

EDN: GQVYBN
УДК 7.038

Collection of Russian avant-garde paintings in the funds of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Anastasiia V. Kistova^{a, b}, Aleksandra A. Sitnikova^{*a}
and Kseniia I. Ilchenko^b

^a*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

^b*Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 16.02.2023, received in revised form 28.02.2023, accepted 14.03.2023

Abstract. The article is devoted to the analysis of works from the collection of the Russian avant-garde of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. Surikov, which had not previously become the subject of art history research. The authors conduct a philosophical and art analysis of the representative works of the masters of the Russian avant-garde – V.V. Kandinsky “Improvisation No. 209” (1917), L. S. Popova “Picturesque architectonics” (1917), “Disk and spinning top” (1918) A. M. Rodchenko. In the course of the study, the disposition of works in the history of the Russian avant-garde was carried out: the paintings are representative works representing the characteristic pictorial solutions of the masters of the Russian avant-garde, as well as their philosophical ideas.

Keywords: russian avant-garde, Wassily Kandinsky, Lyubov Popova, Alexander Rodchenko, museum collection.

Research area: theory and history of culture, art.

Citation: Kistova A. V., Sitnikova A. A., Ilchenko K. I. Collection of Russian avant-garde paintings in the funds of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2023, 16(4), 608–624. EDN: GQVYBN



Коллекция живописи русского авангарда в фондах Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

А.В. Кистова^{а,б}, А.А. Ситникова^а, К.И. Ильченко^б

^аСибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

^бКрасноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. Статья посвящена анализу произведений из коллекции русского авангарда Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, которые ранее не становились предметом искусствоведческих исследований. Авторы проводят философско-искусствоведческий анализ репрезентативных произведений мастеров русского авангарда – В.В. Кандинского «Импровизация № 209» (1917), Л.С. Поповой «Живописная архитектоника» (1917), А.М. Родченко «Диск и волчок» (1918). В ходе исследования проведена диспозиция произведений в истории русского авангарда: картины являются репрезентативными произведениями, представляющими характерные живописные решения мастеров русского авангарда, а также их философские идеи.

Ключевые слова: русский авангард, Василий Кандинский, Любовь Попова, Александр Родченко, музейная коллекция.

Научная специальность: 5.10.1 – теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Кистова А. В., Ситникова А. А., Ильченко К. И. Коллекция живописи русского авангарда в фондах Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2023, 16(4), 608–624. EDN: GQVYBN

Введение

Русский авангард – сложное и разнообразное явление отечественной художественной жизни начала XX века, давшее начало многим направлениям. Идеи русского авангарда до сих пор вдохновляют современных художников, а его сложность – привлекает исследователей. Особенно это заметно по выставочной деятельности зарубежных и отечественных музеев, которая значительно активизировалась с начала 2000-х гг. (Sargsyan, 2014).

Развитие интереса к этой теме на протяжении трех последних десятилетий привело к более внимательному рассмотрению малоизвестных работ классиков авангарда, таких как К. Малевич, В. Кандинский, А. Родченко,

и к обращению к коллекциям региональных музеев и частных коллекционеров. Ярким примером служит выставочный проект «До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев», созданный Еврейским музеем и центром толерантности совместно с «Энциклопедией русского авангарда» под кураторством Андрея Сарабьянова и осуществленный в два этапа (2016, 2017). Выставки впервые показали малоизвестные публике работы, хранящиеся в более чем 20 музеях по всей стране. Такое широкое распространение произведений русского авангарда по региональным музеям связано с деятельностью молодого советского правительства в 1920-е гг. по распределению работ современных авторов в фонды региональных музеев.

Именно так в 1924 г. из Музейного бюро Наркомпроса в фонды Красноярского краеведческого музея поступила целая партия художественных произведений современных авторов, среди которых были 8 работ художников-авангардистов:

- 1) Иванов А. И. Натюрморт с цветами. 1920. К., м.
- 2) Кандинский В. В. Импровизация № 209. 1917. Х., м.
- 3) Малевич К. С. Дама и рояль. 1913. Х., м.
- 4) Паин Я. С. Лампа и кастрюля. 1919. Х., м.
- 5) Попова Л. С. Живописная архитекtonика. 1917. Х., м.
- 6) Родченко А. М. Диск и волчок. 1918. Х., м.
- 7) Розанова О. В. Натюрморт. Х., м.
- 8) Шевченко А. В. Пейзаж. 1918. К., м.

При создании Красноярской художественной галереи (позже – Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова) в 1957 г. эта коллекция была передана в фонды нового учреждения. Сейчас коллекция русского авангарда в фондах Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова состоит из 8 живописных произведений и 36 графических – работы А. В. Шевченко.

В данной статье будет уделено внимание трем репрезентативным работам из этой коллекции – произведениям В. В. Кандинского, Л. С. Поповой и А. М. Родченко, созданным в период с 1917 по 1919 гг., в период расцвета русского авангарда.

Целью настоящего исследования является анализ живописных произведений русского авангарда из коллекции Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова – «Диск и волчок» А. Родченко, «Живописная архитекtonика» Л. Поповой и «Импровизация № 209» В. Кандинского.

Обзор исследовательской литературы

Творчество В. В. Кандинского в исследовательской литературе рассматривается с различных аспектов. Авторы изучают биографию художника (Ione, 2003; Weiss, 1995), проводят анализ его наследия (как произведений изобразительного искусства,

так и философских и искусствоведческих трактатов) (Düchting, Kandinsky, 2000), а также рассматривают творчество в контексте направлений искусства. В статье Лобжанидзе М. Н. автор отмечает его роль как теоретика искусства и одного из ярких представителей искусства начала XX века (Lobzhanidze, 2019). Абстракционизм как направление в искусстве и в творчестве Кандинского рассматривают множество авторов – например, в статье Л. В. Лозовой (Lozovaya, 2020). Как педагог Баухауза, Кандинский оставил след и в развитии дизайна (Dunaeva, 2022; Zharova, 2019). Интересен также подход к произведениям художника в контексте психологии, педагогики. В статье Е. А. Воронцовой (Vorontsova, 2019) автор рассматривает влияние цвета на эмоциональное состояние человека, опираясь на трактат «О духовном в искусстве».

Большая часть исследовательской литературы о творчестве А. Родченко посвящена анализу его фотографий. Исследователи редко заостряют свое внимание на анализе живописных произведений художника, рассматривая их в целом как типичные для русской авангардной живописи начала XX века. Важным источником для изучения творчества А. М. Родченко является богатое литературное наследие самого художника (Rodchenko, 1982; Rodchenko, 1996). Один из сборников текстов А. Родченко предваряется статьями советских искусствоведов Г. А. Недошивина и С. О. Хан-Магомедова, включающими оценку его живописного творчества (Rodchenko, 1982). Казанский период творчества А. М. Родченко подробно освещается в монографии Д. Ахметовой (Ahmetova, 2019). Ряд исследователей сосредоточены на изучении взаимосвязи идей анархизма и русского авангардного беспредметного искусства на основании того, что в газете «Анархия», выпускавшейся в Москве в 1917–1918 гг., существовал раздел «Творчество», где печатались статьи ведущих русских авангардистов и будущих конструктивистов – в частности, А. Родченко, В. Татлина, А. Гана, К. Малевича и других (Burenina-Petrova, 2016; Gurianova, 2012). Помогают понять творчество А. Род-

ченко тексты В. Кандинского «О духовном в искусстве» (Kandinsky, 2019), лекция Н. Бердяева «Кризис искусства», прочитанная в Москве в 1917 г. (Berdyayev, 1990), монография Е. Сидориной «Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде» (Sidorina, 2012).

Творчество Любови Поповой рассматривается в основном в контексте развития русского авангарда наряду с другими яркими его представителями (Rakitin, Sarabyanov, 2013). Особенности ее собственного живописного языка и философской системы творчества исследуются в статье Я.В. Квятковски и А.Э. Торбертссона (Kwiatkowski, Torberntsson, 2021). Большая доля исследований связана с гендерными особенностями творчества Л. Поповой как женщины-художницы (Kochanova, 2019), а также с особенностями ее художественного языка в связи с жизнью за границей (Borovskaya, Drozdova, 2021).

Красноярская коллекция искусства авангарда часто представлялась на зарубежных и российских выставках отдельными произведениями, но никогда ранее не была описана целиком. Анализ рассматриваемых в статье художественных произведений всех трех авторов ранее не проводился.

Методология исследования

Методологические основания исследования – философско-искусствоведческий анализ произведений искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой (Koptseva, 2022; Koptseva, Sitnikova, 2019; Koptseva, Bralkova, Gerasimova and others, 2015; Koptseva, Degtyarenko, Menzhurenko, Pchelkina, 2022; Leschinskaya, Sitnikova, Sertakova, Koptseva, 2022), принципы анализа цветовых беспредметных композиций В. Кандинского, изложенные в трактате «О духовном искусстве», «Точка и линия на плоскости», культурологический анализ произведений изобразительного искусства, разрабатываемый на кафедре культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета (Avdeeva, Degtyarenko, Kolesnik, Koptseva, Pchelkina, Shpak, 2020; Semenova,

Soshenko, 2011; Sitnikova, 2020; Sitnikova, Li, 2022; Shpak, 2022; Sitnikova, 2022; Avdeeva, Degtyarenko, 2021; Leschinskaya, 2021).

Исследование

Анализ картины

«Живописная архитектоника»

(1917, Холст, масло, 55x40)

Любови Поповой

Картина «Живописная архитектоника» создана Любовью Сергеевной Поповой в 1917 г. маслом на холсте, размером 55x40 (рис. 1). Произведение имеет вертикальный формат правильного прямоугольника. В сочетании с размером такой формат воспринимается зрителем как комфортный для личного общения, подобный смотрению в зеркало или небольшое окно.

Рассмотрим живописный слой картины, выделив формы и цвета.

На теплом молочном фоне представлены геометрические фигуры в основном четырехугольных форм. Их можно выстроить по принципам ближе-дальше, темнее-светлее, горизонтальные-вертикальные. Начнем с тех фигур, что выглядят расположенными дальше остальных.

На заднем плане расположены два четырехугольника, представляющие во взаимодействии друг с другом геометрическую структуру композиции – крест, слегка наклоненный по диагонали вправо. Вертикальная часть креста – большой серый четырехугольник, нижняя часть которого выходит за рамки картины или совпадает с ее нижним краем.

Горизонтальная часть креста – темно-бордовый узкий четырехугольник, правая часть которого также выходит за рамки или совпадает с правым краем картины. Он тоже слегка отклоняется от центральной горизонтали произведения правым краем вниз.

На фоне этого креста последовательно друг за другом расположены четыре четырехугольника и один многоугольник.

Самый дальний из них – большой красно-коричневый четырехугольник, повторяющий наклон и контуры серого ба-



Рис. 1. Л.С. Попова. Живописная архитектура. 1917.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

Fig. 1. L.S. Popova. Pictorial architectonics. 1917.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

зового четырехугольника. Но эта фигура лишь касается нижним правым углом нижнего края произведения. Верхний правый угол очень близок к правому краю работы. В целом форма вписана в формат картины.

Следующий по принципу приближения к зрителю – бело-розоватый трапециевидный четырехугольник, приближенный по пропорциям к квадрату. Его нижняя граница повторяет контур красно-коричневого четырехугольника. Правая граница параллельна правой границе красно-коричневого четырехугольника, но расположена на молочно-белом фоне. Верхняя граница выглядит как нисходящая диагональ из геометрического центра картины к точке на правой границе произведения на высоте $1/3$ снизу.

Следующая форма – черный прямоугольник почти правильной формы. Все его углы хорошо видны. Он отклоняется от центральной вертикали картины в левую сторону. Верхним правым углом он пересекает верхние границы красно-коричневого и се-

рого четырехугольников. Нижний правый угол расположен на фоне бело-розоватого четырехугольника. Нижний левый угол находится рядом с аналогичными углами красно-коричневого и бело-розового четырехугольников. Верхний левый угол расположен недалеко от центральной диагонали картины.

Далее – зеленый вертикально вытянутый многоугольник, смещенный относительно геометрического центра картины к левому краю. Его наклон почти совпадает с наклоном черного прямоугольника по левой и нижней сторонам. Верхняя часть скошена по нисходящей диагонали и представляет собой два выступа, напоминающих высокие ступени вниз – от верхнего левого угла к центру картины.

Самой близко расположенной к зрителю и единственной хорошо видимой формой является белый четырехугольник, по пропорциям приближенный к квадрату. Его геометрический центр смещен отно-

сительно геометрического центра картины влево, но находится на центральной горизонтали произведения и совпадает с границей зеленой и черной форм. Нижний левый угол очень близко расположен от левого края картины, почти касаясь его. Это самый острый угол в картине.

В целом можно сказать, что в произведении представлена игра вертикальных и горизонтальных форм, слегка отклоняющихся от центральной вертикали картины вправо и влево, но находящихся в динамическом равновесии.

Также можно представить изображенное и как игру светлых и темных тонов, которые чередуются, то контрастно сопоставляясь, то постепенно переходя друг в друга. Так верхние правые углы геометрических форм на светлом фоне являют постепенные переходы тона от более светлого к более темному и обратно: серый – красно-коричневый – черный – зеленый – белый. Самый яркий контраст черного и белого находится в центральной части картины. Более постепенные переходы тона расположены на периферии, рядом с краями произведения.

Можно сделать вывод, что двигателем, запускающим движение, является контраст тона и форм, тогда как равновесие достигается за счет нюансов и вариативности форм и тона. Цвет возникает яркими акцентами между противоположностями, обозначенными черным и белым. Интересно, что самые яркие цвета в произведении – зеленый и красный, тоже представляющие собой контраст, но они не сопоставлены напрямую, как черный и белый. Большинство цветов в картине теплые, кроме чисто белого цвета в центральном четырехугольнике.

Ключевые фигуры произведения, таким образом, крест и белый трапециевидный четырехугольник. Они держат равновесия всей композиции, раскачивая ее в разные от центральной вертикали стороны: крест – вправо, белый четырехугольник – влево. Важно, что белый четырехугольник своим самым острым углом расположен на тепло-молочном фоне, почти

сливаясь с ним, но сохраняя различие в теплоте, светлоте и оформленности цвета. На этом контрасте выявляется еще один герой картины – молочный цвет, ранее определенный как фон. В данном контексте его можно назвать безграничным пространством теплого света, подобного солнечному свету теплого дня, в котором на наших глазах выстраивается живописная архитектура динамического равновесия мира живописи. Здесь форма и тон являются конструктивной основой этого мира, контраст и нюансы – двигательными механизмами, раскачивающими и уравнивающими конструкцию. Цвет, оговоренный в форму, в этом мире создает характер и сюжет, рассказывая зрителю историю, отзываясь в памяти индивидуальными ассоциациями и созвучиями.

«Живописная архитектура» может быть трактована как картина о законах мироздания, в котором любая форма жизни рождается из тепла и света, а любые противоположности должны быть уравновешены нюансами. Только тогда это будет живой и гармоничный мир.

И одновременно эта картина может восприниматься как портрет гармоничного человека со своими метаниями и страстями, явными и скрытыми чувствами и мыслями, но и с центральной системой ясных ориентиров, позволяющих удерживать себя в равновесии.

Для автора данная работа была частью его нового творческого метода, связанного с поисками абстрактного языка искусства, который складывался под влиянием творчества Казимира Малевича и принципов древнерусской живописи. Картина являет мир гармоничного и живого взаимодействия форм, цветов и тона в заданном формате живописного произведения и представляет собой один из многих возможных вариантов решения генеральной художественной задачи автора. Но благодаря языку абстрактных форм и цветов, а также гармонично выстроенной композиции она способна обретать новые смыслы в глазах своих зрителей, балансируя и их внутренний мир.

**Анализ картины «Импровизация № 209»
(1917, Холст, масло, 63х67) Василия
Кандинского**

«Импровизация № 209» – произведение В.В. Кандинского, написанное в 1917 г., маслом на холсте, имеет размер 63х67 см (рис. 2). Горизонтальный формат работы приближен к квадрату. Размер и формат картины выстраивают характерное отношение зрителя и произведения – на равных, повествовательное, не будоражащее своим размером и масштабом. При этом важнейшим выразительным средством на материальном статусе являются цвет и форма. Для построения качественного анализа произведения необходимо обратиться к символике цвета, предложенной в трактате В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» (Kandinsky, 2019), и описанию форм из трактата «Точка и линия на плоскости» (Kandinsky, 2022).

Для начала выделим общие характеристики произведения. Цвета, заключен-

ные в формы, сконцентрированы преимущественно по центру, направлены с левой верхней части произведения в правую нижнюю под небольшим углом и выделяются на фоне светлых белых, желтых, серых и серо-голубых оттенков, которые можно обозначить как фон произведения. В трактате «О духовном в искусстве» В.В. Кандинский определяет «белый» следующим образом: «Белый – безмолвие и тишина... представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки» (Kandinsky, 2019: 170). Таким образом, можно определить, что пространство, в котором находятся все цветовые формы, – это новый мир, вселенная, в которую зритель может вступить как сторонний наблюдатель, а не активный участник. Данное пространство также подчеркивается фактурой мазка – частую «белый» выступает как облачно-белый, имеющий «пушистые», «кучевые»



Рис. 2. В.В. Кандинский. Импровизация № 209. 1917.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

Fig. 2. W.W. Kandinsky. Improvisation No. 209. 1917.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

границы, что характеризует это пространство как далекое от земли, небесное.

Верхний фрагмент центральной части делится на несколько цветовых геометрических фигур. В самом центре располагается бежевый/желтый треугольник, стремящийся вверх, один из острых углов которого находится практически в самом центре произведения, другой острый угол находится на верхней границе холста, правее центра картины, и неподалеку тупой угол, который находится с левой части. Данный треугольник выделяется в пространстве композиции за счет акцента на его границах, выполненных темно-синим, почти черным цветом, а также за счет фактуры вертикальных и диагональных мазков, сквозь которые мы можем заметить, как проступает темно-синий цвет. Таким образом, фактура создает неравномерное ощущение цвета, которое также усиливается более темными, охристыми оттенками в районе острого угла у границы холста. На уровне анализа персонажей можно отметить, что эта фигура напоминает парус корабля. А на уровне анализа цвета важно уточнить, что у В.В. Кандинского оттенки оранжевого, желтого связаны с человеческой природой. Оранжевый «возникает путем приближения красного цвета к человеку..., несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи» (Kandinsky, 2019: 176). А желтый – «цвет земли... беспокоит человека, колет, будоражит его» (Kandinsky, Kandinsky, 2019: 164). В данном контексте бежевый, почти желтый – наиболее близкий человеческой природе, буквально цвет тела, тепла, жизни. Это не та мощь, которая подчеркивается у красного, но присущая ему живая энергия, будоражащая, привлекающая внимание. Однако стоит отметить, что фигура имеет границы темно-синего, почти черного цвета. Синий у Кандинского противоположен красному, это цвет бесконечного, «при сильном его углублении развивается элемент покоя», а «погружаясь в черное, он приобретает призыв нечеловеческой печали» (Kandinsky, 2019: 165). В контексте данной фигуры мы определя-

ем данный цвет, как цвет границ, фиксации этой формы и ее закрепление в пространстве.

Основное направление, которое задает эта фигура, – вертикаль, в трактате «Точка и линия на плоскости» определяется она так: «вертикаль является кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения» (Kandinsky, 2019: 190). И в этом смысле фигура, которую мы определили как «парус», представляет собой мотив движения, тепла.

Справа от этой фигуры, немного за ней, находится оранжевый круг, нижняя треть которого размыта фоном. А справа от него такого же диаметра желтый круг с ярко выделенной границей сине-зеленого цвета. Здесь важно отметить, что, согласно теории В.В. Кандинского, различные цвета усиливают свое воздействие в тех или иных формах: «При этом легко заметить, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его. Во всяком случае, резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (напр., желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (напр., синий цвет в круге).» (Kandinsky, 2019: 133). В данном случае яркий желтый и оранжевый не раскрываются в мотиве динамики, резкости, как могли бы, находясь в острых формах, они заключены в форму круга. Однако желтый круг находится внутри сине-зеленого, погружаясь в него, с яркости и тепла склоняясь к углублению мотива покоя.

Ниже этого фрагмента располагаются отдельные сгруппированные цветовые пятна зеленых, темно-синих, фиолетовых, вишневых, голубых цветов. Эти пятна различных форм, они расположены так, будто склоняются в нижний правый угол и отдаленно напоминают абстрактные фигуры людей. Одна из этих форм перечеркнута тремя перпендикулярными линиями темно-синего цвета разной длины. В этих формах нет насыщенных «теплых» и «живых» оттенков (даже желтый в кислотном оттенке), вместо этого все фигуры несут впечатление

болезненности и безжизненности. («Фиолетовый цвет является охлажденным красным, как в физическом, так и в психическом смысле. Он имеет поэтому характер чего-то болезненного, погасшего (угольные шлаки!), имеет в себе что-то печальное... Зеленый – равнодушие, не возбуждающее чувства, спокойствие; он никуда не движется и не имеет призывов радости, печали или страсти; он ничего не требует, он никуда не зовет» (Kandinsky, 2019: 176)

Снизу от этих фигур, словно основание для них, представлен вытянутый в диагональ узкий прямоугольник зелено-синего цвета, подчеркнутый границами черного цвета. Левая часть его более острая, а правая немного расширяется и сгибается волнообразным движением, склоняясь к нижней границе холста, по форме напоминая черпак или весло. Подобное движение повторяют несколько цветовых форм розового, желтого и голубого цвета. Они также подчеркнуты темными границами. На другом конце прямоугольника изображен темно-синий круг, который находится позади всех фигур, так, что мы видим только фрагмент этой фигуры. Важно отметить, что представленные формы не усиливают впечатление удаленности, погруженности, спокойствия, присущее цветам, поскольку заключены в фигуры с углами. Исключение составляет темно-синий круг, который стремится почти к черному и, согласно трактату В.В. Кандинского, вводит мотив угасания.

Этот круг слева перекрывает сложная геометричная форма. Она является центральной фигурой композиции и напоминает трапецию, заполненную синим и белым цветом, имеющую границу того же синего цвета. При этом нижнее основание трапеции короче верхнего, имеет угол наклона и вытягивает фигуру вверх влево. В цветовом решении внутри фигуры большая доминанта белого, которая, однако, вот-вот уступит синему. И если описанный ранее бежевый треугольник напоминает парус, то эта фигура может служить корпусом корабля.

Слева и снизу от данной фигуры, под ней, изображены два острых угла, устрем-

ленных в правый нижний угол, основания которых сливаются и стремятся к форме прямоугольника. Эти формы имеют четкие черные границы, внутри они заполнены различными оттенками, которые при смешивании становятся единой суммой фиолетово-серого оттенка. Эти углы вытягиваются волнообразным движением. В сумме всех деталей, фигура напоминает клешню или щипцы.

В левом нижнем углу произведения изображен фрагмент, который никак не пересекается с остальной частью. Это два острых угла, расположенных тесно друг к другу и направленных поперек основному движению фигур – с нижнего левого угла в правый верхний. Эти формы очерчены синими границами, а внутри заполнены различными оттенками серого, зеленого, фиолетового, голубого и желтого. Поверх этих фигур, перпендикулярно им, форма перечеркнута темно-синими параллельными линиями разной длины.

Слева от этого фрагмента мы видим острый желтый угол, устремленный снизу слева направо и вверх. Этот угол сужается кверху и слегка размывается в нижней своей части. В цветовом оформлении форма наполнена желтым цветом, постепенно становясь более синим к основанию (с едва заметным зеленым переходом) и размываясь белым фоном. По сравнению с фрагментом, описанным ранее, мы видим, как желтый цвет в острой форме усиливает свое значение и выступает как динамичная, доминирующая фигура. Особенно усиливает это впечатление присутствие желтого цвета в фоне. Учитывая символическое значение желтого цвета в теории Кандинского, можно предположить, что желтый в данном случае олицетворяет изображение суши, земли, точки отталкивания.

На левом углу трапеции находится фигура, представляющая собой сочетание красного округлого прямоугольника и бежевого круга сверху, по аналогии представляющая собой абстрактную фигуру человека. Однако здесь мы видим иное впечатление – благодаря оранжевому цвету данная фигура показана как живая, мотивирующая

к движению. Особенно в сочетании с желтым углом, который в данной связи можно назвать «веслом».

Позади и соприкасаясь с фигурой, представлены несколько ярких цветовых пятен. Темно-синий прямоугольник, имеющий внутри белые неровные круглые пятна разных размеров. За ним изображена сложная округлая фигура, состоящая из разных углов, стремящихся вверх. Это самый красочный фрагмент, демонстрирующий комбинацию теплых и холодных цветов. К символическому значению этого фрагмента обратимся позднее.

Таким образом, красочный слой произведения сконцентрирован по центру и представляет собой взаимодействие преимущественно синих (различных оттенков), оранжевых, бежевых, желтых и других цветовых форм. Острые геометричные формы, которые должны усиливаться четкими темными границами и контрастировать фону, зачастую сглаживаются, вытягиваются, округляются, а те фигуры, которые противопоставлены движению основной части форм произведения, только усиливают это направление – с верхнего левого угла в правый нижний. В этом смысле особенно выделяются те формы, которые позволяют раскрываться цветам в подходящих им фигурах – синему в округлых формах, желтому, красному – в острых.

На сюжетном уровне мы видим изображение парусного корабля, с левой стороны управляемого человеком в красном, который держит весло и отталкивает им судно, приводя его в движение. А с правой стороны изображена группа людей, которые частично находятся на корпусе, а частично на другом весле и будто утягивают судно вниз. Мотив падения усиливается изображением темно-синего круга в нижней части корабля.

Если рассмотреть красочный фрагмент, расположенный в левой верхней части произведения, то мы заметим цветовые сочетания, которые часто используются в народном искусстве: синий-белый, красный-зеленый. Подобные элементы встречаются и в других произведениях художника, на-

писанных под вдохновением от народных картинок-лубков, икон «северного письма» или кустарных игрушек, которые вдохновляли его на протяжении всего творческого пути. Однако наиболее яркое пересечение цветов у данной работы имеются с оформлением куполов Собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (1555–1561 гг.). В данном контексте этот фрагмент может символизировать материальное наследие народа, которое служит точкой опоры для движения корабля.

Таким образом, произведение «Импровизация № 209» представляет нам сцену порывистого движения, отталкивания, момента, когда яркая сила человеческой природы, опираясь на достижения культуры, обращает в движение общество, стремится преодолеть препятствия угасания. Однако нет уверенности, что эта сила одержит верх, на уровне цветов и форм художник демонстрирует постоянную борьбу, почти не давая цветам раскрыться в присущих им формах. Зритель находится в свободном открытом пространстве, в позиции «наблюдателя», который может смотреть, как раскачивается лодка, как внешние фрагменты пытаются ее уравновесить, или, наоборот, сделать более шаткой. Представленная сцена – это противостояние, финал которого не раскрыт.

«Импровизация № 209» – это одна из работ серии, и, по задумке художника, включает в себя более активное участие фантазии, переосмысление впечатления, высвобождение интуитивного начала. Сюжеты и формы, подобные которым есть в Импровизации № 209, также представлены в других произведениях серии: «Импровизация 11» (1910), «Импровизация» (1913), «Импровизация 2 8 (Морской бой)».

Анализ картины «Диск и волчок»

(1918, Холст, масло, 75 x 60 см)

Александра Родченко

Александр Михайлович Родченко (1891–1956) – авангардный художник, фотограф, дизайнер интерьеров и рекламных плакатов, представитель русского конструктивизма.

Живописные работы А.М. Родченко создает с 1910 по 1921 г. С 1910 по 1913 г. осваивает академические традиции рисования, увлекается творчеством импрессионистов и постимпрессионистов, художников объединения «Мир искусства», а с 1914 г. увлекается новыми течениями в русской живописи – кубофутуризмом, геометрическими абстракциями и абстрактными плоскостно-живописными исканиями. В 1921 г. на выставке «5x5=25» он представил свое последнее живописное произведение – триптих «Последняя картина. Красный. Желтый. Синий», который подвел итог его работе в области абстрактных пространственных и композиционных поисков, работе с геометрическими фигурами и цветами, живописными фактурами. После «конца живописи» А.М. Родченко переходит к «производственному искусству»; работе с пространственными конструкциями, которая была начата им примерно с 1918 г.; дизайну рекламных плакатов и оформлению; активной общественной деятельности. С 1924 г. основным занятием Александра Родченко становится фотография.

В живописи А. Родченко выделяются несколько типов произведений: 1) геометрические композиции с кругами черных, синих, красных, желтых, зеленых цветов, выполненные с помощью чертежных инструментов; 2) композиции из серии «Черное на черном», «Обесцвечивание», где художник работает с черными, белыми и серыми циркульными окружностями и производными от окружностей; 3) живописные конструкции из геометрических фигур разных форм и цветов, нарастающие снизу вверх, которые позднее были положены в основу его пространственных объектов. Картина «Диск и волчок» из коллекции Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова относится к первому типу живописных произведений.

Картина «Диск и волчок» представляет собой произведение беспредметной живописи небольшого формата (75 x 60 см), где основными персонажами являются геометрические цветовые формы – золотисто-коричневый диск в черном ореоле, в который врезается закрытый торроид коричневого цвета, представленные

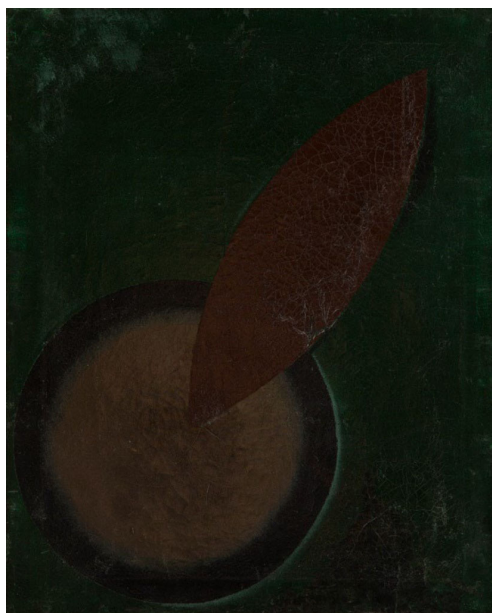


Рис. 3. А.М. Родченко. Диск и волчок. 1918. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

Fig. 3. A.M. Rodchenko. Disk and top. 1918. Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

на темно-зеленом фоне. Крупный диск (около 40 см в окружности) изображен в левом нижнем углу композиции, а тороид размещен строго по диагонали и «врезан» практически в центр диска с правого верхнего угла (рис. 3).

Инструментами для создания произведения абстрактной живописи, очевидно, как и во многих других живописных произведениях А. Родченко, выступили циркуль и рейсфедер, позволяющие создавать окружности правильной формы и производные от окружностей. Критики и исследователи творчества художника подчеркивают, что использование этих простых инструментов в живописном творчестве рассматривалось как ниспровержение постулатов о мастерстве художника, созидющего мир свободным росчерком кисти. Использование чертежных инструментов сообщает о стремлении художника подчинить свое творчество универсальным законам геометрии: художник не создает свое мироздание на картине, а помогает мировым законам геометрии проявиться в определенных формах.

Как уже было обозначено, основными персонажами произведения являются: 1) диск золотисто-коричневого цвета, наложенный поверх более широкого круга черного цвета. О том, что золотисто-коричневый диск скорее наложен на черный круг, чем представлен в его окружении, свидетельствует тот факт, что чернота просвечивает в центре золотисто-коричневого диска из-под кракелюр; из-под черного круга просвечивает еле заметное белое свечение (рис. 4). Цвет диска является теплым. Зритель наблюдает круг теплого цвета, который заслоняет собой черноту. В тексте В. Кандинского «О духовном в искусстве» черный цвет понимается как нечто, лишённое возможностей, мертвое, но при этом за черным есть проблеск белого – цвета наполненной потенциалом Вселенной и рождения. Таким образом, теплый диск затмевает собой мертвую черноту, за которой проглядывает возможность последующего рождения.

2) закрытый тороид коричневого цвета, который в авторской подписи к картине поименован «волчком» и действительно

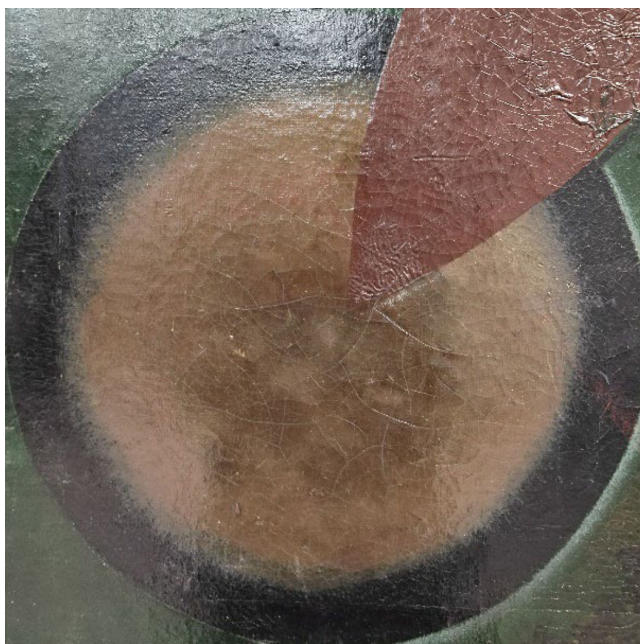


Рис. 4. Диск. Фрагмент картины «Диск и волчок» А.М. Родченко 1918 г.
Fig. 4. Disk. Fragment of the painting "Disk and top" by A.M. Rodchenko 1918



Рис. 5. Закрытый тороид. Фрагмент картины «Диск и волчок» А.М. Родченко 1918 г.
Fig. 5. Closed toroid. Fragment of the painting "Disk and top" by A.M. Rodchenko 1918

напоминает форму вращающейся игрушки или вьющегося веретена, белые блики над верхним боком волчка и на кончике волчка, упирающимся в диск, добавляет этому образу идею того, что данный элемент пребывает в процессе движения (рис. 5). Тороид или волчок – это динамичная фигура, рожденная в результате вращения окружности, расположенная по диагонали восхождения, она представляет собой движение, зародившееся в центре теплого золотистого круга. Коричневый цвет не является основным и его можно получить разными способами, в частности, в результате смешения зеленого и красного. Согласно В. Кандинскому красный цвет – это движение, а зеленый цвет – это состояние покоя, в котором есть потенциал к движению, в результате их смешения «возникает тупой, жесткий, мало склонный к движению коричневый цвет, в котором красный цвет звучит как еле слышное кипение. Тем не менее из этого внешне тихого звучания возникает внутреннее мощное звучание» (Kandinsky, 2019: 175). Волчок представлен на зеленом фоне и, можно пред-

положить, золотистый диск пробуждает его и приводит в движение, образуя коричневую вращающуюся форму;

3) фактурный зеленый фон, испещренный мелкими кракелюрами с просвечивающей черной основой холста в нижнем правом углу, с пятнами-пробелами в верхнем левом углу (поскольку происхождение всех элементов данной фактуры не до конца понятно: то ли некоторые пятна появились в результате нарушений условий хранения, то ли по замыслу художника, что не может быть установлено точно на данный момент, то мы будем анализировать зеленый фон как целостный элемент художественного образа). Глубокую характеристику зеленого цвета также дает В. Кандинский: «В зеленом скрыты желтый и синий цвета, подобно парализованным силам, которые вновь могут стать активными» (Kandinsky, 2019: 163).

Для того чтобы содержательно интерпретировать данное произведение, необходимо привлечение дополнительных знаний о русском авангарде в целом и о поисках

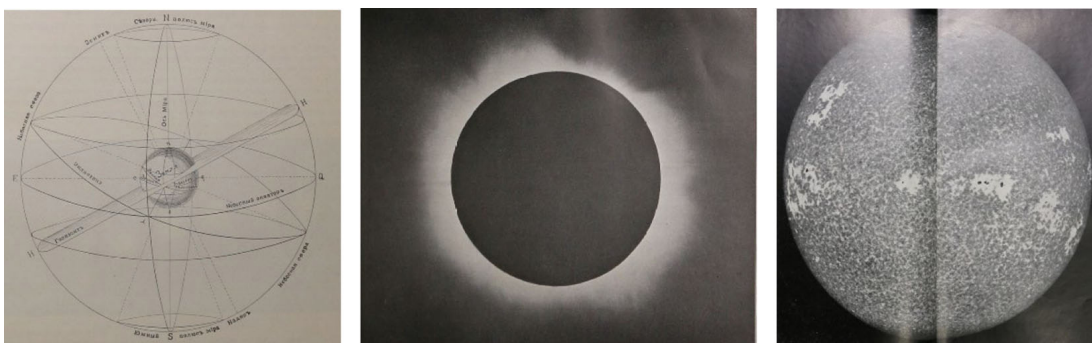


Рис. 6. «Круги небесной сферы»; «Солнечная корона во время затмения 9 августа 1896 г.»;
«Фотография Солнца в парах кальция».
Иллюстрации из издания В.В. Стратонова «Солнце» 1910 г.

Fig. 6. "Circles of the celestial sphere";
"Solar corona during the eclipse of August 9, 1896";
"Photo of the sun in calcium vapor".
Illustrations from V.V. Stratonov's 1910 edition of *The Sun*.

А. Родченко в частности. Во-первых, важно учесть, что говорит Н. Бердяев в своей лекции «Кризис искусства» про авангард начала XX века – художники в своих абстрактных работах изобретают новый мир, поэтому обращаются к первоформам творения мироздания (например, геометрическим фигурам), чтобы сконструировать образ нового бытия на месте отмирающего старого мира. Таким образом, рассматривая произведения авангардного искусства, мы наблюдаем процесс сотворения мира заново из хаоса и пустоты неовещественного бытия. М. Андрусенко в своей статье о творчестве А. Родченко упоминает, что художник знакомился с популярными работами по астрономии своего времени и эти открытия вдохновляли его на создание живописных миров. Действительно, в начале XX века в Российской империи было опубликовано несколько научно-популярных трудов по астрономии и изучению космоса с фотографиями, приобретших широкую популярность – например, издания В.В. Стратонова «Солнце» (1910) и «Краткий курс космографии» (1918). В таких изданиях публиковали новейшие визуальные фотообразы Вселенной, полученные телескопами, – это изображения и фотографии солнечных затмений, схемы передвижения Земли и Солнца по осям, полеты комет, снимки галактик и прочее.

Вероятно, фотографическая наглядность знаний о явлениях космической жизни могла оказать серьезное влияние на визуальное мышление художников начала XX века. Так, в живописи А. Родченко и, конкретно в произведении «Диск и волчок», просматривается связь с космическими схемами и образами из книги про Солнце: форма эллипса или тороида определяет многие схематические изображения в книге (рис. 6); ореол-свечение вокруг диска напоминает многочисленные фотографии затмений (рис. 6); просвечивание фактуры иного цвета из-под кракелюр напоминает шероховатые фотографии поверхности Солнца и других небесных сфер (рис. 6).

Конечно, нет смысла утверждать, что живописные произведения А. Родченко повторяли эти фотографии или были вольными иллюстрациями к космическим трактатам начала XX века, но взаимосвязь между этими образами говорит о том, что художники русского авангарда, и, в частности, А. Родченко, были потрясены этими новыми визуальными образами, невиданными раньше, и получили наглядное представление о жизни космических объектов и светил, поэтому при сотворении нового мира, шедшего на смену старой предметности, они начинали творить неоформивший-

ся космос нового мироздания по мотивам современных астрономических открытий.

Зная, что художник, пользуясь универсальными законами геометрии, созидает нечто подобное космосу, произведение можно интерпретировать следующим образом. Золотисто-коричневый диск можно рассматривать как некое светило, источник тепла (теплый цвет), существующий на фоне черноты, затмевающей белое свечение. Золотистый диск является объектом, пробуждающим движение из состояния паралича. Таким образом, художник средствами живописи созидает новые космические формы нового мира. Позднее космическое мышление А. Родченко продолжилось в его фотографическом творчестве, где он своими ракурсами сверху вниз старался «обозревать земной шар».

Заключение

Таким образом, коллекция русского авангарда в фондах Красноярского худо-

жественного музея имени В.И. Сурикова является небольшой по своему составу, но достаточно репрезентативной. В ее состав входят работы наиболее ярких представителей русского авангарда, как первой волны – В. Кандинский, К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко, так и второй – учеников представителей «Бубнового валета» – Я. Пайн.

Анализ трех избранных репрезентантов, относящихся к периоду расцвета русского авангарда 1917–1919 гг., показал, что работы обладают глубоким философским содержанием, отражают ключевые идейные и живописные особенности творчества каждого из авторов и представляют ключевые направления русского авангарда.

Произведения русского авангарда обладают богатейшим содержательным потенциалом, который может быть использован как в образовательной деятельности, философских и мировоззренческих исследованиях, так и в арт-терапии.

Список литературы / References

Ahmetova D. I. A. *Rodchenko i V. Stepanova v Kazani* [A. Rodchenko and V. Stepanova in Kazan]. Kazan, State museum of fine arts Republic of Tatarstan, 2019. 69 P.

Andrusenko M. *Aleksander Rodchenko: svobodnoe iskusstvo v sovettskoi Rossii* [Alexander Rodchenko: liberal art in Soviet Russia]. 2022. Available at: <https://vk.com/@prosmotr-aleksandr-rodchenko-svobodnoe-iskusstvo-v-sovettskoi-rossii>

Avdeeva Yu. N., Degtyarenko K. A., Kolesnik M. A., Koptseva N. P., Pchelkina D. S., Shpak A. A. Architectural Space in the Paintings by Vincent van Gogh. In *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2020, 13(6), 838–859. DOI 10.17516/1997–1370–0610. – EDN EWJKBQ.

Avdeeva Yu. N., Degtyarenko K. A. Vizualizatsiya obraza ketov kak sovremennaya kulturnaya praktika [Visualization of the image of Kets as a modern cultural practice]. In *Severnii arhiv I ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2021, 5(2), 16–31. DOI 10.31806/2542–1158–2021–5–2–16–31. – EDN KUMWWQ.

Berdyayev N. A. *Krisis iskusstva* [Crisis of art]. Moscow, Interprint, 1990, 48 p.

Borovskaya E. A., Drozdova M. A. Iz Moskvi v Parizh. Russkie hudozhnitsy “studiy K. Yuona” v parizhskikh chastnih masterskikh. [From Moscow to Paris. Russian artists “Studio K. Yuon” in Parisian private workshops]. In *Chelovek: obraz i suschnost’. Gumanitarniye aspekty* [Man: image and essence. Humanitarian aspects], (2021) 1 (45), 167–185.

Burenina-Petrova O. D. Anarhiya i vlast’ v iskusstve (Varvara Stepanova i Aleksander Rodcheno) [Anarchy and power in art (Varvara Stepanova and Alexander Rodchenko)]. In *Syuzhetologiya i syuzhetografiya* [Storytelling and Plotography], 2016, 2, 120–137.

Düchting H., & Kandinsky W. *Wassily Kandinsky, 1866–1944: A revolution in painting*. Cologne, Taschen, 2000. 95 p.

Dunaeva S. L., Skakun A. A. Sozдание hudozhestvennogo stilya I konstruirovaniye “novogo cheloveka” (BAUHAUS I VHUTEMAS) [Creating artistic style and constructing the “new man” (Bauhaus and

Vkhutemas): cultural-philosophy analysis]. In *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Herald of Leningrad state university named after A. S. Pushkin]*, 2022, 3, 104–113.

Gurianova N. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 2012, 385 p.

Ione A., Tyler C. Was Kandinsky a synesthete? In *Journal of the History of the Neurosciences*, 2003, 12 (2), 223–226.

Kandinsky W. W. *O duhovnom v iskusstve. [Concerning the Spiritual in Art]*. Moscow, RIPOL classic, 2019. 254 p.

Kandinsky W. W. *Tochka i liniya na ploskosti. O duhovnom v iskusstve. [Point and Line on Plane. Concerning the Spiritual in Art]*. Moscow, AST, 2022. 352 p.

Kochanova A. N. Zhenschiny iskusstva [Women in art]. In III Vserossiiskaya nauchno-prakticheskaya internet-konferentsiya s mezhdunarodnim uchastiem “Disain XX veka” [III All-Russian scientific and practical Internet conference with international participation “Design of the XXI century”]. Tula, Tula state university, 2019. Pp. 303–310.

Koptseva N. P. Regional’nie iskusstvovedcheskie issledovaniya v sovremennoi Rossii (vstupitel’naya statiya) [Regional Art Studies in Modern Russia (editorial)]. In *Journal of Siberian Federal University, Humanities and Social science*, 2022, 15(1), 4–8. DOI 10.17516/1997–1370–0872. – EDN EDQQPQD.

Koptseva N. P. Degtyarenko, K. A., Menzhurenko, Yu. N., Pchelkina, D. S. Periodicheskie izdaniya Rossiiskoi imperii nachala XIX veka kak istochnik po istorii sibirskogo iskusstva [Periodicals of the Russian Empire early. 19th century as a source on the history of Siberian art]. In *Bylye gody*, 2022, 17 (4), 1693–1703, DOI 10.13187/bg.2022.4.1693. – EDN OSWHXE.

Koptseva N. P., Sitnikova, A. A. The Historical Basis for the Understanding of a State in Modern Russia: A Case Study Based on Analysis of Components in the Concept of a State, Established Between the Fifteenth and Sixteenth Centuries. In *International Journal for the Semiotics of Law*, 2019, 32(1), 47–74. – DOI 10.1007/s11196–018–9564-y. – EDN MLZION.

Koptseva N. P., Bralkova A. V., Gerasimova A. A. [and others] *Novaya art-kritika na beregah Yeniseya [New art-critic on the banks of Yenisei river]*. Krasnoyarsk, Siberian Federal university, 2015. 340 p. ISBN 978–5–7638–2537–4. – EDN VIQKIB.

Kwiatkowski J. W., Torberntsson A. E. Energiya vseleynoi i eye metaphizicheskiy vid v ideyi novogo iskusstva Lubovi Popovoi i Vladislava Strzhemin’skogo [The energy of the universe and its metaphysical form in the ideas of new art by Lyubov Popova and Vladislav Strzeminsky]. In *Slovo i obraz. Mimoshedshee vremya i znameniyе v iskusstvakh hristianskogo mira [Word and image. Passed by time and a sign in the arts of the Christian world]*. Moscow, Moscow state art and industrial academy Im. S. G. Stroganov, 2021. Pp. 109–118.

Leschinskaya N. M. Kulturologicheskie podhodi k analizu proizvedeniy dekorativno-prikladnogo iskusstva [Culturological approaches to the analysis of works of arts and crafts]. In *Severnie arhivi I ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, 2021, 5(2), 9–15. DOI 10.31806/2542–1158–2021–5–2–9–15. – EDN IAPWIN.

Leschinskaya N. M., Sitnikova, A. A., Sertakova, E. A., Koptseva, N. P. Zhurnal “Zodchiy” kak istochnik po istorii russkogo moderna kontsa XIX – nachala XX vekov [Magazine “Zodchiy” as a source on the history of Russian Art Nouveau in the late XIX – early XX centuries]. In *Bylye gody*, 2022, 17 (3), 1237–1249. DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. – EDN BNRZCL.

Lobzhanidze M. N. Avangardnoe iskusstvo v Rossii [Avant-garde art in Russia]. In *Colloquium-journal*, 2019, 1 (25), 24–28.

Lozovaya L. V. Dialektika ob’ektivnogo i sub’ektivnogo v zhivopisi ekspressionizma. In *Uchenye zapiski Krymskogo federal’nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul’turologiya [Scholar notes of Crimean federal university named after V. I. Vernadsky. Philosophy. Political science. Cultural studies]*, 2020, 6 (72) (3), 116–124.

Rakitin V. I., Sarabyanov A. D. *Entsiclopediya russkogo avangarda. Izobrazitel’noe iskusstvo. Arhitectura. Tom 2. Biographii. L – Ya [Encyclopedia of the Russian avant-garde. Art. Architecture. In 3 volumes. T. II: Biographies. L – Ya]*. Moscow, RA, Global Expert & Service Team, 2013. 724 p.

Rodchenko A. M. Statii. *Vospominaniya. Avtobiograficheskiye zapiski. Pis'ma* [Articles. Memories. Autobiographical notes. Letters]. Moscow, Sovetskii hudozhnik, 1982. 306 p.

Rodchenko A. M. *Opity dlya buduschego: dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski* [Experiments for the future: diaries, articles, letters, notes]. Moscow, Grant, 1996. 415 p.

Ryumina M. T. «Duhovnyj povorot» v abstraktnom iskusstve V. V. Kandinskogo [Spiritual turn in abstract art of W. V. Kandinskij]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Herald of Moscow state linguistic university, Humanity science], 2017, 11 (784), 255–267.

Sargsyan N. M. Vystavki russkih avangardistov za rubezhom: predvaritel'nyy itogi issledovaniya [Exhibitions of Russian avant-garde artists abroad: Preliminary results of the study]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Liguistika i mezhkulturnaya kommunikaciya* [Herald of Moscow state university. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication], 2014, 1, 108–115.

Semenova A. A., Soshenko M. V. Image of Siberia in Artist Aleskander Surikovs Works. In *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2011, 4(12), 1743–1766. – EDN OKHXIH.

Shpak A. A. Slozhniye etnicheskie identichnosti: izuchenie fenomena v sovremennom gumanitarnom znanii [Complex ethnic identities: the study of the phenomenon in modern humanitarian knowledge]. In *Severnii arhiv I ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2022, 6(1), 10–16. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–1–10–16. – EDN SQNJYN.

Sidorina E. *Konstruktivism bez beregov. Issledovaniya i etuydi o russkom avangarde* [Constructivism without shores. Studies and studies on the Russian avant-garde]. Moscow, Progress-tradiciya, 2012, 656 p.

Sitnikova A. A. Retsenziya na knigu “Krasnoyarskiy arhitekt Leonid Chernishev” [Review of the book “Krasnoyarsk architect Leonid Chernyshev”]. In *Severnii arhiv I ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2020, 4(1), 95–100. DOI 10.31806/2542–1158–2020–4–1–95–100. – EDN MLYDKA.

Sitnikova A. A. Severniye ekspeditsii i obraz Arktiki v zarubezhnoi zhivopisi XIX veka [Northern Expeditions and the Image of the Arctic in Foreign Painting of the 19th Century]. In *Severnii arhiv I ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2022, 6(1), 240–249. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–1–240–249. – EDN KEPVYT.

Stratonov V. V. *Solnce: astronomicheskaya populyarnaya monographiya* [The Sun: astronomical popular monograph]. Moscow, Izdanie V. V. Stratonova, 1910. 247 p.

Voronkova R. *Pod uglom Rodchenko: novatorstvo hudozhnika v kompozitsii* [At Rodchenko's angle: the artist's innovation in composition]. 2022. Available at: <https://deziign.com/project/b756691d0aa64bf-490c33b79d548210f>

Vorontsova E. A. Vliyanie tsveta v sovremennom iskusstve i disaine na emotsionalnoe sostoyanie cheloveka [The influence of color in contemporary art and design on the emotional state of a person]. In *Nauka, obrazovanie i kultura* [Science, education and culture], 2019, 1 (35), 55–59, doi: 10.24411/2413–7111–2019–10101.

Weiss N. A., Weiss P., & Kandinsky W. *Kandinsky and Old Russia: The artist as ethnographer and shaman*. New Haven, Yale University Press, 1995. 291 p.

Zharova Ya. E. Tsvet v Bauhause v kontekste tsvetovoi kulturi Germanii nachala XX veka [Color in the Bauhaus in the context of the color culture of Germany at the beginning of the 20th century]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta, seriya 8, Istoriya* [Herald of Moscow state university, series 8, History], 2019, 2, 165–184.