. Величавая героика образов, возвышенность чувств, романтический пафос бетховенских и вагнеровских



Ил. 14. И. С. Остроухов. Сиверко. 1890. Холст, масло. 85 × 119. Инв. 1469. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

произведений питали творческое воображение и фантазию Остроухова, оказывали воздействие на художественный строй «Сиверко».

Традиционной формой выражения эпического пейзажа второй половины XIX века служили обычно таежно-лесные, равнинные, холмистые, степные или речные мотивы. В новом произведении Остроухова им всем находится место, они равнозначны между собой и выступают своеобразными «действующими лицами» большого игрового состава. Самые распространенные мотивы эпического пейзажа соединены в единый образ, синтезирующий типичные черты русской природы, дающие общую картину мира России, которая, по идее автора, должна быть «сильнейшим образом выражена» [Остроухов 1888, с. 224]. Ключевой доминантой нового произведения становится универсальное явление природы, возникающее с закономерной периодичностью в любое время года, издревле называемое «Сиверко». Так в народном сознании запечатлелось характерное атмосферное явление, вызванное арктическим циклоном. Чаще всего он охватывает северные широты среднерусской возвышенности, но иногда доходит и до центральных ее областей. Таким образом, Остроухов наряду с традиционными мотивами вводит еще один — мотив воздуха и ветра в качестве типичного атмосферного «персонажа». Художник стремится раскрыть переживаемое природой состояние от нашествия «сиверов» на всех ее уровнях. Для достижения цели Остроухов вводит метафорический язык народного фольклора и эпоса, применяет театрально-декорационные принципы организации пейзажного пространства, внедряет приемы музыкальной симфонизации в композиционный и живописный строй картины.

Разработка замысла «Сиверко» сопрягается с вагнеровской эстетикой: «Сюжет подлинного художественного произведения должен трактоваться в настолько обобщенной форме, чтобы речь шла не о мелочах бытовой жизни, но о предельном обобщении всей человеческой жизни, взятой целиком» [Лосев 1978, с. 31–32]. Такой формой, способной объять разные стороны бытия и синтезировать выразительные средства всех видов искусства, является, по мнению композитора, музыкальная драма, наиболее соответствующая эпохе XIX века, насыщенной социальными контрастами, политическими потрясениями, войнами и революциями. В духе музыкальной драмы и выстраивается содержательно-пластическая структура пейзажа «Сиверко», включающая связанные одной темой лейтмотивы реки, земли, леса, растительности, неба, воздушной атмосферы, которые, по определению В.О. Ключевского, и есть «основные стихии русской

природы по своему историческому значению. Каждая из них и в отдельности сама по себе приняла живое и своеобразное участие в строении жизни и понятий русского человека» [Ключевский 1994, с. 52]. Они образуют общую художественную ткань в пейзаже Остроухова, несут смысловую, конструктивную и философскую нагрузку. В картине водная магистраль — река всех рек — обобщенный символ «первобытных дорог», главных путей сообщения страны, сосредоточивших ее население. Поэтому она и в данной композиции, как и в картинах «Поздняя осень», «Первая зелень», соединяет между собой различные звенья пейзажа, выявляет его пространственную протяженность. Речной поток словно исходит из каких-то древнейших истоков, несет свои воды из прошлого в настоящее и устремляется в будущее, олицетворяя собой «грядущие веков», рождает ощущение текущего исторического времени. Вместе с тем река как бы является началом всех начал, материнским лоном, дающим жизнь всему окружающему. Живительной влагой питает почву и растительность, своими испарениями наполняет небосвод. В связи с последним река земная соотносится с образом небесной («космической») реки. Симптоматично, что в пейзаже очертания речного русла повторяются в характере рисунка движения туч.

В целостной структуре произведения мотив реки неразрывно слит с мотивом земли, который также трактуется в проекции исторических ассоциаций. Художник будто воскрешает картину становления ландшафта в соответствии с собственными словами: когда «научных данных очень мало, неоспоримых нет», тогда «создают проникновением, провидением» [Остроухов 1903, с. 227]. Высокий правый берег реки выглядит подобием археологического раскопа. Обнажившиеся почвенные напластования хранят в себе не только следы геологических изменений земной коры, но и память «пламенных» лет. Желтовато-коричневые и терракотовые оттенки суглинков сродни цвету ржавого железа. Почва будто насквозь прокалена огнем былых битв, прошедших на этой территории. Вместе с тем золотистый отрог берега символизирует богатство земных недр и ценность освоенного пространства. В свою очередь, мотив земли спаян с мотивом растительности. Из земли прорастают травы, цветы, деревья, леса. В картине они даны без особой индивидуализации, как это было в прежних пейзажах. Однако, присутствуя в качестве основных универсалий растительного мира, они имеют также свой особый образно-пластический смысл. Лесной массив составляет в композиции конструктивное звено, скрепляющее собой земную и небесно-воздушную структуры. Пейзаж обретает фольклорное звучание, предстает своеобразным архаическим мифом о русской земле, в естественной (природной) достоверности которого протекает современная история.

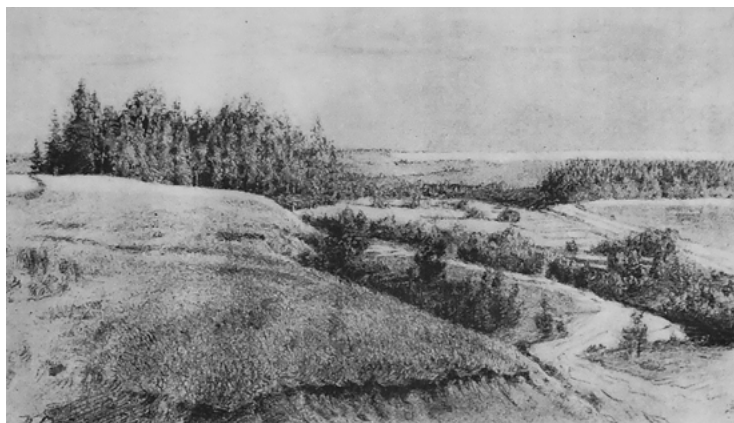
Остроухов не случайно избирает летний сезон. В этот период природа достигает расцвета и плодоношения. Весь драматизм в том и заключается, что холодный воздушный поток неумолимо надвигается тогда, когда все живет полнокровной жизнью, наслаждается мирным покоем и не подозревает о грядущей опасности. Художник масштабно раскрывает сопротивление живой природы нашествию северного циклона. Пожалуй, ни в каком другом произведении Остроухова не показано столь многообразно и психологически убедительно столкновение противоборствующих сил, идущее не затаенно, как в предыдущих пейзажах, а открыто и страстно, затрагивающее внешние и внутренние стороны жизни природы. Ударная волна надвигающейся бури охватывает пространство и все, что его населяет. Общая драма слагается из микродрам, индивидуальных «переживаний», увеличивающих в совокупности степень напряжения. Психологическая острота конфликта выражается сложной монологической структурой, где каждый мотив — «персонаж» — откликается монологом на случившееся. Именно поэтому образная семантика «Сиверко» полифонична и почти программна. Все преисполнено напряжения и готовности к отпору, выказывая решимость устоять перед стихией. Первым во власти северного циклона оказывается небо, являющееся своеобразным «прологом» [Бердяев 1990, с. 35] драмы. В этой «глубинной сфере <...> зачата история» [Бердяев 1990, с. 110], разворачивается борьба воздушных потоков, наступающих друг на друга фронтами тяжелых туч. Накал «небесных страстей» эхом отзывается в волнах реки, пронизывает ее глубины.

Активизация внутренних сил природы выражена диагональными структурами. Остроухов и прежде использовал в пейзажах «векторы» направления в виде дороги или реки для сообщения пространству большей динамичности. В «Сиверко»

психологическая кульминация достигается общей диагональной дугой, которая, многократно ритмически повторяясь в контурах песчаных отмелей, выгибах речного русла, очертаниях туч, становится основным скрепляющим звеном всех элементов и главным нервом композиции, придает пейзажу упругость, напитывает его энергией, обостряет общее напряжение. Водная дорога как бы сплавляет подводные течения в общую стремнину, в которой преодолена индивидуальная разобщенность. Как заметил Ключевский: «Река является даже своего рода воспитательницей чувства порядка и общественного духа в народе» [Ключевский 1994, с. 55]. Вместе с тем мотив крутой речной дуги обнаруживает противоположное качество — распрямленность, выход на широкий вольный простор, который подразумевается за излучиной реки. Пожалуй, в «Сиверко» весьма отчетливо обнаруживается полярность позиций Остроухова и Левитана в трактовке русской природы. Пейзажи Левитана «Владимирка» (1892, ГТГ) и «Над вечным покоем» (1894, ГТГ) повествуют о скорбном пути народа и столь же скорбном уделе каждого человека, которого, подобно песчинке, смывает поток времени. В «Сиверко» весь облик пейзажа и состояние природы предполагает сильную личность, бросающую вызов судьбе. Пространство буквально затягивает в свою водно-воздушную воронку. Это движение столь стремительно и ситуационно экстремально, что вольно или невольно заставляет включаться в общую стихию борьбы, действовать наперекор трудностям. В этой бурной реке человеку остается только одно — преодолевать стремнину, умело обходить отмели, лавировать на поворотах, удерживаться в главном фарватере и устремляться вперед по намеченному маршруту, невзирая на ветры, бури, дожди. Здесь невозможно вообразить «маленького человека», забитого жизнью, «униженного и оскорбленного», но легко представить сильных духом людей: бороздящих воды навигаторов-руссов, купцов на торговых кораблях. Подобная река-дорога направляла первопроходцев к новым землям и выводила к морям. Двигаясь по таким рекам, Ермак покорял Сибирь и расширял владения русского государства. Остроухов мыслил в пространственном масштабе именно таких людей, способных изменить природу, свою судьбу и жизнь страны. Даже характерный для русской природы серый цвет в «Сиверко» приобретает мужественную окраску, тон стальной кольчуги — живописная метафора давних славянских походов и сражений, былинных подвигов героев.

Это редкий пример в русском искусстве, когда печальная природа России показана взбунтовавшейся, наполненной неведомой дотоле могучей силой. Неопределенность пути в пейзаже В.Г. Перова «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ), бездорожье в «Оттепели» (1871, ГТГ) Ф.А. Васильева, перепутье перед «Витязем...» (1882, ГРМ) В.М. Васнецова полностью преодолены в «Сиверко», река-дорога имеет четкое и ясное направление. Таким образом, распластанность пространства без конца и края, присутствующая в пейзажах русских художников, обретает в «Сиверко» ясные пределы. Четкие контуры пейзажных элементов символизируют оформившиеся черты «лика» России, определившиеся границы территории страны, и, следовательно, сложившийся характер народа. Остроухов органично соединяет в картине большое и малое, делая каждое из них продолжением другого, они крепко сцеплены между собой, объединены в монолитную структуру, изъятие из которой какого-либо элемента чревато разрушением всей целостности. Именно присущие «Сиверко» дыхание энергии и свободы индивидуализируют место картины в контексте пейзажной живописи второй половины XIX века. Борис Асафьев, например, писал о внутренней мощи работы: «Это и сильно, и просто, и колористически богато, но не вычурно. Наоборот, колорит изумительно объединен с темой „ветра над рекой“, темой, взятой взволнованно-сурово. Беспokoйство и величие, трепетность и противление» [Асафьев 1966, с. 205].

В «Сиверко» лирическая и эпическая линии, сложившиеся в пейзажном жанре, синтезировались, дав уникальный философско-поэтический образец. В этом отношении верно замечание Абрама Эфроса, что Остроухов «кристаллизовал общие поиски» [Эфрос 1969, с. 154]. Картина стала не только итогом определенного периода на пути творческого развития Остроухова, но и важной вехой в истории развития русского пейзажного жанра. В аналитическом контексте ее композиционная ясность, живописная стройность и семантическая насыщенность воспринимаются емкой изобразительной формулой выражения национального образа русской природы: «Среди русских пейзажей такого



Ил. 15. И. С. Остроухов. Вечер после грозы. 1891-1892. Холст, масло. 102 × 160. Картина не сохранилась.



Ил. 16. И. С. Остроухов. Речка в полдень (Купавы на пруду). 1892. Холст, масло. 65,5 × 104,5. Инв. Ж-329. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.

построения пальма первенства принадлежит картине Остроухова „Сиверко“ (1890), произведению, получившему самое широкое признание» [Алпатов 1967, с. 150].

В 1890-е годы Остроухов продолжает развивать эпическую линию. Полотна «Вечер после грозы» и «Речка в полдень», экспонировавшиеся в 1892 году на XX передвижной выставке, являются продолжением темы, начатой в «Сиверко». Картина «Вечер после грозы» (1891–1892) (ил. 15) не сохранилась. Но по воспроизведениям в дореволюционных изданиях и одноименному этюду из собрания Я.Г. Этингера можно понять характер ее художественного решения. В «Сиверко» Остроухов воплотил противление природы нашествию стихии, в новой работе передал переход от бури к покою. В пейзаже «Вечер после грозы» убедительно показана природа, восстанавливающая нарушенный порядок вещей.

В другой картине «Речка в полдень», известной под названием «Купавы на пруду» (1892, Пермская художественная галерея, Пермь) (ил. 16), он проявляет себя мастером лаконичной пластической формы. Летний полдень воспринимается художником как кульминационный момент умиротворения природы, достигшей редкого гармоничного соответствия внешнего строя внутреннему ладу. Зеркальное, почти симметричное отражение деревьев в водной глади будто показывает глубину полуденного сна. Береговая линия — своеобразная граница полюсных состояний: высшего пика деятельности расцветшей природы, обозначенной вершиной дерева с пышной кроной, и в обратной оптической его проекции — самой низкой точки жизненного тонуса, отметки предельного



Ил. 17. И. С. Остроухов. Вечер на реке (Сумерки). 1893. Холст, масло. 75 × 124. Азербайджанский музей искусств имени Р. Мустафаева, Баку.

покоя. Полотно «Речка в полдень» вступает по-своему в диалог с пейзажем «Сиверко», являясь антитезой последнего. Там — высокая степень напряжения, охватывающая природу, здесь — почти идиллическая, «аркадская» безмятежность, которая, кажется, будет длиться вечно. Но Остроухов дает понять, что и это спокойствие, как и всякое другое состояние, пора преходящая в череде явлений и подчинено неизменному ходу времени.

Картины «Сиверко», «Вечер после грозы», «Речка в полдень» поэтично воплотили самые типичные состояния летнего времени года: бурное предгрозовое волнение, умиротворение, безмятежный покой. Эти произведения составляют срединное трехчастное звено, скрепляющее весенний и осенний пейзажные циклы в единую образно-художественную систему, раскрывающую жизнь природы в разные времена года. Последующий ряд пейзажей — «Сумерки» (1893), «Последние лучи» (1894), «Тихий осенний день» (1896) — говорит о новом повороте творческих интересов Остроухова. Его занимает теперь проблема живописной передачи состояний на более коротких временных интервалах — не столько сезонных, сколько суточных.

Картина «Сумерки», именуемая ныне «Вечер на реке» (1893, Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку) (ил. 17), была показана Остроуховым на XXII передвижной выставке в 1894 году. Пластическая форма этой картины представляет собой почти зеркальное отражение композиционной структуры «Сиверко». Тот же эллипсоидный выгиб реки и та же лесная полоса, разделяющая по горизонту водный и воздушный бассейны. Только все конструктивные линии даны без экспрессивной динамики, плавно разворачиваются и закругляются, многократным эхом повторяются на ближних и дальних планах.

В пейзаже тонко передано состояние вечерней тишины, которым охвачено все пространство. Последние лучи, высвечивающие горизонт, прибрежные склоны и растительность, скользя по стволам и кронам деревьев, придают всему пейзажу мягкое золотистое сияние, отблески которого вспыхивают в водной глади реки. Природа словно прислушивается сама к себе. Внутреннюю медитативную сосредоточенность выражает и водное отражение, оптически проецирующее уменьшенную модель пейзажа, где все приобретает законченную форму. В этой закругленности пространственных объемов прочитывается повторяемость сущностных процессов, сменяемость дня и ночи.

В летнем пейзаже «Берег реки» (1895, ГРМ) Остроухов акцентирует иные стороны жизни. Обычно в его пейзажах природа выступает как целостно организованный мир, крепко связанный во всех своих частях. В новом пейзаже нет и следа от внутренней спаянности пейзажных элементов (что было присуще работам Остроухова ранее). Насколько в «Сиверко» пластическая форма динамична, настолько в «Береге реки» — аморфна. Силовые линии изобразительной структуры лишены напряжения. Если в пейзажах

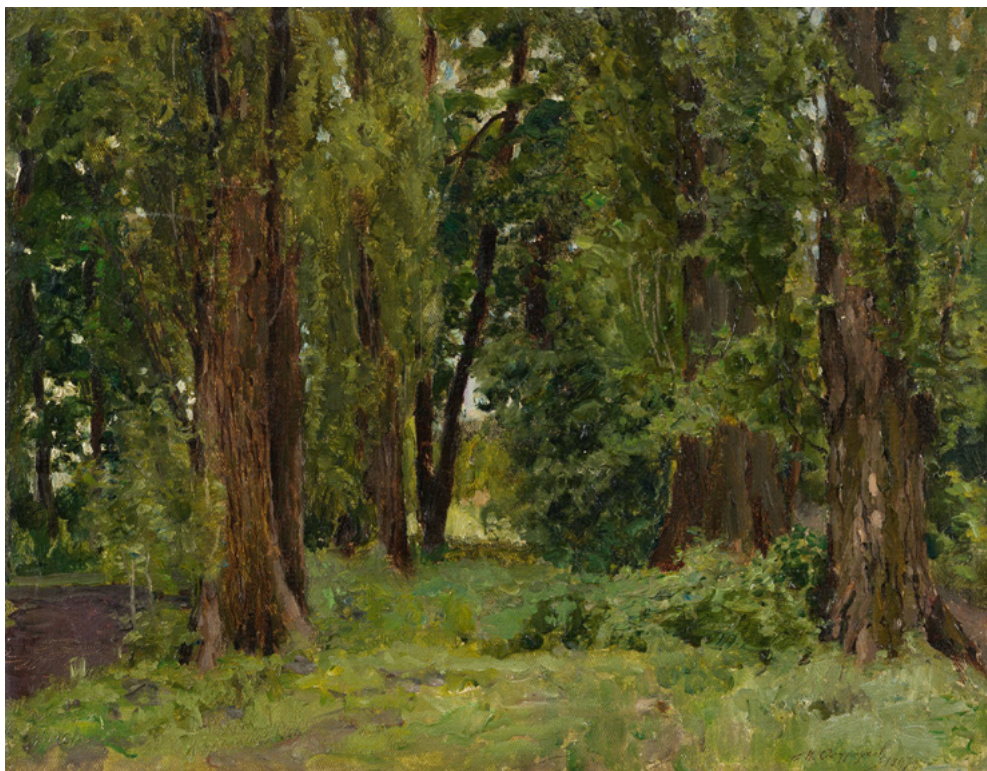
«Вечер после грозы» или «Сумерки» в самом состоянии покоя ощутим энергетический потенциал, то в «Береге реки» покой выражает атрофию природных процессов. Колористическая тональность, основанная на высветленных цветовых соотношениях, довольно точно выражает «малокровие» пейзажа. Открывающаяся панорама вызывает чувство затерянности в пространстве. По всему видно, что и в природе, и в этой захолустной деревеньке жизнь едва теплится.

Близка по настроению пейзажу «Берег реки» картина «Перед дождем» (1895, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск). Она экспонировалась на XXIV передвижной выставке в 1895 году. Возобновленный мотив нашествия воздушного циклона, сопровождаемый грозowymi, серо-свинцовыми тучами и ветром, имеет по сравнению с пейзажем «Сиверко» совершенно другой смысл. В новом произведении природа не противится идущей стихии. Внутренняя инертность, подмеченная в пейзаже «Берег реки», оборачивается в картине «Перед дождем» безволием и покорностью. Лесная гряда на дальнем плане разрывается равниной, не может оградить от туч. Высокий берег тянется не сплошной полосой, а прерывается ложиной. Клочковатыми островками среди песчаника простирается низкорослая растительность. Ветер треплет в разные стороны чахлые ветви кустов. Под его порывами податливо гнется и качается березка, пластается трава, которая, кажется, вырвется с корнем и клубком покатится по склонам. Каждый из элементов изолирован от других, одиноко переживает грядущую бурю, отчего и возникает чувство разобщенности.

Изобразительный ряд картин, созданных Остроуховым после «Сиверко», из которых лишь несколько дошло до наших дней, свидетельствует о творческой активности художника в 1890-е годы. Он показывает, что мастер идет по пути предельного упрощения пластической формы, концентрирующей в себе самые типичные черты национального пейзажа. Отчетливо проявляется и другая черта его метода. Открывая для себя новый пластический ход, оперируя им на каком-то этапе творчества, Остроухов стремится опробовать все его изобразительные возможности, испытывает их в контрастных живописно-эмоциональных сочетаниях. Действуя в рамках определенной композиционной схемы, он варьирует отдельные звенья, скрепляющие связи между планами, чтобы достичь необходимой психологической образности.

Пейзажные картины, созданные в 1880–1890-е годы, строятся на синтезе глубокого знания жизни природы и ее философского осмысления в историко-культурном контексте, на основе большого этюдного материала. Произведения пронизаны сознанием сложной организации окружающего мира. Здесь сказывается естественно-научная основа художественного видения Остроухова. В полотнах художника всегда ощутим ход времени, выраженный через пейзажное пространство, в котором прошлое пребывает в настоящем, в настоящем заметны признаки наступающего будущего. В этом пространстве-времени все составляющие его компоненты представляют разные стадии развития природы, вовлечены в общий творческий процесс, все находится в тесном взаимодействии, каждое служит продолжением другого, образуя целостное единство. Картины в своей сюжетной последовательности группируются в тематические циклы, которые в общей своей совокупности образуют некий живописно-символический круг, показывающий непрерывность бытия природы и человеческой жизни.

Во второй половине 1890-х годов в искусстве Остроухова наметились существенные изменения. Камерная лирика, временно потесненная поисками большой формы, но не прерывающаяся на всем протяжении изобразительной деятельности, становится ведущей. На первый план вновь выдвигается пленэрный пейзаж. По существу, Остроухов, достигнув большой высоты в искусстве, делает виток к исходным позициям своего творчества, но на качественно другом уровне, обогащенном опытом, мастерством, в расцвете таланта. Траекторию его творческого развития в этот период можно представить как движение от натурного, исследовательского этюда к картинному, собирательному пейзажу и от него к самостоятельному этюду-картине. Непосредственность восприятия, свежесть первого впечатления, экспрессивное письмо несут в себе отпечаток внутреннего переживания творческого образа, возникающего в живом общении с природой. В пейзаже «Лес» (1897, ГТГ) (ил. 18) средствами тонко срежиссированной композиции раскрыта неодолимая жизненная сила природы. Нарращивание красочной массы в прописке



Ил. 18. И. С. Остроухов. Лес. 1897. Холст, масло. 30,7 × 39,5. Инв. 24358. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 19. И. С. Остроухов. Хмурый день. 1898. Холст на картоне, масло. 40,3 × 61,1. Инв. 26632. Государственная Третьяковская галерея Москва.

шероховатой коры дает ощущение материальной объемности деревьев, сосредоточивших в себе напор многолетнего роста, о котором напоминает и поднимающаяся поросль — ненавязчивая метафора неизбежной смены поколений. Свет, проникающий сквозь ветвистый зеленый шатер, скользит по листьям, разряжает сгустившиеся внизу тени, сияет ярким пятном освещенной лужайки в конце аллеи. Этот просвет зазывает и влечет на вольный простор. Включением зрителя во внутреннее пространство пейзажа выражается состояние погружения в природу и созерцания ее живой красоты.

В ином пластическом ключе выполнен пейзаж «Хмурый день» (1898, ГТГ) (ил. 19). Остроухов умеет добиваться минимальными средствами максимальной



Ил. 20. И. С. Остроухов. Море у берегов Биаррица. 1896. Холст, масло. 38 × 70. Собрание

В. А. Давидова, Москва. Картина не сохранилась

выразительности. Пейзажное пространство воспринимается как единая среда, глубина которой передается плавными светотональными переходами золотисто-зеленого и серого цветов. Динамичная манера исполнения создает ощущение ветра и вибрации воздушной атмосферы. Внизу, по нижнему краю холста, кисть идет наклонно, слева направо, выявляет волнообразное колыхание ржи в поле. В пастозно прописанной траве черешком кисти намечены тонкие стебли. В средней части работы кладутся широкие прозрачные слои. Вдали темно-зелеными купами кудрявятся сады, двумя-тремя мазками вписываются угнездившиеся среди густой растительности крестьянские избы. Пейзаж производит впечатление мгновения, выхваченного из потока меняющихся состояний.

В 1897 году Остроухов участвует в юбилейной XXV передвижной выставке — «Тихий осенний день» (1897) и «Море у берегов Биаррица» (1897) (ил. 20). Работы не сохранились, о первой ориентировочно можно судить по кратким отзывам, о второй — по воспроизведению в издании «Иллюстрированного каталога» (1897) к выставке. Вторая работа открывает новую грань творчества художника.

Остроухов, ежегодно путешествуя весной и осенью по Западной Европе, неизменно останавливался на берегу Бискайского залива, во французском курортном городе Биаррице. Там в конце 1880–1890-х годов будет написана большая часть этюдов, которые послужат основой для новых картин. Вспоминая Биарриц, Остроухов говорил: «Люблю там следить, как сердится могучими, но всегда ласковыми волнами такое синее море! Часами могу восхищаться морскими космачами, набегающими на берег! В этом мой отдых! В такие часы я забываю все на свете: и Москву, и дела, и самого себя!» [Цит. по: Лобанов 1968, с. 45].

Приступая к освоению морского пейзажа, он обращается к опыту Сильвестра Щедрина, Алексея Боголюбова, Василия Поленова. Новые впечатления выражены во многих пейзажах, среди которых можно назвать «Уголок близ маяка. Биарриц» (1890, Музей-заповедник «Абрамцево») «Море у Биаррица» (1896, Таганрогская картинная галерея), «Море в пасмурный день» (1890-е, Ульяновский художественный музей), «Море» (1890–1900-е, Музей-заповедник «Абрамцево») (ил. 21). Художник пытается понять особенности бесконечных метаморфоз этой чрезвычайно изменчивой среды, найти соответствующую живописную форму, способную выразить противоречивую природу морской стихии, завораживающей человека своей мощью, красотой и величием.

Остроухову был свойственен строго организованный творческий процесс. Он всегда имел четкое представление о целях и задачах предстоящей работы, способах и средствах ее выполнения. Независимо от того, этюд ли это или картина, она появлялась из-под кисти художника отнюдь не «случайно», а в процессе тщательного обдумывания, кропотливой подготовки, внутреннего сосредоточения и самоотверженного труда. Образно-пластический характер пейзажей, созданных во второй половине 1880–1890-х годов, внутренняя содержательная общность друг с другом доказывает существование



Ил. 21. И. С. Остроухов. Море. 1890–1900-е. Холст, масло. 58 × 98. Инв. Ж-454. Музей-заповедник «Абрамцево».

у художника творческой программы, которая целенаправленно реализовывалась в его произведениях. Последовательность в решении новых идей и живописных задач наблюдается и в произведениях 1900-х годов.

Пейзажи рубежной эпохи говорят о том, что художник не оставался в стороне от общих формально-стилистических проблем в живописи и по-своему их решал. Он хорошо понимал и чувствовал назревавшие перемены в искусстве, был одним из тех, кто способствовал своим творчеством и общественной деятельностью развитию и укреплению нового. Опираясь на традиции передвижников, перерабатывая достижения современных мастеров, Остроухов создал самобытный пейзаж, составляющий важное звено в русском искусстве второй половины XIX — начала XX века.

Литература

1. Алленов 1988 — Алленов М. М. Венецианское искусство в русской художественной традиции // Искусство Венеции и Венеция в искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1986». М., 1988. Вып. 19. С. 249–264.
2. Алпатов 1967 — Алпатов М. В. Из истории русского пейзажа // Алпатов М. В. Этюды по русскому искусству. В 2-х т. М., 1967. Т. 2. С. 147–152.
3. Асафьев 1966 — Асафьев Б. В. (Глебов Игорь). Русская живопись: Мысли и думы. Л.; М., 1966.
4. Атрощенко 2020 — Атрощенко О. Д. Жизнь для искусства. Вехи творческой биографии И. О. Остроухова // Илья Остроухов. Художник, коллекционер, музейщик: Альбом-каталог / Авт.-сост. О. Л. Залиева. М., 2020. С. 324–341.
5. Бенуа 1901 — Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901.
6. Бердяев 1990 — Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990.
7. Иовлева 1964 — Иовлева Л. И. Первая зелень // Художник. 1964. № 4. С. 34.
8. Иовлева 2006 — Иовлева Л. И. Илья Остроухов — московский художник и собиратель // Третьяковская галерея. 2006. № 2 (11). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2006-11/ilya-ostroukhov-moskovskii-khudozhnik-i-sobiratel> (дата обращения 22.01.2024)
9. Касаткин 1895 — Касаткин Н. А. Письмо И. С. Остроухову. 30 октября 1895 // Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 149.
10. Ключевский 1994 — Ключевский В. О. Русская история. Полный курс лекций в трех книгах. М., 1994. Кн. 1.
11. Кудрявцева 1982 — Кудрявцева С. В. Илья Семенович Остроухов. 1858–1929. Л., 1982.
12. Лобанов 1968 — Лобанов В. М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.
13. Лосев 1978 — Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Рихард. Избранные работы / Сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. ст. А. Ф. Лосева. М., 1978. (История эстетики в памятниках и документах). С. 7–48.

14. Мальцева 1959 – Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. М., 1959. Вып. 2.
15. Остроухов 1888 – Остроухов И. С. Письмо Н. С. Третьякову. 26 июня 1888 // Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 224.
16. Остроухов 1903 – Остроухов И. С. Письмо С. А. Муромцеву. Май 1903 // Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 227.
17. Остроухов 1928 – Из воспоминаний И. С. Остроухова. Москва. 1928 г. // Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. М.; Л., 1950. С. 447– 451.
18. Остроухов 2020 – Илья Остроухов. Художник, коллекционер, музейщик: Альбом-каталог / Авт.-сост. О. Л. Залиева. М., 2020.
19. Пилипенко 1994 – Пилипенко В. Н. Пейзажная живопись. СПб., 1994.
20. Поспелов 1999 – Поспелов Г. Г. Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России. М., 1999.
21. Русское искусство 2009 – Русское искусство. 2009. № 3: Илья Остроухов. Художник, коллекционер, соиздатель. URL: https://www.rusiskusstvo.ru/magazine_20093.html (дата обращения 22.01.2024)
22. Семенова 2020 – Семенова Н. Ю. Илья Остроухов. Гениальный дилетант. М., 2020.
23. Соловьев 1994 – Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров». Краткая повесть об Антихристе / Сост., вступ. статья, примеч. А. Б. Муратова. СПб., 1994. С. 204–245.
24. Чистяков 1891 – Письмо В. И. Сурикову. Петербург. Конец апреля 1891 г. // Мастера искусства об искусстве. В 7 т. М., 1969. Т. 6. С. 366.
25. Эфрос 1969 – Эфрос А. М. Два века русского искусства. М., 1969.

References

1. Allenov, M. M. (1988), "Venetsianskoe iskusstvo v ruskoj khudozhestvennoj traditsii" [Venetian Art in the Russian Artistic Tradition], *Iskusstvo Venetsii i Venetsia v iskusstve: Materials of the scientific conference "Vipper's Readings"*, Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia, V. 19, pp. 249–264.
2. Alpatov, M. V. (1967), "Iz istorii russkogo peizazha" [From the history of the Russian landscape], *Etudy po russkomu iskusstvu* [Studies in Russian art], *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 2, pp. 147–152.
3. Asafiev, B. V. (Glebov Igor) (1966), *Russkaya zhivopis. Mysli i dumy* [Russian painting: Thoughts and reflections], *Iskusstvo*, Leningrad; Moscow, Russia.
4. Atroshchenko, O. D. (2020), "Zhizn dlya iskusstva. Vekhi tvorcheskoi biografii I. O. Ostroukhova" [Life for art. Milestones of I. O. Ostroukhov's creative biography], *Ilya Ostroukhov. Khudozhnik, kollektzioner, muzeishhik: Album-catalog*, compiled by O. L. Zalieva, GMIRLI named after V. I. Dal, Moscow, Russia, pp. 324–341.
5. Benois, A. N. (1901), *Istoria zhivopisi v XIX veke. Russkaya zhivopis* [History of painting in the 19th century. Russian painting], Publication of the Knowledge Association, St Petersburg, Russia.
6. Berdyaev, N. A. (1990), *Smysl istorii* [The meaning of the history], Moscow, 1990.
7. Iovleva, L. I. (1964), *Pervaya zelen* [First greenery], *Khudozhnik*, 1964, no 4, p. 34.8.
8. Iovleva, L. I. (2006), "Ilya Ostroukhov – moskovsky khudozhnik i sobiratel" [Ilya Ostroukhov – Moscow Artist and Collector], *Tretyakovskaya galereya*, No 2 (11). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2006-11/ilya-ostroukhov-moskovskii-khudozhnik-i-sobiratel> (дата обращения 22.01.2024).
9. Kasatkin, N. A. (1895), Pismo I. S. Ostroukhovu. 30 oktyabrya 1895 [Letter to I. S. Ostroukhov, October 30, 1895], *Mastera iskusstva ob iskusstve*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 7, p. 149.
10. Klyuchevsky, V. O. (1994), *Russkaya istoria. Polny kurs lektsii v trekh knigakh*. [Russian history. A complete course of lectures in three books], Mysl, Moscow, Russia, Book 1.
11. Kudryavtseva, S. V. (1982), *Ilya Semenovich Ostroukhov. 1858–1929* [Ilya Semenovich Ostroukhov. 1858–1929], *Khudozhnik RSFSR*, Leningrad, Russia.
12. Lobanov, V. M. (1968), *Kanuny. Iz khudozhestvennoi zhizni Moskvyy v predrevolutsionnye gody* [Eve. From the artistic life of Moscow in the pre-revolutionary years], *Sovetsky khudozhnik*, Moscow, Russia.
13. Losev, A. F. (1978), "Istorichesky smysl esteticheskogo mirovozzrenia Richarda Wagnera" [The historical meaning of the aesthetic worldview of Richard Wagner], *Wagner Richard, Selected works, comp. and comm.* I. A. Barsova and S. A. Osherov, introd. art. by A. F. Losev, *Iskusstvo*, Moscow, Russia (History of aesthetics in monuments and documents), pp. 7–48.
14. Maltseva, F. S. (1959), *Mastera russkogo realisticheskogo peizazha* [Masters of Russian realistic landscape]: *Essays*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, Issue 2.
15. Ostroukhov, I. S. (1970), "Pismo N. S. Tretyakovy. June 26, 1888," [Letter to N. S. Tretyakov], *Mastera iskusstva ob iskusstve*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 7, p. 224.
16. Ostroukhov, I. S. (1970), "Pismo S. A. Muromtsevy. May, 1903" [Letter to S. A. Muromtsev], *Mastera iskusstva ob iskusstve*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, V. 7, p. 227.

17. Ostroukhov, I. S. (1950) "Is vospominanii I. S. Ostroukhova. Moscow, 1928" [From the memoirs of I. S. Ostroukhov], Sakharova E.V., *Vasily Dmitrievich Polenov. Pisma. Dnevnik. Vospominania*, Iskusstvo, Moscow – Leningrad, Russia, pp. 447–451.
18. *Ilya Ostroukhov. Khudozhnik, kollektzioner, muzeishchik* [Ilya Ostroukhov. Artist, collector, museum worker]: Album-catalog, (2020), compiled by O. L. Zalieva, GMIRLI named after V. I. Dal, Moscow, Russia.
19. Pilipenko, V. N. (1994), "Peizazhnaya zhivopis" [Landscape painting], *Khudozhnik Rossii*, St Petersburg, Russia.
20. Pospelov, G. G. (1999), *Russkoe iskusstvo nachala XX veka. Sudba i oblik Rosii* [Russian art of the beginning of the XX century. The fate and image of Russia], Nauka, Moscow, Russia.
21. *Russkoe iskusstvo, Ilya Ostroukhov. Khudozhnik, kollektzioner, sozidatel* [Russian art: Ilya Ostroukhov. Artist. Collector. Creator] (2009), no 3.
- URL: https://www.rusiskusstvo.ru/magazine_20093.html (reference date 22/01/2024).
22. Semenova, N.Yu. (2020), *Ilya Ostroukhov. Genialny diletant* [Ilya Ostroukhov. Genius dilettante], Slovo, Moscow, Russia.
23. Soloviov, V. S. (1994), "Krasota v prirode" [Beauty in Nature], *Chtenia o Bogochelovechestve; Statii; Stikhotvorenia i poema; "Is trekh razgovorov"*. *Kratkaya povest ob Antichriste* [Reading on God-manhood; Articles; Poetry and poem; "From three conversation"; "A short story about the Antichrist"], comp. and comm., introd. art. by A. B. Muratov, *Khudozhestvennaya literatura*, St Petersburg, Russia, pp. 204–245.
24. Chistyakov, P. P. (1969), "Pismo V. I. Surikovy" [Letter to V. I. Surikov], Petersburg, end of April 1891, *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of Art about Art], Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 6.
25. Efros, A. M. (1969), *Dva veka russkogo iskusstva* [Two centuries of Russian art], Iskusstvo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Татьяна А. Рымшина, кандидат искусствоведения, доцент, Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт бизнеса и дизайна» (B&D), Москва, Россия; 129090, Москва, Россия, Протопоповский пер, дом 9, стр.1; trymshina@mail.ru

Author Info

Tatyana A. Rymshina, Cand. of Sci. (Art History), associate professor, Institute of Business and Design (B&D), Moscow, Russia; 9 bl 1 Protopopovskiy lane, 129090 Moscow, Russia; trymshina@mail.ru