

**ПРИРОДА — ХРАМ ИЛИ МАСТЕРСКАЯ?
О КОНЦЕПЦИИ ПРИРОДЫ
В ИСКУССТВЕ РЕАЛИЗМА ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Александр В. Самохин

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
alsamokhin@mail.ru*

Аннотация

Осмысление образов природы в русской художественной культуре 1850–1890-х годов, особенно в пейзажной живописи, является актуальной проблемой искусствознания. В статье уточняется понятие «природа», которое включает как естественно-научный, так и эстетический аспекты. Создание целостных концептуальных образов природы в живописи и художественной литературе практиковалось в этот период весьма часто. В итоге живопись и литература реализма в сопоставлении друг с другом позволяют провести анализ связанного с природой образотворчества. Подчеркивается полемический характер представлений об окружающем мире в интеллектуальном сообществе России второй половины XIX века и трудности создания многоаспектной концепции природы в науке и искусстве. Отправной точкой исследования служит известная реплика «нигилиста» Базарова, героя романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», парафраз которой имеется в заглавии данной статьи.

Ключевые слова: русская пейзажная живопись, реализм, позитивизм, московская школа пейзажа, петербургская школа пейзажа, И.С. Тургенев, А.И. Куинджи, И.И. Левитан, И.И. Шишкин, А.К. Саврасов

Для цитирования: Самохин А.В. Природа — храм или мастерская? О концепции природы в искусстве реализма второй половины XIX века // Academia. 2025. № 1. С. 132–149. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-1-1-132-149

**NATURE – TEMPLE OR WORKSHOP?
CONCEPTUALIZATIONS OF NATURE IN
REALIST ART OF THE 1850S – 90S**

Alexandr V. Samokhin

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
alsamokhin@mail.ru*

Abstract

The interaction between nature's image and Russian visual culture of the 1850–1890s, especially in landscape painting, is an actual issue of art history. In the article, first of all, the very term 'nature' is precisely re-defined and contains both scientific and esthetic meaning. The fine arts and literature dealing with integral conceptualism in nature's images proliferated in the of the second half of the 19th century in Russian art. Realistic painting and literature, when compared to each other, provide an opportunity to analyze figurative creativity associated with nature. There virtually was a controversial view of natural environment in Russian intellectual circles of the 1850–1890s. Further, the era in discussion and its persons were hard-working at the creation of nature's multi-facetted concept for science and art. The starting point of this research are the well-known words of Bazarov, a 'nihilist' and character of 'Fathers and Sons' novel by Ivan Turgenev. The title of the article retells Bazarov's verbal motto.

Keywords: Russian landscape painting, Realism, Positivism, landscape painters of Moscow, landscape painters of St Petersburg, Ivan Turgenev, Arkhip Kuindzhi, Isaac Levitan, Ivan Shishkin, Alexey Savrasov

For citation: Samokhin, A. V. (2025), "Nature – temple or workshop? Conceptualizations of nature in Realist art of the 1850s–90s", *Academia*, 2025, no 1, pp. 132–149.
DOI: 10.37953/2079-0341-2025-1-1-132-149

Понятие «природа» столь же трудноопределимо, как и ряд других слов, обозначающих большие области реального в отвлеченном, «философическом» аспекте. Схожая проблема возникает при попытке вывести непротиворечивые значения таких концептов, как «культура», «народность», «действительность» и др. В неформальной речевой ситуации эти слова не создают никаких трудностей, хотя объяснить их значение готовой формулировкой вряд ли кто-то сможет. Серьезные проблемы начинаются, когда общепонятные выражения нужно превратить в недвусмысленные термины, пригодные для использования в научной письменной речи. Не сделав этого, любой пишущий воздвигает свой «колосс на глиняных ногах».

Кроме того, толкование какого-либо термина должно учитывать контекст, в котором данный термин будет употребляться. Нет сомнений, что «природа» для биолога, физика, писателя, поэта, художника и критика — вещи весьма несхожие. Думается, выход из этого положения только один: «расслоить» монолит проблемного слова на отдельные составляющие и проследить, насколько они подходят к тому или иному контексту. В области изобразительного искусства понимание того, что является природой, необходимо для пейзажного и бытового жанра, хотя мастера исторической и портретной живописи также вынуждены решать проблему художественного воплощения окружающего природного мира.

Памятуя о том, что семантическое наполнение слова «природа» почти безгранично, нам придется выделить три ступени интерпретации этого понятия:

1. Узкий круг природных мотивов, их перечисление и преобразование в общественно полезной деятельности человека. В искусстве — изображение обозримой части природы в пейзажной живописи и отчасти в других ее жанрах, понимание природы как взятого пейзажного вида. Художественность пейзажной картины не противоречит точной, документальной фиксации местности. Художник или писатель XIX века мог перейти к изображению отдыха «на природе». Отвечающей этому запросу импрессионизм удовлетворял потребности человека в идиллическом пейзаже. Были, однако, случаи, когда требовалась драматизация пейзажа, тоже понятая сквозь психологию «лирического героя», стоящего за пейзажной концепцией.

2. Следующий пункт составляет более глубокое понимание природы. Теперь ее облик многограннее, усиливается интерес к процессам, протекающим в природных объектах, осеняет мысль о единстве и взаимодействии представителей биосферы. Это еще не научная экспертиза, но уже и не восприятие природы как места, отвечающего человеческому желанию отдыха и безобидной эзотерики (многие любят обнимать деревья с пожеланием себе силы, без цели кричать в лесу и т.д.). Больше становится знаний о природе, а произведения пейзажного жанра выражают стремление художника передать внутреннюю, скрытую жизнь природы и получить персональный «ключ» к ее тайнам.

3. Этот пункт имеет отношение к научному пониманию природы, которая трактуется как замкнутый и самодостаточный мир, отнюдь не всегда известный в деталях даже академической биологии. Вместо связи микромира и макромира, что служило основой средневековой и ренессансной философской системы, появляются теории, в которых уже не находилось места антропоцентрическим концепциям, когда природа была «замкнута» на человеке. Запечатлеть природу в расширительном смысле весьма проблематично во всех видах искусства,



Ил. 1. Н. А. Ярошенко. Студент. 1881. 87 × 60. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

но в изобразительном творчестве — особенно трудно, да и нужно ли? Глобальное понимание природы может основываться на внушительном числе научных или псевдонаучных трудов, но их содержание полезнее художественной литературе, чем визуальному искусству, а еще чаще эти труды говорят об открытии того, что недоступно невооруженному глазу.

Три указанных подхода к теме природы содержат по несколько ипостасей, управляющих восприятием этой темы. Помножив три подхода на ипостаси, получаем уже немалое количество комбинаций. Под этими ипостасями подразумеваются метафоры, с помощью которых описывается отношение человека к природе. Чем она может предстать перед художником и зрителем, писателем и читателем? Вот некоторые из вариантов: природа — учитель, природа — соперница человека, природа — утилитарный ресурс, природа — воплощение мифологической или религиозной идеи, природа — судьба и т.д. Иногда эти ипостаси пересекаются или комбинируются друг с другом. Деятнадцатый век пытался совмещать эту многоликость в понимании природы с преобладающим общим утилитаризмом мировоззрения. Только тогда возникает проблема соединения теоретически разобщенных понятий природы в науке и искусстве. Перед ученым и перед художником встает необходимость уточнить, чем *является* и как *проявляется* природа при ее соприкосновении с человеческим обществом.

В странах европейской цивилизации до прихода Нового времени тема «человек и природа» не была рационализирована. Ответы на задаваемые в связи с этим вопросы содержала, казалось, единственная «действующая» схема



Ил. 2. В. Г. Перов. Ботаник. 1874. 65,5 × 79. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

мировоззрения: ранняя мифологическая или более поздняя — религиозная. Десятому веку достались руины старых универсальных концепций природы и первые приметы концепций новых, которые приведут к возникновению, с одной стороны, идей о «преобразовании природы» а, с другой, формированию «экологического» сознания по отношению к окружающей среде. Избранный для настоящей статьи хронологический отрезок (границы которого постоянно хочется преступить) особенно наглядно отражает кризисную культурную ситуацию, когда старые представления о природе теряют смысл, а новые еще не сформировались.

Рассмотреть часть этой многосоставной проблемы на художественных примерах, причем не в качестве деструктивного фактора, а как причину неостановимой эволюции и беспрестанного обновления искусства, — вот в чем задача статьи.

Обращаясь к конкретике, начнем не с визуальных, а с литературных образов. «Природа-храм» и «природа-мастерская» — две удачно выбранные ипостаси природы, никогда ранее не противопоставлялись так остро, как в XIX столетии. Приведенная дихотомия взята из реплики Евгения Базарова, одного из главных персонажей романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Перейдем сразу к главе, откуда отрывок заимствован, основная часть которого стала распространенной цитатой и используется, среди прочего, в заглавии статьи.

Этот пассаж способен обратить на себя внимание не только со стороны «широкого» читателя, но и историка искусств (изучающего, допустим, пейзажный и бытовой жанр второй половины XIX века). В нижеследующем диалоге героев романа и возникает сентенция Базарова, особенно ярко демонстрирующая его кредо.

— Я начинаю соглашаться с дядей, — заметил Аркадий, — ты решительно дурного мнения о русских.

— Эка важность! Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения. Важно то, что дважды два четыре, а остальное все пустяки.

— И природа пустышки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустышки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник.

Медлительные звуки виолончели долетели до них из дому в это самое мгновение. Кто-то играл с чувством, хотя и неопытной рукою «Ожидание» Шуберта, и медом разливалась по воздуху сладостная мелодия» [Тургенев 1981, с. 43].

Тургенев до поры до времени умалчивает в романе о том, что громкие слова Базарова не вполне согласуются с его поступками, в которых, вопреки всему, обнаруживается человечность героя. Вышеприведенный диалог Базарова и Аркадия о природе предваряется интересной сценой, где нигилист выглядит как образец человеколюбия. Младенец Фенечки идет на руки к Базарову, не боясь его. Этот отрывок выстроен писателем, может быть, слишком прямолинейно и сентиментально, но для нашей тематики он весьма важен, так как в нем Базаров пристально и дружелюбно взирает на природу, олицетворенную в образе маленького ребенка. Желание персонажа быть «работником в мастерской», в конце концов, после описанных событий, высоко оценивается Тургеневым. Оказавшись «в своей стихии», главный герой держится вполне уверенно, но и по ситуации деликатно. Процитируем фрагмент романа:

«Приблизясь к Фенечке, он [Базаров — А. С.] скинул картуз.

— Позвольте представиться, — начал он с вежливым поклоном, — Аркадию Николаевичу приятель и человек смирный.

Фенечка приподнялась со скамейки и глядела на него молча.

— Какой ребенок чудесный! — продолжал Базаров. — Не беспокойтесь, я еще никого не сглазил. Что это у него щеки такие красные? Зубки, что ли, прорезаются?

— Да-с, — промолвила Фенечка, — четверо зубков у него уже прорезались, а теперь вот десны опять припухли.

— Покажите-ка... да вы не бойтесь, я доктор.

Базаров взял на руки ребенка, который, к удивлению и Фенечки и Дуняши, не оказал никакого сопротивления и не испугался.

— Вижу, вижу... Ничего, все в порядке: зубастый будет. Если что случится, скажите мне. А сами вы здоровы?

— Здорова, слава Богу. <...>

— Ну и прекрасно. Вот вам ваш богатырь.

Фенечка приняла ребенка к себе на руки.

— Как он у вас тихо сидел, — промолвила она вполголоса.

— У меня все дети тихо сидят, — отвечал Базаров, — я такую штуку знаю.

— Дети чувствуют, кто их любит, — заметила Дуняша».

[Тургенев 1981, с. 41–42]

В приведенном отрывке, как в капле, скрывается целая концепция природы; по нашей схеме — сразу задействованы три подхода к ней, в сопоставлениях и противопоставлениях. Первый, пейзажно-видовой подход подчеркнут кратким упоминанием звуков музыки, наполняющих широкое пространство. Второй подход, основанный на поисках синтеза знаний и образов, пронизывает весь диалог Базарова и Аркадия. Результаты обращения писателя к третьему, наиболее обобщенному подходу к природе, по нашей классификации, — это — эпизод с грудным ребенком, где прослеживается идея о том, что, якобы равнодушно относясь к природе как идеализированному стереотипу, на деле Базаров дружен с ней. Трагическая гибель персонажа также связана с природой, понимаемой в расширительном значении. По нашей условной схеме, выкристаллизовывается третий подход к природе — не пейзажный и не философский, а фундаментальный, обнимающий жизненные процессы окружающего мира во всей полноте, которую человеческий разум, как мы знаем, постигает несовершенно, через



Ил. 3. Питер Брейгель Старший. Алхимик. 1558. Гравюра. 34 × 45. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель.

усвоение научных знаний и художественных образов и путем их сравнения с повседневным бытовым опытом.

Отношение к природе в XIX веке, как никогда раньше, высвечивало специфику мировоззрения отдельного человека и его единомышленников. С 1860-х годов быть «нигилистом», «материалистом» или каким-нибудь иным интеллектуальным фрондером было модно, опасно и захватывающе. Консерваторов, как всегда, существовало больше, но они уже не чувствовали себя в идеологической безопасности. Однако нельзя забывать и о религиозности, влияние которой по-прежнему определяло сознание основной части населения и возвращало своим адептам по мере возможности эту безопасность.

Приметы времени не остались без внимания неизменно «глубокомысленного» Козьмы Пруткова («Церемониал погребения тела в Бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Козьмича П...», 1884):

На краю разверстой могилы
Имеют спорить нигилисты и славянофилы.
Первые утверждают, что кто умрет,
Тот весь обращается в кислород.
Вторые — что он входит в небесные угодия
И делается братчиком Кирилла — Мефодия.
И что верные вести оттудова
Получила сама графиня Блудова [Сочинения 1965, с. 124–125].

История взаимоотношений культуры и природы, религиозной и научной доминанты в мировоззрении Европы Нового времени — тема бескрайняя. Натурфилософия рационализма, сложившаяся в XVII веке, и, позднее, критические наблюдения за действиями законов природы и общества в эпоху Просвещения легли в основу многообразия исследовательских подходов к изучению окружающего мира. Круг сведений о нем понемногу избавился от прежних приемов, коими ученые мужи Возрождения и Раннего Нового времени объясняли сущее в природе. Эта «паранаука» в XV–XVII столетиях строилась с учетом универсального ренессансного мировоззрения, неотъемлемого от таких практик как алхимия и астрология.

В XV–XVII веках, на заре новоевропейской культуры, они переживали расцвет. Отчасти унаследовавшие черты средневековых, то есть тео- и антропоцентрических, воззрений на природу, отчасти приблизившие интеллектуалов

Возрождения и Раннего Нового времени к принципам научного, «натурфилософского» мышления, астрология и алхимия сыграли важную роль в превращении ученых персон в работников природы как мастерской. Причем, если астрология только констатировала неизбежность тех или иных событий, то алхимия учила, как повлиять на природу ради желаемого результата [Рабинович 2007, с. 34–35].

Эпоха Просвещения пышно «похоронила» алхимию и астрологию, приблизив научное мышление к современной системе научных знаний. Где был «храм», осталась лишь «мастерская», где изготавливаются практически значимые вещи. Восемнадцатое столетие, выведя мастерскую на передний план, занялось ревизией ее лабораторного оборудования. «Что же до алхимических целительных эликсиров, бескорыстнейших чаяний алхимиков, — пишет современный исследователь, — то они низводятся восемнадцатым веком либо до собственной противоположности — смертельных ядов (от невежества), либо до знахарского полушарлатанства» [Рабинович 2007, с. 228–229].

В 1806 году увидела свет первая часть «Фауста» Гёте, где исторически выработанное презрение к алхимии сочетается с пониманием ее изначальной лживости и изрядной опасности. Такого рода критические воззрения были характерны, во-первых, для деятелей эпохи Просвещения, во-вторых, для реформаторов системы научного знания, которому отдал дань Гёте, занимавшийся (помимо литературных сочинений) физикой, геологией и прочими, уже далеко разошедшимися между собой науками. Отвержение алхимии в «Фаусте», в монологе главного героя, определенно отвечает новому стилю мышления начала XIX века:

Отец мой, нелюдим-оригинал,
 Всю жизнь провел в раздумьях о природе.
 Он честно голову над ней ломал,
 Хотя и по своей чудной методе.
 Алхимии тех дней забытый столп,
 Он запирался с верными в чулане
 И с ними там перегонял из колб
 Соединенья всевозможной дряни.
 Там звали «лилиею» серебро,
 «Львом» — золото, а смесь их — связью в браке.
 Полученное на огне добро,
 «Царицу», мыли в холодильном баке.
 В нем осаждался радужный налет.
 Людей лечили этой амальгамой,
 Не проверяя, вылечился ль тот,
 Кто обращался к нашему бальзаму.
 Едва ли кто при этом выживал.
 Так мой отец своим мудреным зельем
 Со мной среди этих гор и по ущельям
 Самой чумы похлеще бушевал.
 И каково мне слушать их хваленья,
 Когда и я виной их умерщвления,
 И сам траву тысячам давал [Гёте 1976, с. 41].

Одна из гравюр Питера Брейгеля Старшего, изображающая алхимика в лаборатории, включает надпись на нидерландском языке «Alge-Mist». Эту игру слов можно перевести или как «Алхимик» или как «совсем неудачник», «всё ничтожно», «ничего не вышло» [Гершензон-Чегодаева 1983, с. 133]. Судьба эзотерических знаний в Новое время была сложной, наблюдались то беззаветная вера в них, то осмеяние. Эта тематика получила подробное освещение в сборнике работ современных искусствоведов и культурологов «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку» [История искусства 2018], к которому мы и отсылаем читателя. Позволим себе лишь

процитировать современного итальянского исследователя Матильду Баттистини: «В рамках понимания произведения искусства как „второй природы“ и нового акта сотворения мира и его гармонию или чтобы поделиться с узким кругом „посвященных“ (меценаты, гуманисты, живописцы и литераторы) важнейшими нравственными и познавательными ценностями [Баттистини 2008, с. 6].

Романтизм как мировоззрение на время реабилитировал средневеково-ренессансные естественнонаучные практики, ибо они уже не существовали в реальности, но «повышали котировки» тех исторических периодов, которые более всего импонировали романтикам. Однако в науке середины XIX века появляется целый ряд позитивистских, неопросветительских учений, которые, без сомнения, были известны поколению Базарова. Отстраняясь от критики тогдашнего позитивизма, напомним лишь скандально известное высказывание Карла Фогта (обычно цитируемое неточно и в сокращении): «Все способности, известные под названием душевной деятельности, суть только отправления мозгового вещества или, выражаясь несколько грубее, что мысль находится почти в таком же отношении к головному мозгу, как желчь к печени или моча к почкам. Принимать душу, для которой головной мозг служит инструментом, которым он работает по произволу, — довольно затруднительно» [Фогт 1867, с. 298]. Позитивизм не обязательно скрывал в себе нигилизм и атеизм. Было бы точнее сказать, что все это находилось у него в самых глубинах, тогда как снаружи позитивизм означал веру в объективное понимание природы и общества, приносившее, вне всякого сомнения, добрые плоды.

Невозможно отделить от позитивизма творчество таких ученых, как Ч. Дарвин, Ч. Лайель, М. Фарадей, Дж.К. Максвелл, Т.Г. Гексли (Хаксли), Э.Г. Геккель, Г.Л. Ф. Гельмгольц, Ю. фон Либих и др. В России позитивистская философия повлияла на Д.И. Менделеева, А.М. Бутлерова, А.О. Ковалевского, И.М. Сеченова, С.П. Боткина, П.Н. Лебедева, А.Г. Столетова, К.А. Тимирязева, Н.И. Умова, И.И. Мечникова и др. Позитивистами были многие русские историки, социологи и публицисты: Н.К. Михайловский, М.М. Ковалевский, Н.И. Кареев и др. [Осипов 2004, с. 77–78].

Образ природы как храма, так и мастерской постоянно находился в поле зрения историков искусства, особенно со времени сложения иконологического метода. Отечественный исследователь М.Н. Соколов в своей монографии «Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика» [Соколов 1991] наиболее близко подступает к пугающему своими размерами конгломерату «натурфилософских» идей, объединяющих или противопоставляющих природу и человека, сакральное и профанное, живое и мертвое.

О природе или натуре М.Н. Соколов пишет следующее: «Материя, эта живая плоть Природы, движимая силами, для которых новая натурфилософия еще не нашла общеприемлемого имени <...> утверждалась в качестве вселенской творческой силы. Натура, во все большей степени превращающаяся в реальное обобщение окружающего мира во всем его бесконечном многообразии, представлялась действующей как художница, созидающая прекрасные образы, становилась первоисточником красоты. Пожалуй, умозрение о мире как “естественной” картине можно считать одним из самых характерных умственных навыков Возрождения. Это умозрение, ведущее к тому, что теория искусства функционировала как необходимая часть естественнонаучной системы в целом, явилось своего рода промежуточным этапом. *Как бы необходимой интерлюдией между теоцентрическим космосом средневековья и нарождающимся физико-математическим космосом XVII века* (курсив мой. — А. С.).

Хотя ученичество, школа играют огромную роль, но художника, как постоянно подчеркивала ренессансная мысль, все же создает сама Природа — верховная искусница. Постигание законов мастерства, таким образом, равнозначно открытию глубинных основ мироздания...



Ил. 4. М. В. Нестеров. Труды преподобного Сергия. 1896–1897. Средняя часть триптиха. 136 × 67. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Если в средние века художник подражал совершенному мастерству Творца, теперь (в эпоху Возрождения — А. С.) он подражает лучшей, наиболее творческой части Природы» [Соколов 1991, с. 23].

М. В. Нестерову во время его поездки на Соловки монахи лаконично говорили: «Что греха таить, частенько с топором да пилою в лесу Богу молимся» [Дурылин 2004, с. 96]. Храм и мастерская природы в сознании насельников северного русского монастыря были, очевидно, неотделимы. В отличие от «нигилиста» Базарова, никакого противоречия в этом монастырская братия не находила. В качестве исторической параллели на ум приходят довольно отдаленные, но характерные факты из жизни древних цивилизаций, а именно спонтанная организация огромных храмовых хозяйств, которые соединяли в себе помещения для моления, жертвоприношений, хранения продовольствия и других важных запасов, наконец, для мастерских, в которых все это производилось или перерабатывалось. Некоторые черты древних комплексов сохранились и в христианских монастырях. На Западе одни монашеские ордены требовали от своих членов регулярного физического труда в отличие от других — нищенствующих (доминиканцы в отличие от францисканцев и др.). Непрерывный цикл работы и отправления культа организовывал жизнь, безусловно, не только черного духовенства, но и священников с их простонародной паствой. Храм и мастерская соседствовали, составляя единство «малой космографии» того или иного сакрализованного пространства. Малая и большая космография для человека, живущего в традиционном обществе, безмятежно отражают друг друга, гармонизируя окружающий мир. Библия определяет человека как «образ и подобие Божие» или «венец» или «меру» создания. «...Анализируя тело и изучая души, можно прийти до понимания всего, что только существует в природе, вплоть до Бога. Естественная магия и алхимия эпохи Возрождения также основываются на этой сложной системе соответствий» [Баттистини 2008, с. 102].

Теперь, после упоминания нескольких общекультурных феноменов, обратимся к живописи. Среди русских пейзажистов второй половины XIX века И. И. Шишкин остается, пожалуй, главным кандидатом на звание художника, чувствовавшего двойственность образа окружающей среды, проявляющейся то как храм, то как мастерская. Шишкин для России не просто один из представителей национального пейзажа, писавших, если выразиться языком широкого



Ил. 5. И.И. Шишкин. Лесные дали. 1884. 113 × 164. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

зрителя, родную природу — он легенда о художнике, смотревшим на свою натуру так пристально и уважительно, с такой ясностью, отчетливостью и пониманием естественных взаимосвязей, что получил в дар умение видеть природу «как она есть», феноменологически. Шишкин (или, если быть педантичным, лирический герой его картин), восторгаясь пейзажным видом и отдавая дань его величавости, получает право на устройство своей мастерской в природном окружении, под пологом леса. Его взгляд на натуру соединяет прагматизм крестьянина или лесничего со священнодействием жреца. Природа в ответ несет герою Шишкина свои сокровища, а не просто эксплуатируется им, хотя и прагматизм не уходит из его отношения к пространству, в котором он живет и работает. Созданию легенды о Шишкине, что произошло случайно, но неожиданно удачно, способствует его «лесная» фамилия, а также «народное» имя и отчество и, конечно, крестьянское происхождение.

Скрупулезная детализация пейзажного образа, его жестковатый объективизм вызван тем, что на природу взирает особый лирический герой, для которого природа — часть его повседневной жизни и его большого хозяйства. Отсюда проистекает живописная манера Шишкина, с помощью которой удобно передавать фактуры дерева, травы, песка или просто раскисшей от дождя дороги. Так видит природу только тот, кто работает внутри ее богатого царства. Офорты Шишкина еще нагляднее передают пространственное положение его героя: он со всех сторон охвачен природной средой, а не смотрит на нее со стороны. Чувствуется, как трудно, но и заманчиво перебираться через замшелые бревна и кочки, как трава цепляется за ноги, а ветки хлещут по лицу, однако в то же время лес у Шишкина никогда не становится враждебным для человека, его мирное сосуществование с природой никогда не ставится под вопрос.

Творческий путь Ф.А. Васильева был недолог, хотя и отмечен рядом произведений, позволяющих говорить о его пейзажной концепции как о целостной. Васильев — автор одних лишь шедевров, среди которых попросту нет второстепенных картин, и его понимание образа природы не знает ни малейшей раздвоенности. Воображаемый герой, глядящий на пейзажное пространство у Васильева, обладает определенными чертами: он взирает на природу немного со стороны, взглядом проезжающего или проходящего мимо, не работника и не жреца. Казалось бы, в таком случае творчество Васильева вообще не должно затрагиваться в интересующем нас аспекте, но все же и здесь антиномия храма и мастерской получает некоторое развитие.



Ил. 6. Ф.А. Васильев. Оттепель. 1871. 53 × 107. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Картины Васильева особенно заманчиво отнести либо к уходящему романтизму, либо к преддверию символизма. Эти дефиниции действительно имеют смысл при анализе отдельных произведений, которые, если они созданы гением, естественно, чему-то наследуют и что-то предвосхищают, но подобный исследовательский подход иногда несколько скрадывает собственно реалистические черты пейзажных образов Васильева. Для него как для представителя «золотого века» реализма уже решен вопрос о том, что такое природа, однако решен не в процессе взаимодействия с ней, а только при тщательном созерцании извне. Васильев по происхождению человек городской, и его лирический герой тоже горожанин, вдохновенный до наивности любитель природы как разумно устроенного единства — природы «второго типа», согласно вышеизложенной классификации.

Невозможно предполагать, какова была бы дальнейшая эволюция творчества Васильева, но и по немногочисленным законченным произведениям художника 1867–1873 годов прослеживается его пейзажная концепция. С одной стороны, он, ступая в ногу со временем, то здесь то там изображал крестьян внутри природного окружения, создав в конечном счете целую галерею сельских занятий. Однако, с другой стороны, Васильев никогда не стремился к жанровости: фигурки его персонажей миниатюрны, как бывало в пейзажной живописи раньше, в эпоху любви к стаффажу, но и стаффажем эти маленькие фигурки не назвать. С бóльшим основанием их можно уподобить замковому камню: созерцание картины начинается с них и к ним же приводит глаз зрителя после рассматривания. Васильев обычно избирает беспокойные моменты в жизни природы, которые он передает сильными световыми эффектами и усложнением рисунка.

Человек у Васильева мал перед природой, жрецом во храме он не становится, да и в ипостаси работника представить его трудно, чем бы он ни был занят. Он просто колористическая точка, позволяющая взвесить светосилу других красок, и объект воздействия природы, с которой человек давно сросся, но, тем не менее, находится с ней в некотором конфликте: подступает гроза, бегут свинцовые облака, блестит грязь на непроходимой дороге, неохотно двигаются животные. Однако все персонажи настолько умело введены в картину, что конфликт не обостряется и не переживается драматически.

Есть, однако, в творчестве Васильева исключение, которое приближало для художника творческое овладение образом природы-храма. В «Оттепели» (1871, ГТГ) вступает в свои права метафоричность, только не старинная «ученая» и символическая, а естественная, интуитивно понятная. Бездорожье внушает



Ил. 7. А. И. Куинджи. Днепр утром. 1881. 105 × 167. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ощущение безысходности, тупика, как и желтоватая стоячая вода в огромной луже, более похожей на пруд. Странник (если это не просто дьячок из соседнего села, идущий по-своим делам, в очень характерной скуфье) озадачен, как перебраться через топкое место, и только девочка в платке насыщенного красного цвета, заинтересованно указывая на стаю ворон, дает надежду на то, что препятствие удастся преодолеть. Тоскливая природа в картине Васильева, казалось бы, в самую последнюю очередь может считаться образом храма, но если продолжать сравнение, то нужно вспомнить, что во храме большое значение имеет деление на символические зоны. Как в Ветхом Завете говорится о рае и о земле, рождающей «тернии и волчцы», так и в христианском храме различается алтарь, наос, притвор по степени приближенности к святыням. Алтарь — недоступный рай, в притворе каются грешники и т.д. Не ищут ли персонажи «Оттепели» рай, находясь пока в притворе, в мире унылом и бесконечно далеком от небесного блаженства?

Пейзажная живопись Васильева чаще всего построена на точно рассчитанных цветоцветовых эффектах. В основном из-за них строятся непривычные композиции и появляются персонажи небольших реальных размеров. То, что прозвучало в немногочисленных работах Васильева, стало достоянием петербургской пейзажной школы, в которой царил А.И. Куинджи, сильно отличавшийся по своей концепции природы от художников-современников. Вместо лирики Васильева, Саврасова, Левитана в работах Куинджи присутствует рациональность исследователя. Изображая какой-либо эффект, Куинджи демонстрирует не природу как некий континуум, а выделенное из него *явление природы*, когда она показывает богатство своих возможностей, изучая которые мы не столько удивляемся им, сколько осваиваем их как новые знания.

В картинах Куинджи особенно трудно разрешить вопрос о «храме» и «мастерской». Представляется, что оба локуса в пейзажном пространстве художника совмещаются самым естественным способом. Логическая цепочка образуется примерно так: лирический герой поражен величием природы и ее разумностью («храм»), но присматриваясь к окружающему миру, начинает понимать причины ее явлений и вслед затем — прогнозировать их и по мере возможности использовать («мастерская»). Чудеса природы на картинах Куинджи всегда дают понять, что они объяснимы и в них нет ничего потустороннего, нарушающего научно познаваемые закономерности. Такая подоплека пейзажной концепции Куинджи помогает понять его интерес к работам физика-оптика Ф.Ф. Петрушевского [Манин 1976, с. 78–81] и, в то же самое время, — близость

некоторых произведений художника к стилистике модерна, в которых «мастерская» и «храм» в логической цепочке меняются местами (от «мастерской» к «храму»).

Среди мастеров московской школы нельзя не упомянуть А.К. Саврасова и И.И. Левитана, отмечающих, соответственно, старшее и младшее поколение пейзажистов. Саврасов в свои ранние годы пришел в пейзажную живопись почти что на пустое место [Мальцева 1977, с. 13–21; Степанова 2005, с. 97–104], еще не освоенное приверженцами национального пейзажа, и только его картина «Грачи прилетели» (1871, ГТГ), показанная на Первой передвижной выставке, определила его дальнейший творческий путь и излюбленную тему весны. Московские художники тяготеют к природе-«храму», что объясняется их легкой провинциальностью, малой осведомленностью о том, чем живет петербургская школа, не говоря уже о других странах. В Москве было больше патриархальности и традиционализма. Этот фактор определил облик центральных работ Саврасова, а до некоторой степени – и его ученика Левитана. Робость кисти Саврасова, разумеется, не делает его произведения хуже, но обуславливает их психологическое истолкование и участвует в формировании кроткого образа лирического героя.

Включение в пейзажную картину воображаемого лирического героя, глазами которого зритель призван смотреть на пейзаж, – не такая уж фикция. По мере того, как эволюционирует пейзажный жанр, сущность лирического героя меняется и к концу XIX века становится все более явственной. Даже в тех работах этого периода, авторы которых стремятся показать природу без какого бы то ни было посредничества человека (Левитан, ранние работы Серова), лирический герой неожиданно выступает еще ярче, чем на более традиционных пейзажных картинах. Саврасов и Левитан быстро отошли от изображения людских фигур, но жанровое начало в их работах продолжает ощущаться даже без введения в композицию миниатюрных персонажей, глазами которых пейзаж как раз и не увидеть: они объекты рассматривания, а не субъекты со своей «историей» жизни и социальной типичностью.

Наконец, надо упомянуть два мотива, повторяющихся у пейзажистов XIX века: это здание церкви и лодки в качестве артефактов, по желанию художника заменяющих людей. По поводу христианских храмов на полотнах Саврасова и Левитана можно говорить бесконечно. Это, во-первых, средство придать пейзажу целостность, так как церкви появляются достаточно близко к центру холста, а в реальном пейзажном пространстве – на возвышенностях и холмах. Один из секретов успеха картины «Грачи прилетели» в ее жанровом подтексте: вот церковь для прихожан, которых можно домыслить, чтобы затем показать их усердие к посещению храма; вот деловитые грачи, которые, в силу своей «занятости», заменяют работающих людей. На март-месяц приходится часть Великого поста, и картина Саврасова вышла по-настоящему «великопостной»: с ее камерностью, тихой печалью и робкой надеждой, с мыслью о христианском спасении посредством любви к природе как творению Божию. В связи с картиной Саврасова хотелось бы упомянуть о церковном празднике «Герасима – грачевника» (по старому стилю – 4 марта). Ведь соединение «памятей» отдельных святых с народными представлениями и характерными эпитетами (Афанасий – Ломонос, Евдокия – Плющиха, Семен – Летоприводец и мн. др.) нигде не развито так, как в России, причем это во многом остается живой традицией в наши дни.

У Левитана сильнее выражен мотив «храма», чем «мастерской», иначе художник, наверное, не отказался бы от образа человека и запечатления его занятий. В лодках Левитана нет людей, а церкви показаны так, чтобы не было видно прихожан и исключалось какое-либо активное действие. Пространство в картинах Левитана создано для молитвенного созерцания, для получения ответа на человеческие вопросы со стороны природы и, возможно, от пантеистического Бога.



Ил. 8. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. 62 × 48. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Как читатель уже догадался, вопрос, содержащийся в заглавии настоящей статьи, относится к разделу риторических. Природа — это и храм, и мастерская, и многое другое: различные обличья-ипостаси, функциональные и чисто эстетические, которые она примеряет на себя во взаимоотношениях с порожденной человеком культурой, бесчисленны. Лишь в максималистском сознании главного героя романа Тургенева один ответ на сакраментальный вопрос исключал все остальные. Наверное, и сам Базаров понял бы это со временем, если бы судьба дала ему не столь короткий век. Поступки Базарова таковы, что со стороны он выглядит столько же жрецом во храме естественных наук, сколько и работником огромной мастерской природы.

Приведенные в нашем тексте примеры коммуникации человека и природы через создание творческими людьми множества ярких художественных образов свидетельствуют об усилении дискуссии о том, что такое природа, в культурном пространстве второй половины XIX века. Исторические периоды, в которые происходила переоценка самого понятия природы и культуры, возникали внутри европейской цивилизации не раз: так, нечто похожее происходило в раннее Новое время, о чем написаны книги Йохана Хёйзинги [Хёйзинга 1988], Отто Бенеша [Бенеш 1973], М. М. Бахтина [Бахтин 1990], М. Н. Соколова [Соколов 1991; Соколов 2011; Соколов 2019] и других авторов. Аналогичная тема на материале XVIII–XXI веков еще ждет своих исследователей, но изобразительный и литературный материал, относящийся к указанным столетиям, имеется в изобилии и должен стать прочным базисом для специалистов в области художественного творчества.

Русское искусство второй половины XIX века приоткрывает особенно интересные и при этом полемичные суждения современников о связи природы и человека. На данный исторический период приходится острая дискуссия по поводу воззрений на природу в разных культурах и в разное время, включая взгляды людей собственно XIX века, особенно сельских жителей [Афанасьев;



Ил. 9. И.И. Левитан. Вечерний звон. 1892. 87 × 108. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Веселовский 1989; Потехня 2007; Максимов 1903]. Причин тому множество, но их выявление далеко уводит от чисто искусствоведческой проблематики. По крайней мере, трудно согласиться с той логикой, что нередко применяется к русскому искусству и заставляет находить причины художественных процессов в социально-политической сфере. К примеру, расцвет «демократического» (или, если угодно, простонародного) русского реализма в изобразительном искусстве связывают с либерализацией времен Александра II, отменой крепостного права, обостренной общественной мыслью и тому подобными приметам российской жизни в 1850–1870-е годы. Ограниченность такого подхода ярко выявляется, как только исследователь обращается к зарубежному искусству тех же десятилетий и обнаруживает параллели между школами отдельных стран, хотя исторические события в каждой из них были, естественно, разными.

Взгляд тургеневского Базарова на природу, несомненно, обусловлен всей историко-культурной ситуацией второй половины XIX века. Одна из особенностей гносеологии этого времени состояла в постоянном переучете всего того, что человечество накопило за столетия и тысячелетия существования цивилизации. Эпоха скептицизма наложила свою печать и на повседневные, и на академические воззрения, оба связанные почти единым пониманием того, что есть природа. Противопоставление храма и мастерской как двух ипостасей природы не могло произойти в сознании мыслящего человека в какое-либо более раннее время, когда многозначность «натуры» воспринималась как совершенно естественное синтетическое образование. Разрыв между двумя пониманиями природы свидетельствовал об утрате этого идущего из древности синтеза и о потребности вновь его обрести.

Изобразительное искусство весьма наглядно показывает, что поиски основы отношений между человеком и природой непрерывны. Даже более того: процесс поиска получал большее значение, чем его результат, уже по своей сути изменчивый. Этот аспект «умственной» жизни человека находит свое отражение едва ли не во всех сферах творческой деятельности рода людского — в науке, литературе, искусстве, публицистике и реальной деятельности во благо и человека, и природы. Даже небольшой обзор этой вечной проблемы, подобный нашему, демонстрирует, насколько богат материал, на базе которого можно

проследить, какие ипостаси природы актуализировались в художественной культуре того или иного периода. Если оставаться на почве изобразительного искусства, то интересующий нас вопрос первым делом приведет к изучению пейзажа, однако не менее информативны художественные произведения других жанров, особенно бытового, но также портретного, исторического, анималистического и аллегорического, в той степени, в которой они содержат пейзажные мотивы. Также повышенный интерес к теме «человек и природа» возникает при встрече с композициями синтетического пейзажно-бытового жанра с преобладанием первого из двух названных начал.

После изучения живописи второй половины XIX века ответ на реплику Базарова представляется таким: природа многолика, динамична, бесконечна в своих проявлениях и, занимая важнейшее место в чисто человеческом историко-культурном пространстве, превращаясь в концепт, в идею, она отражается на всех сторонах деятельности человека. Изучение поставленных самой жизнью «интегральных» вопросов о природе и культуре возможно только в рамках междисциплинарных исследований, охватывающих гуманитарные и естественные науки. В наше время, когда энциклопедизм отошел в прошлое и воспринимается как сумма поверхностных знаний, упомянутые вопросы остаются по большей части без ответа. В наше время остается лишь удивляться масштабам и (для своего времени) отменному качеству компендиумов эпохи Просвещения, посвященных природе в самом широком смысле слова. В ту пору, как пишет уже в наши дни Лучия Импеллузо, исследователи перешли к «аккуратной каталогизации природного мира», свидетельствующей о победивших принципах «ясной организации и практической приложимости знаний» [Импеллузо 2008, с. 8]; и хотя в дальнейшем общество снова пожелало пережить «чувство таинственной и магической общности» всего сущего, «чувство чудесного» [Импеллузо 2008, с. 9], рационально-позитивистский элемент никогда не исчезнет из европейской духовной культуры, придавая ей мозаичность и внутренний конфликт рационального и иррационального. Тем не менее, отдельные фрагменты «мозаики», складывающейся из специфической проблематики различных наук и внеученого знания, позволяют надеяться на создание единой композиции. Совмещение вербальной научной и визуальной художественной информации делает «картины мира» тех или иных социумов прошлого более полными и достоверными.

Но один из лучших ответов на вопрос о взаимодействии человека и природы, вроде бы традиционный, но вдруг по-новому прозвучавший, можно отыскать в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1866):

Пришел дьячок уволенный,
Тошлой, как спичка серная,
И лясы распустил,
Что счастье не в пажитях,
Не в соболях, не в золоте,
Не в дорогих камнях.
«А в чем же?»
— В благодушестве!
Пределы есть владениям
Господ, вельмож, царей земных,
А мудрого владение —
Весь вертоград Христов! [Некрасов 1982, с. 50].

Думается, что «знакомые» Козьмы Пруткова, ядовитые «нигилисты» и «славянофилы», тут ничего не возразили бы.

Литература

1. Афанасьев 1865–1869 – Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865–1869. Т. 1–3.
2. Баттистини 2008 – Баттистини М. Символы и аллегии. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. М., 2008.
3. Бахтин 1990 – Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
4. Бенеш 1973 – Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.
5. Веселовский 1989 – Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
6. Гершензон-Чегодаева 1983 – Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М., 1983.
7. Гёте 1976 – Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 томах. М., 1976. Т. 2.
8. Дурьлин 2004 – Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., 2004.
9. Импеллузо 2008 – Импеллузо Л. Природа и ее символы. Растения, цветы, животные. М., 2008.
10. История искусства 2018 – История искусства и отвергнутое знание: От геометрической традиции к XXI веку / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М., 2018.
11. Максимов 1903 – Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.
12. Мальцева 1977 – Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. М., 1977.
13. Манин 1976 – Манин В. С. Куинджи. М., 1976.
14. Некрасов 1982 – Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Л., 1982. Т. 5.
15. Осипов 2004 – Осипов В. И. Мироззрение естествоиспытателей XIX века и философия. Архангельск, 2004.
16. Потебня 2007 – Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2007.
17. Рабинович 2007 – Рабинович В. Л. Алхимия. СПб., 2007.
18. Соколов 1991 – Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1991.
19. Соколов 2011 – Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М., 2011.
20. Соколов 2019 – Соколов М. Н. Сад. Буря. Тьма. О символике природы в искусстве Нового времени. М., 2019.
21. Сочинения 1965 – Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1965.
22. Степанова 2005 – Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005.
23. Тургенев 1981 – Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 12 т. М., 1981. Т. 7.
24. Фогт 1867 – Фогт К. Физиологические письма. СПб., 1867.
25. Хёйзинга 1988 – Хёйзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988.

References

1. Afanasiev, A. N. (1865–1869), *Poeticheskie vozzreniya slavian na prirodu* [The nature's poetic outlook of the Slaves], Moscow, Russia, V. 1–3.
2. Battistini, M. (2008), *Simvoly i allegorii. Vizualnye kody poniaty v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva* [Symbols and allegories. Visual codes of conceptions in fine art], Moscow, Russia.
3. Bakhtin, M. M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura srednevekovyiya i Renessansa* [Works by François Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance], Moscow, Russia.
4. Benesch, O. (1973), *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniia. Ego sviaz s sovremennymi dukhovnymi i intellektualnymi dvizheniyami* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its relation to the contemporary spiritual and intellectual movements], Moscow, Russia.
5. Veselovsky, A. N. (1989), *Istoricheskaja poetika* [The historical poetics], Moscow, Russia.
6. Gershenzon-Chegodavaeva, N. M. (1983), *Breigel* [Brueghel], Moscow, Russia.
7. Goethe, J. W. (1976), *Sobranie sochineny v 10 tomakh* [Collected works in 10 vols.], Moscow, Russia, V. 2.
8. Durylin, S. N. (2004), *Nesterov v zhizni i iskusstve* [Nesterov: His life and work], Moscow, Russia.
9. Impelluso, L. (2008), *Priroda i ee simvoly. Rasteniia, tsvety, zhivotnye* [Nature and its symbols. Plants, flowers, animals], Moscow, Russia.
10. Bobrinskaya, E. A., Korndorf, A. S. (Eds.) (2018), *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: Ot geometricheskoi traditsii k XXI veku* [Art history and

rejected knowledge. From geometrical tradition to the 21st century], Moscow, Russia.

11. Maksimov, S. V. (1903), *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila* [The Russian folk demonology], St Petersburg, Russia.

12. Maltseva, F. S. (1977), *Aleksei Kondratievich Savrasov* [Aleksii Kondratievich Savrasov], Moscow, Russia.

13. Manin, V. S. (1976), *Kuindzhi* [Kuindzhi], Moscow, Russia.

14. Nekrasov, N. A. (1982), *Polnoe sobranie sochineny i pisem v 15 tomakh* [Complete work and letters: in 15 vols], Leningrad, Russia, V. 5.

15. Osipov, V. I. (2004), *Mirovozzrenie estestvoispytatelei XIX veka i filosofiya* [Worldview of the 19th-century naturalists and philosophy], Arkhangelsk, Russia.

16. Potebnia, A. A. (2007), *Simvol i mif v narodnoi kulture* [Symbol and myth in folk culture], Moscow, Russia.

17. Rabinovich, V. L. (2007), *Alkhimiya* [Alchemy], Moscow, Russia.

18. Sokolov, M. N. (1991), *Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XV–XVII vekov. Realnost i simbolika* [Everyday images in Western painting of the 15th–17th centuries. Reality and symbols], Moscow, Russia.

19. Sokolov, M. N. (2011), *Printsip raya. Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida* [The Principle of Paradise. On iconology of garden, park, and picturesque vista], Moscow, Russia.

20. Sokolov, M. N. (2019), *Sad, burya, tma. O simbolike prirody v iskusstve Novogo vremeni* [Garden. Tempest. Darkness. On symbols of nature in Modern art], Moscow, Russia.

21. *Sochineniya Kozmy Prutkova* [Works by Kozma Prutkov] (1965), Moscow, Russia.

22. Stepanova, S. S. (2005), *Moskovskoe uchilische zhivopisi i vayaniya. Gody stanovleniya* [The Moscow School of painting and sculpture. The years of formation], St Petersburg, Russia.

23. Turgenev, I. S. (1981), *Polnoe sobranie sochineny i pisem v 12 tomakh* [Complete work in 12 vols.], Moscow, Russia, V. 7.

24. Fogt [Vogt], K. (1867), *Fiziologicheskie pisma* [Letters on physiology], St Petersburg, Russia.

25. Huizinga, J. (1988), *Osen srednevekoviya. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v 14 i 15 vekakh vo Frantsii i Niderlandakh* [The waning of the Middle Ages. A study of the forms of life, thought, and art in France and the Netherlands in the 14th and 15th centuries], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Александр В. Самохин, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; alsamokhin@mail.ru

Author Info

Alexander V. Samokhin, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; alsamokhin@mail.ru