

EDN: JLKFMT
УДК 7.03

Creativity of Igor Emmanuilovich Grabar in 1917–1922

Aleksandra A. Sitnikova, Maya G. Smolina*
and Sang Mao

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 15.02.2023, received in revised form 28.02.2023, accepted 07.03.2023

Abstract. This article discusses the features of the oeuvre of Igor Emmanuilovich Grabar in 1917–1922. This period of creativity is little studied, which determines the relevance of the publication. The combination of managerial, scientific and artistic practices in his biography makes the artist interesting to study. Moreover, his work in revolutionary times is a relevant example of patriotism. The article presents an analysis of the representatives in still lifes and landscapes by I. E. Grabar, made by him during this busy time of the beginning of the leadership of the Tretyakov State Gallery. As a result of this article, the main features of the creative period of the Russian painter are emphasized. In still lifes and landscapes, as well as in Grabar's still life, social allusions were noted, as well as concern for the outgoing cultural heritage.

Keywords: Igor Emmanuilovich Grabar, history of Russian art, still life, landscape, self-portrait.

Research area: arts.

Citation: Sitnikova A. A., Smolina M. G., Mao S. Creativity of Igor Emmanuilovich Grabar in 1917–1922. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2023, 16(4), 551–565.
EDN: JLKFMT



Творчество Игоря Эммануиловича Грабаря в 1917–1922 гг.

А.А. Ситникова, М.Г. Смолина, С. Мао

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности творчества Игоря Эммануиловича Грабаря в 1917–1922 гг. Этот период творчества является малоизученным, чем и обуславливается актуальность публикации. Совмещение управленческой, научной и художественной практик в биографии делают деятеля искусств интересным для изучения. Тем более что его работа в революционное время являет актуальный пример патриотизма. В статье представлен анализ репрезентантов в натюрмортах и пейзажах И. Э. Грабаря, сделанных им в это насыщенное время начала руководства Третьяковской государственной галереей. Подчеркиваются основные черты творческого периода российского живописца. В натюрмортах и пейзажах, а также в натюрморте Грабаря были отмечены социальные аллюзии, также забота об уходящем культурном наследии.

Ключевые слова: Игорь Эммануилович Грабарь, история русского искусства, натюрморт, пейзаж, автопортрет.

Научная специальность: 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Цитирование: Ситникова А. А., Смолина М. Г., Мао С. Творчество Игоря Эммануиловича Грабаря в 1917–1922 гг. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2023, 16(4), 551–565. EDN: JLKFMТ

Введение

Актуальность настоящего исследования связана с недостаточной изученностью в деятельности И. Э. Грабаря его творчества во время Гражданской войны в России с 1917 по 1922 гг., в то время как этот художник запустил в послереволюционной России важнейшие художественные и культурные процессы – вел деятельность по изучению и сохранению памятников русской культуры, открыл реставрационные мастерские, руководил одним из центральных художественных музеев страны – Третьяковской галереей, в коллекцию которой приобрел множество выдающихся произведений русского искусства, помимо того, что занимался живописью. Эпоху перемен этот художник воспринял как возможность для проведения множества преобразований в культурной

сфере и энергично творил эти перемены, сохраняя патриотичную позицию, заключающуюся в поддержке русской культуры. Целью настоящего исследования является определение особенностей творческой деятельности Игоря Эммануиловича Грабаря в 1917–1922 гг. Задачи исследования – выявить в творчестве И. Э. Грабаря живописные произведения, созданные в это время, провести философско-искусствоведческий анализ этих произведений и охарактеризовать их специфику в контексте творчества И. Э. Грабаря.

Обзор исследовательской литературы

Среди последних работ по творчеству И. Э. Грабаря – монография автора Е. Ефремовой «Игорь Грабарь. Жизнь и творчество» (Ефремова, 2022). Относительно изучаемого периода 1917–1922 гг. автор

дает немного информации о живописном творчестве. В основном описывается жизнь и деятельность И. Э. Грабаря на посту попечителя Третьяковской галереи. Е. Ефремова сообщает, что И. Э. Грабарь много путешествует, из поездок привозит множество карандашных набросков, архитектурных зарисовок. Также она отмечает, что вопреки революционным событиям художник не изменял светлым и красочным решениям полотен. Картину «Утренний чай в аллее» 1917 г. автор определяет как развитие достижений прошлых лет, а также сравнивает с картиной «Неприбранный стол» 1907 г. Также Е. Ефремова отмечает великолепный этюд 1918 г. «Иней. Последние лучи». Она утверждает, что в пейзажах с природой Подмосковья живописец использовал все богатство палитры, стремился к цельности эмоционального образа и мажорной звонкости колорита. Натюрморты искусствовед Е. Ефремова называет интересными по своей постановочности, любованием фактурой, формой, цветом.

Искусствовед Н. В. Егорова в книге «Грабарь. Образ и цвет» (Егорова, 1971) говорит о роли натюрмортов этого периода, что они были своего рода упражнением для Грабаря, подобно тому, чем для музыканта является разучивание гамм. Но при этом искусствовед отмечает сочность изображенных предметов и говорит о подчёркивании красоты материального в этих работах.

Классическими и основными источниками для искусствоведов стали переписка И. Э. Грабаря и его автобиография (Грабарь, 1937; Грабарь, 1977). Во вступительной статье В. Г. Азаркович и Н. В. Егоровой исследуемый период представлен общими описаниями деятельности, например, упомянута картина-этуд «Разгар осени» (1921). Размышляя о натюрмортах, авторы пишут об оттенках красного в «Красных яблоках на синей скатерти» и о контрасте с зелеными прожилками яблок. В «Автопортрете в шляпе» 1921 г. авторы видят сходство с поисками П. П. Кончаловского и параллели с Ф. Хальсом.

Современные исследователи пишут о творческой деятельности И. Э. Грабаря,

рассматривая его в самых разных аспектах: Г. Л. Липеровская анализирует музейную деятельность И. Э. Грабаря (Липеровская, 2010), деятельность И. Э. Грабаря в качестве одного из основателей Российской академии истории материальной культуры рассматривается в статье М. В. Поникаровской (Поникаровская, 2022), эстетические взгляды художника исследует в своей диссертации М. А. Айвазян (Айвазян, 2004), как выдающегося организатора реставрационного дела в России представляет И. Э. Грабаря в своей статье О. В. Яхонт (Яхонт, 2016).

Методология исследования

Методологические основания исследования – источниковедение для поиска информации и визуального материала для анализа творчества И. Э. Грабаря 1917–1922 гг. (Копцева, Дегтяренко, Менжуренко, Пчелкина, 2022; Лещинская, Ситникова, Сертакова, Копцева, 2022); философско-искусствоведческий анализ произведений искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой (Копцева, 2022; Копцева, Ситникова, 2019; Копцева, Бралкова, Герасимова и др., 2015), культурологический анализ произведений изобразительного искусства, разрабатываемый на кафедре культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета (Авдеева, Дегтяренко, Колесник, Копцева, Пчелкина, Шпак, 2020; Семенова, Сошенко, 2011; Ситникова, 2020; Ситникова, Ли, 2022; Шпак, 2022; Ситникова, 2022; Авдеева, Дегтяренко, 2021; Лещинская, 2021).

Исследование

В художественном творчестве Игоря Эммануиловича периода 1917–1922 гг. выделяются следующие жанровые разновидности произведений: натюрморты, пейзажи, автопортрет. По отношению к жанрам у И. Э. Грабаря была характерная позиция, которая, по всей видимости, родилась еще в раннем периоде его деятельности в спорах с Ф. Малявиным (Грабарь, 1937:193) – уверенность в перспективности живописи, в том, что она никогда не умрет в ее клас-

сических жанрах – пейзаж, портрет, натюр-морт.

К 1917 г. Игорь Эммануилович Грабарь – это сложившийся признанный художник-живописец, автор серии работ в стиле русского импрессионизма. Его дугинские работы напоминают чем-то и русский символизм, например, работы В.Э. Борисова-Мусатова. Параллель возникает благодаря эмоциональному восприятию русской усадьбы в творчестве обоих художников. В то же время творчество И.Э. Грабаря предыдущего периода близко тому, что делал Константин Коровин. В период 1917–1922 гг. И.Э. Грабарь активно преодолевает традиции символизма и импрессионизма, и путь этого преодоления проходит через сезаннистский этап, на котором он отрабатывает свои навыки на натюрмортах.

Изучая работы И.Э. Грабаря-живописца периода 1917–1920-х гг., трудно избежать соблазна сопоставления их с его картинами 1905–1907 гг. Ведь оба временных промежутка славятся фоном известных революций в обществе. При этом поразительно, как Игорь Эммануилович, можно сказать, «упрямо» пишет натюрморты и пейзажи, в живописи не касаясь исторической ситуации, политики и социальной жизни. Возможно, это говорит об эстетической позиции И.Э. Грабаря, уверенного в том, что искусство и внешняя жизнь должны быть изолированы друг от друга. Такие позиции существовали в эстетических программах литературных кругов и художественной критике конца XIX – начала XX вв. Существовали две противоположные концепции, каждая из которых имела своих последователей в искусстве, – «искусство для искусства» («чистое» искусство) и «искусство для пользы». Во второй программе искусство мыслилось как средство преобразования общества, инструмент улучшения нравов членов общества, т.е. важнее была образовательная функция искусства, в том числе воспитательно-педагогическая. Следует отметить, что И.Э. Грабарь был искусствоведам в журнале «Мир искусства» с 1898 г., поэтому его приверженность кон-

цепции «искусства для искусства» неоспорима. Его пригласил в журнал сам Сергей Дягилев. Изначальная программа этого объединения состояла в эстетической позиции искусства как изолированного от общественных процессов пространства.

Обратившись к биографической канве Игоря Эммануиловича, легко заметить, что период 1917–1922 гг. – это пора расцвета, активной и энергичной профессиональной жизни этого деятеля. В его жизни появляется семья, в 1922 г. – дочь Ольга. Он ведет бурную общественную деятельность: лекции, работа в Государственном Малом театре. С 1913 по 1925 гг. он занимал пост директора Третьяковской галереи, где произвел значительные трансформации в экспозиционной работе, заменив шпалерный принцип развески на современный, подчиняющийся хронологическому и историческому принципам. Благодаря деятельности И.Э. Грабаря коллекция Третьяковской галереи пополнилась новыми значительными экспонатами – произведениями художников объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», а также картинами К. Петрова-Водкина, И. Машкова. Он способствовал тому, чтобы в 1918 г. в Москве открыли Центральные реставрационные мастерские. В эпоху перемен он любыми путями старался сохранять традиционное культурное наследие России, входил в состав комиссии по исследованию и реставрации памятников старины, совершал поездки для изучения памятников русской культуры.

Характер его деятельности в этот период с лихвой передают слова из его письма брату в 1918 г.: «Столько было срочных дел, которые я один только мог осилить, что раньше выбраться не мог... В первый раз в истории России такие деньги власть дает на искусство, притом на небольшую его часть...а моя Коллегия называется так: Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Она сконструирована почти всецело мною, мною написана декларация ее, разработана вся программа и т.д. ...Программа и перспективы такие, что дух захватывает» (Грабарь, 1977:19).

Речь идет о создании Комиссии по сохранению и раскрытию древнерусской живописи (1918–1924). В частности, комиссия далее занималась реставрацией иконы «Троица» Андрея Рублева. Реставраторы расчистили икону А. Рублева, и в результате она оказалась в собрании Третьяковской галереи. Эта деятельность оказалась настолько перспективной, что с 1924 г. Комиссия превратилась в реставрационные мастерские.

Натюрморты

И. Э. Грабаря (1917–1922 гг.)

«Утренний чай в аллее» (1917 г.)

К одним из самых привлекательных живописных полотен Грабаря данного периода относится произведение 1917 г. «Утренний чай в аллее» (77x87), находящееся в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, город Казань. Эта картина-воспоминание, и она являет собой один из последних всплесков импрессионизма в работах с мотивом чаепития у И. Э. Грабаря. Интересна судьба этого произведения – быть копией, воспроизводящей первую работу на эту же тему, написанную намного раньше. Более ранняя работа-близнец была продана и находится за пределами России. Первый «Утренний чай» был написан в 1904 г., теперь находится в Национальной галерее Рима (Италия). Но это не просто воспроизведение картины 1904 г., здесь есть и различия с ней. Скамейка в последнем варианте 1917 г. представлена другой, с более тонкими реечками.

Накрытый в тенистой аллее стол представлен в соответствии с законами линейной перспективы. Уходящая вдаль аллея подчеркивает эти законы. И в то же время солнечные пятна и блики, играя повсюду, размывают жёсткость линий, делая все происходящее напоенным солнечной энергией, эмоциональным подъемом.

Борьба вещественности реализма и импрессионистическая лепка объема в принципе были характерны для русского импрессионизма. В схватке противоречий оказался и данный его репрезентант. Фактура материалов (дерево, ткань, металл) передаются Грабарем искусно через характер

их бликов, формы, светотеневые моделировки.

Оппозиция естественного и искусственного считается в произведении «Утренний чай». Особенно это очевидно при сопоставлении дерева-растения в аллее и древесины, из которой созданы мебель, забор (крашенные белой краской). Также при осознании разницы между бурной зеленью за забором и той, что оформляет газон в аллее.

Два букетика с васильками могут быть напоминанием о двух прекрасных девушках, которые встречаются в ранних произведениях Грабаря с этими же цветами и на фоне практически такого же стола и аллеи («Васильки»). Это подчеркивает, что произведение 1917 г. непосредственно связано с годами юности Грабаря, его воспоминаниями о времени, проведенном в усадьбе. Осознание скорой утраты этого места, понимание того, что мир изменился, могло способствовать перевоссозданию этого произведения.

Грабарь упомянул в автобиографии и «Вечерний чай», написанный одновременно с первым «Утренним чаем»: этюд, который был куплен Остроуховым и попал в Иваново-Вознесенский музей (теперь этот музей называется Ивановский областной художественный музей). Следует подчеркнуть факт, что в этюде этого музея также представлена скатерть с красной полосой, что и в «Утреннем чае», в обоих вариантах.

Карминно-красная полоса на белой скатерти, это, вероятно, знак элегантной красоты, напоминание о границах, знании мер. Эта элегантность и умеренность тесно связана с особой культурой усадеб. Нет в этом красном чрезмерной интенсивности, нет перебора с чувственностью красного, но есть привлекательная аппетитность, тонкий намек на чувство. С точки зрения образности сочетание белого параллелепипеда с красной тонкой полосой может напоминать зрителю о подарке в упаковке, обвязанной лентой. Так принято преподносить дары, т.е. связь этого декора с этикетом прочитывается. Или же вызывает ассоциации у зрителя с пирожным, у которого есть слой

из красного джема. Сочетание красного и белого в такой комбинации навевает, как правило, позитивные, детско-юношеские ассоциации. Это о чем-то, наполненном беспечным вкусом, впервые открытом для себя мире.

Брошенная на скамейке белая шаль создает аналог легкости и непринужденности этого ритуала утреннего чаепития. Один приставленный стул с одной стороны, скамейка – с другой. Это говорит о присоединении к обществу некоего гостя. Он вошел в семью как гость. На скамейке места для двух (девушек), судя по оставленной белой накидке и по чайным наборам. Логично, что напротив них должен сидеть молодой человек, для него перед стулом стоит одна чашка с блюдцем. Все это соответствует и биографическому контексту творчества Грабаря, который вошел в семью владельцев усадьбы, женившись на одной из племянниц художника Николая Мещерина.

Безусловно, тесное отношение «Утренний чай» в своих обоих вариантах исполнения – и 1904, и 1917 гг. – имеет с групповым портретом «Васильки» (1914 г.). Ведь предметы на картине те же самые – стол, белая скатерть, узнаваемая убегающая по диагонали аллея с раскиданными по дорожке солнечными «зайчиками», белая скамейка и, конечно, те же васильки. В «Утреннем чае» на столе стоят два букета с васильками – в высокой и низкой вазах. Они и в портрете, но только в окружении еще не собранных в букеты цветов, разложенных на столе и в огромной корзине. В «Утреннем чае в аллее» букеты являются украшением стола к завтраку, в портрете же – две девушки с синими глазами, смотрящие на зрителя. Одна сидит на той части стола, где слегка приубрана скатерть. Другая (супруга Грабаря) просто сидит на скамейке за столом. Таким образом, сопоставление с работой «Васильки» раскрывает мотив дугинской серии, подсказывает автобиографический смысл «Утреннего чая», а также его ностальгический характер в 1917 г. Известно, что имя Мещериных в Дугине впоследствии было национализировано. Культура усадеб постепенно уходила в прошлое.

Но для Грабаря, его супруги и других родных усадьба в Дугине была в ареоле самых нежных и светлых воспоминаний. Вероятно, живописное творчество для Грабаря было способом сохранить в памяти мгновения красоты, реконструировать моменты счастья. Такой метод напоминает метод Марселя Пруста в литературе: герои Пруста могут вспоминать и переживать моменты жизни, погружаясь в воспоминания через вкус пирожного, запах цветов и другие чувственные стимулы. Прустову прозу также считают импрессионистической. Можно сказать, что в самоваре, чашках и во всех предметах, изображенных Грабарем, также отражается пора его молодости. В отражении самовара виднеется не только зелень сада. Он блестит подобно магическому шару, переносящему в прошлое, головокружительное путешествие, что подчеркнуто дразнящими мазками краски и брызгами солнца. Все эти вкрапления веселят глаз и сердце зрителя, вводя его в восхищение. Солнце у Грабаря, как у крупных импрессионистов, – это источник преобразования видимого, неузнаваемого и волшебного переноса в параллельный, но уже несуществующий мир памяти. Солнце во всех его формах – бликах, пятнах, тенях, – это неиссякаемый источник энергии, признак радости бытия.

Возникает вопрос, почему в картине «Утренний чай» так много ярких солнечных бликов, хотя речь идет об утре? Ответ на этот вопрос можно найти в автобиографии Грабаря – в Дугине были приняты достаточно поздние завтраки. Николай Васильевич Мещерин был художником, и вся его семья следовала подобному образу жизни, вставали к обеду, и завтрак был, как правило, очень легким. Но Николай Васильевич очень любил пить чай, «самовар в Дугине не сходил со стола ни днем, ни ночью», – пишет Грабарь (Грабарь, 1937:199). Самовар был медный, как отметил автобиограф. Аллея же состояла из молодых лип. В конце мая характерный сезонный букет стоял на столе – это васильки. Об этом натюрморте Грабарь пишет с особой любовью в своей автобиографии. Он считает, что вложил

в него всю энергию того лета. В Дугине он оказался в окружении друзей и природы, здесь был источник вдохновения молодого художника. Желание автора воссоздать эту работу в 1917 г. говорит о том, что образ был ему особенно важен в силу ностальгии по уходящему из истории веку. В картине «Утренний чай» живописец еще раз окунается в ту атмосферу русского импрессионизма, которая окружала последние почти два десятка лет. В связи с этим «Утренний чай в аллее» – это своего рода встреча с прошлым.

Сезаннизм в натюрмортах

И. Э. Грабаря

Сезаннизм был попыткой преодолеть импрессионизм, снять оковы прошлого и приблизиться к революционному преобразованию видения в искусстве. К 1920-м гг. Грабарь все меньше обращается к этой манере, все больше склоняясь к тому, что импрессионизм ограничивает движение вперед. Как он напишет о раннем Борисове-Мусатове в своей автобиографии, «он и сам не знал, во что выльется его дальнейшее искусство, скованное тогда импрессионизмом» (Грабарь, 1937:137). Следует обратить внимание на слово «скованном», т.е. импрессионизм выглядит как балласт, подготовленный для сбрасывания.

Еще в далеком 1907 г. при работе над натюрмортом «Неприбранный стол» он имел установки на борьбу со своим импрессионизмом, которые, впрочем, не были реализованы тогда. Но к 1920-м гг. антиимпрессионизм превратился в явный сезаннизм, в котором живописец упражнялся в перерывах между бесчисленными делами, находясь на управляющей должности.

Рассуждая о сезаннизме Грабаря, нужно обратить внимание на его эстетические взгляды, тем более что они даны в его автобиографии. Действительно, как Грабарь относился к левому искусству? Будучи директором Третьяковской галереи, он делал весьма скандальные покупки, из-за чего мог лишиться своего поста. Имеются в виду приобретения работ авангардистов – например, М. Ларионова, Н. Гончаровой. Грабарь

пишет об организации под названием «Свободная эстетика». Годы деятельности «Свободной эстетики» тянутся с 1907 по 1917 гг. Он поначалу сам имел к ней отношение, но вскоре в глазах своих соорганизаторов стал «отсталым». Грабарь признается, что ему нравились работы Ильи Машкова, и он ждал «беспорных» вещей и от Петра Кончаловского.

В любом случае Грабарь искренне пытался найти новые отношения с авангардом, освоить его приемы, осмыслить движение искусства к новому.

Груши и яблоки

Холст небольшого размера «**Туркестанские яблоки**» (1920), хранящийся в Пермской художественной галерее, это проявление сезаннизма. Сравнив его с натюрмортом «Яблоки» 1905 г., следует отметить уход от еще реализма к еще большей условности сезаннизма.

Сам Грабарь называет свои аналогичные натюрморты бесфонными. Нужно заметить, что интерес к «бесфоновым» натюрмортам появился еще в 1915 г.: Грабарь тогда написал груши на синей скатерти (натюрморт из Русского музея). Бело-синяя скатерть напоминает стиль гжели, чайная пара и чайник в бело-синем оформлении с золотыми краями. Свободно разбросаны зеленые, красные, желто-красные фрукты. «Бесфонным» назвать такой натюрморт можно условно, ведь узор скатерти выдает наличие ровной поверхности под ней. Но из-за того, что мы не видим границ стола, фон становится более абстрактным.

Туркестанские яблоки – это натюрморт, в котором изображены свободно разбросанные яблоки желтого и зеленого цветов на синем фоне. Фон простой, но вполне реалистический: яблоки отбрасывают тени, в ткани образуются складки. Единственное, что делает его более условным – это отсутствие границ поверхности, она становится абстрактной. Представлены яблоки одного сорта, что явно из названия и внешнего вида изображенных фруктов. Но художнику здесь показалось интересным их разное состояние по степени зрелости. В подборку

фруктов он включил и зеленые, и желтые с красным румянцем.

Кстати, Туркестан – это название было в обиходе еще в начале 1920-х гг. Впоследствии данный термин был заменен на «Средняя Азия». В основном землями Туркестана именовались территории Узбекистана, Туркмении, Киргизии, Казахстана. В год создания натюрморта эти республики еще не вошли в СССР, но войдут через пару лет. В натюрморте представлен контраст желтого и синего, красного и зеленого. Эта контрастность невольно напоминает жаркие и знойные картины Павла Варфоломеевича Кузнецова, который очень любил писать среднеазиатский восток. Еще один пример желто-синего востока – это картины Мартироса Саргисовича Сарьяна. Художник Грабарь делает массивным черный контур яблок, при этом оставляет некоторые просветы белого фона в фактуре синей ткани, особенно около черного контура. Следует отметить полуфовистский характер данного натюрморта. Для него характерна повышенная роль локального цвета. Но живописец не позволяет себе абсолютно отдаться локальным цветам.

В целом любовь к синему и белому у живописца Грабаря вылилась в его ведущие мотивы творчества – это синефонные натюрморты, а также пейзажи со снегом и инеем, васильки в натюрмортах.

«Натюрморт. Груши на синей скатерти» (1922). В период 1917–1922 гг. так называемых бесфоновых натюрмортов у Грабаря было много. В собственно «Натюрморте с грушами/Груши и ваза» (1922) трудно оценить, действительно ли только груши, или среди них затесались и яблоки? Это потому, что у груш, нарисованных с разных ракурсов, может быть и разный вид. Во всяком случае, фрукты действительно представлены на синем фоне, но в отличие от натюрморта 1915 г., они расположены не на плоскости, а ступенчато, образуя композицию иерархическую – три фрукта оказались в верхней части полотна, в вазе. Еще два около основания вазы, на скрытом под тканью уступе. Основная масса груш лежит еще ниже, у подножия скрытого возвыше-

ния. Темно-синяя ткань с бело-голубыми узорами формирует сложные складки и подчеркивает сложный объем, который она скрывает. Многие груши своими черенками направлены к вазе. Это, вероятно, создает метафору-модель общественного иерархического порядка на столе. В обществе, где есть «этажи», верхняя часть отделена от основной части. В вазе при этом лежат фрукты более темного цвета, что, возможно, говорит об их зрелости или перезрелости. Акцент на разных цветах, сортах, состояниях и ракурсах фруктов отличает натюрморты Грабаря данного периода.

Интересно, что смыслы натюрмортов Грабаря поддаются экстраполяции на социальные идеи. Напомним, что общественные знаки читались и в «чайных» натюрмортах Грабаря, в центре которых стол с признаками готовящегося или произошедшего чаепития (выше говорилось об «Утреннем чае в аллее»). И «Груши и вазы» можно прочесть как модель иерархии, в то время как «Туркестанские яблоки» выглядели бы проявлением народного начала без какого-то центра, их единство строится на основе только округлых формы. В целом груши, в отличие от яблок, обладают большей изменчивостью из-за ракурсов и своей формы. С точки зрения формы, они сложнее яблок. Также интересно само отношение Грабаря к грушам как предметам с «благородной» красотой расцветки. Как писал художник, «Меня в то время особенно волновала благородная красота расцветки груш-дюшес, от зеленой, через зелено-оранжевую, к темно-красной. Я написал серию таких «грушевых натюрмортов», обычно с чайной чашкой» (Грабарь, 1937: 305). Это означает, что эти груши именно южного происхождения, произрастающие в черноморском регионе России, и Грабарь считал их особенными в силу их благородной красоты. Возможно, это как раз и есть причина того, что в натюрмортах с грушами появляются более иерархические конструкции, в которых есть рассуждение о слоях, этажах общества.

«Красные яблоки на синей скатерти» (1920). О картине Грабарь писал: «Хорошо

зная оздоровляющую силу организованной натюрмортной дисциплины, я ставил себе десятки натюрмортов из фруктов, комбинируя последние с соответствующими тканями. Большой частью это были яблоки – желтые, красные, зеленые, оранжевые, на голубых, синих, розовых, белых матерчатых фонах. Каждый следующий выходил лучше предыдущего, и через год после первого, сделанного в ноябре 1919 года, мне удались уже такие, как «Красные яблоки на синей скатерти» в собрании Е. В. Ляпуновой и «Красные яблоки на розовой скатерти», бывшие уже не только восстановлением утраченного, но и некоторым плюсом вообще, главным образом в смысле силы цвета и упрощенности формы» (Грабарь, 1937: 283).

«Груши на зеленой драпировке» размером 52 на 74,6 см созданы в 1922 г., место хранения натюрморта – Государственная Третьяковская галерея. Груши дюшес разных оттенков скомбинированы с изумрудно-зеленой тканью, дающей элегантные блики. В верхней части композиции представлена чашка на блюдце. Полотно гармонично по цвету, так как желтый цвет груш, зеленые оттенки фруктов и золотистое оформление чайной пары с включением белого и сине-зеленого – все это смотрится особенно сплоченным колористическим ансамблем. Нет в этом такой сильной контрастности, как в «Туркестанских яблоках». Кроме того, в грушах на зеленом фоне есть инородный предмет – чашка. Отношение к фруктам благодаря этому меняется – это не просто разбросанные фрукты, а более сложная натюрмортная композиция. Сама форма груш более сложная, чем у яблок, ткань с гладкой фактурой и чайный прибор преобразуют натюрморт, делая его более собранным, вечерним, аристократическим.

Может ли ужиться разноцветное в одном целом, возможна ли гармония и порядок? Грабарь задался таким вопросом не случайно, хотя, возможно, несознательно или полусознательно, но отразил и социальную атмосферу, общество того времени. Советский Союз представлял собой

объединение разных народов в единую страну. Эстетические поиски художника соответствуют направлению общественно-политической мысли, ориентированному на разнообразие и выявление того общего, что может объединить разнородное.

Пейзажный жанр в творчестве

И. Э. Грабаря в 1917–1922 гг.

По сравнению с иными периодами творчества И. Э. Грабаря, когда пейзажный жанр являлся одним из самых любимых и значимых, с 1917 по 1922 г. художник создает небольшое количество картин. Большинство этих произведений носит этюдный характер, что характерно именно для этого времени – преимущественно они написаны маслом на картоне (иногда бумага, наклеенная на картон, или холст, наклеенный на картон), и размеры этих работ небольшие.

С 1917 по 1922 г. И. Э. Грабарем были созданы значимые для исследования его творчества и истории русской живописи начала XX века живописные произведения в жанре «пейзаж». К этому времени относятся этюды из экспедиции Наркомпроса по Северной Двине, совершенной И. Э. Грабарем в 1920 г. в качестве ее руководителя с целью обследования, изучения и реставрации памятников искусства и старины. Одно из наиболее значительных произведений, созданных во время экспедиции, – этюд «Сийский монастырь» (1920, бумага на картоне, масло, 47 x 61, Частное собрание в Москве). Картина представляет собой произведение в импрессионистическом стиле, написанное характерными для импрессионизма мазками. На картине посреди голубого неба и водной синевы виднеется белый силуэт Антониево-Сийского монастыря, находящегося в Архангельской области. Несмотря на этюдный характер, произведение имеет сложное композиционное построение: горизонтальным центром картины является линия горизонта, где изображен центральный персонаж – силуэт монастырской церкви, а также монастырские постройки и поселение. Нижняя от линии горизонта часть картины представляет

синева реки разных оттенков – от темного глубокого до светлого небесной голубизны; здесь в левой части изображены сети, заросли сухого камыша, причал и лодка у причала – сети выполняют роль ловца зрительского взгляда и останавливают его на картине, запутывают движение, задерживая взгляд на синеве реки; лодка играет роль «мостика» для дальнейшего движения взгляда к главному персонажу произведения – монастырской церкви. Верхняя часть картины над линией горизонта посвящена изображению неба и небесных оттенков. Ближе всего к линии горизонта голубое небо с оттенками красноватого цвета – воздушное растворение элементов «земного мира»: красных крыш монастырских построек и крыш домов поселения; второй от земли небесный слой написан светло-голубыми цветами, которые плавно переходят в полосу небесной синевы более темного оттенка. Белый силуэт церкви является центральным персонажем посреди сине-голубого окружения. Синий и белый, согласно цветовым исканиям художников начала XX в., являются цветами духовной жизни: если синий цвет зовет человека к погружению в духовное, то белый цвет сам является концентрацией непроявленной полноты Вселенской жизни. Так, например, рассуждает В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве». Сам В. Кандинский писал о том, что цвет согласуется с формой, в которую заключен, – будь то абстрактная форма или предметная. И. Э. Грабарь никогда не обращался к беспредметной живописи, но использовал цветовую палитру сообразно своей эпохе – в данном произведении церковь Сийского монастыря выступает концентратом духовной жизни посреди запутывающей темной синевы речной поверхности и уводящей от земной жизни голубизны неба.

Значительная часть деятельности И. Э. Грабаря в первые годы после Октябрьской революции была посвящена борьбе за сохранение русского культурного наследия, исчезающих дворянских усадеб. В частности, с 1919 г. он работал в составе комиссии по переустройству усадьбы Апраксиных в селе Ольгово в му-

зей, в связи с чем в его творчестве появляется ряд этюдов и картин с видами этой усадьбы – «Въезд в усадьбу» (1922, картон, масло, 66 x 52 см, Таганрогский художественный музей); этюд «Дубок. Ольгово» (1921, картон, масло, 47,3 x 37,8 см, Ярославский художественный музей); «Старый дом в Ольгове» (1921, холст, масло, Частное собрание); «У пруда. Ольгово» (1921, холст, масло, 50 x 69 см, Частное собрание); «Интерьер комнаты в Ольгово 1850-х годов» (1921, картон, масло, 48,7 x 72 см). И. Э. Грабарь еще в 1900–1910-е гг. получил известность благодаря изображению русских усадеб – фрагментарному в импрессионистическом стиле. Поэтому продолжение работы с усадьбами и в живописи, и в качестве искусствоведа, реставратора, идеолога работы по сохранению русского культурного наследия в сложное историческое время небывалых ранее перемен было органично связано с его творчеством предшествующих десятилетий. На картине «Въезд в усадьбу» изображены стоящие по сторонам от дороги два обелиска в псевдогоготическом стиле. Они предваряют не только въезд в усадьбу, но и вход зрителя в картину. За ними выцветший деревянный забор и низенькая простая четырехстенная русская деревянная изба с покатой крышей. Картина имеет вертикальный формат, а главными изобразительными вертикалями являются две березы, изображенные за забором перед деревянным домом. На картине представлен летний пейзаж, колышущаяся листва деревьев позволяет понять, что погода ветреная. Листва берез представлена на фоне голубого неба, а правая верхняя часть картины заполнена белыми облаками. Контрастное сочетание обелисков в духе западноевропейской готики и чисто русских мотивов с деревянной избой и березами позволяет предположить, что на картине создается традиционный образ диалога западной и русской культуры. Возможно, направление ветра в сторону русского пейзажа говорит о современном для 1920-х гг. движении в сторону русских культурных оснований. Этюд «Дубок. Ольгово»

и картина «Старый дом в Ольгове» представляют центральное строение усадьбы Апраксиных, реконструированное в конце XVIII в. итальянским архитектором Франческо Кампорезе. На этюде здание усадьбы изображено фрагментарно – левая крайняя часть фасада главного усадебного здания, что было характерно для усадебной живописи И. Э. Грабаря, который еще в начала XX в. начал изображать лишь отдельные фрагменты русских усадеб – веранды, парадные входы. Изображение молодого дубка на переднем плане перед зданием усадьбы можно интерпретировать символически в том смысле, что в начале 1920-х гг. судьба усадьбы только решалась, ее трансформировали в музей, решали, что делать со старинными ценностями, хранящимися в ее комнатах. То есть старинная дворянская усадьба после кардинальных перемен в стране 1917 г. стала новым объектом – музеем, который впервые открылся для публики в 1920 г., история которого только начиналась. На картине «Старый дом в Ольгове», наоборот, усадебное здание представлено практически полностью, в небольшом ракурсе, с центрального фасада, имеющего белый цвет с едва виднеющейся в правой части красной крышей. Возможно, неясность дальнейшей судьбы усадебных строений подсказывала необходимость запечатлеть эти архитектурные сооружения во всей их красоте. Картина продолжает демонстрировать приверженность импрессионистическому стилю: на переднем плане градация зеленого цвета создается светотеневой игрой на поверхности травяного покрова перед входом в усадьбу. Для написания картины художник выбирает момент интенсивного солнечного освещения (рассветное или закатное солнце), здание усадьбы наполовину залито ярким светом, а наполовину яркое солнце приглушено тенью от зеленой листвы деревьев перед домом. Помимо изображений экстерьеров усадьбы И. Э. Грабарь занимался написанием интерьеров комнат – известно, что ему в составе комиссии удалось подготовить к открытию музея 26 комнат для посещения. Вероятно,

живописное изображение интерьеров было необходимо также, чтобы запечатлеть уходящую фактуру, зафиксировать виды комнат, которые сегодня-завтра могут быть переустроены и изменены, а черно-белые фотографии не дадут возможности передать живописную и цветовую фактуру этих интерьеров.

В исследуемый период И. Э. Грабарь не переставал обращаться в живописи к своему любимому сюжету – изображению инея. Действительно, художник нашел уникальный живописный сюжет, ради которого он творил по заветам пленэрной импрессионистической живописи посреди сугробов, сосредотачиваясь на изображении световых эффектов и световой игры, рождаемой в отблесках солнца на снегу. Он написал снег и искрящийся иней в импрессионистическом стиле с отблесками солнца, в неоимпрессионистическом стиле отдельными мазками, применял различные колористические решения. В 1907–1908 гг. были написаны его знаменитые картины из серии-сюиты «День инея». Вероятно, создание сюиты, где само название предполагает сочетание всего многообразия танцев, а в случае с картинами И. Э. Грабаря – состояний инея, не прекращалось и позднее. Так, в 1918 г. он написал картину «Иней» (картон, масло, 48 x 60 см, Астраханская картинная галерея), которую приобрел купец и коллекционер П. М. Догадин из Астрахани. Если для большинства картин на сюжет с инеем у И. Э. Грабаря характерен голубой цвет, то данное произведение довольно нетипично, так как основным цветом здесь является интенсивный темный желтый, излучаемый солнцем. Желтый здесь слишком теплый и приобретает тревожный оттенок. На картине представлен заснеженный участок равнины с двумя березами в фокусе внимания на переднем плане, их верхушки обрезаны краем картона. Картина написана крупными аналитическими мазками, то есть все цветовые элементы отделены друг от друга: покрытые тенью участки равнины написаны голубым цветом, в зависимости от степени затененности эти участки варьируются от голубого к темно-синему;

открытые участки равнины, залитые солнцем, написаны оранжево-желтым цветом; при столкновении солнечного цвета с ветвями берез они приобретают фиолетовый оттенок. В целом некоторую тревожность данному пейзажу с инеем в результате придает небольшое добавление красного цвета во все цветовые оттенки – для получения фиолетового цвета деревьев и оранжево-желтого цвета. Линия горизонта очень высокая, а небо написано нехарактерными цветами: полосами красновато-желтого оттенка (или светло-оранжевого), желтого и зеленым цветом. Таким образом, версия «Иней», написанная в 1918 г., несмотря на нейтральность пейзажного жанра, кажется наполненной тревогой от происходящих перемен, формируется ощущение неестественности за счет использования нехарактерных цветовых решений. Еще одно произведение с таким сюжетом этого времени – «Иней» (1919, картон, масло, 14 x 22 см, Государственная Третьяковская галерея). Данное произведение, вероятно, является самым миниатюрным по формату из серии картин про иней, также его особенность заключается в композиционном решении: на картине представлены стволы березового леса. Березовый лес условно проявляется из красочной поверхности, сформированной мазками голубого, черного, белого, изредка фиолетового и желтого оттенков. В правой части солнечный цвет высвечивает один из березовых стволов. Традиционно лес в инее у И.Э. Грабаря представлен в полный размер – от земли к небу. В этой же версии картины с инеем зритель не видит ни оснований стволов деревьев, ни верхушек – представлен только центр растущих стволов деревьев. Вновь в произведении пейзажного жанра проявляется чувство большего – неопределенность, наблюдение за серединой процесса роста, без корней и вершин.

Еще одним значимым сюжетом в живописи И.Э. Грабаря был «Мартовский снег». В 1921 г. во время поездки в Ригу он также напишет картину «Мартовский снег» (картон, масло, Государственная Третьяковская галерея).

Автопортрет

Самоанализ и рефлексия над собственным творчеством и социальной позицией получили воплощение в произведениях И.Э. Грабаря в жанре автопортрета. В 1923 г. он создал «Автопортрет с женой», где представлен солидным художником и знатоком живописи со своей музой; в 1935 г. написал самый известный «Автопортрет с палитрой в белом халате», где раскрывается во всех своих ролях – и как вдумчивый человек, и как художник, и как административный деятель в сфере культуры, и как реставратор. В 1921 г. он создал «Автопортрет в шляпе», который неизменно привлекает к себе внимание исследователей творчества И.Э. Грабаря, так как здесь создан образ счастливого и улыбчивого человека. Автопортрет написан в импрессионистической технике, акцентируя внимание на пятнах света, создающих образ изображенного человека. В первую очередь обращает на себя внимание то, что по сравнению с автопортретами 1920-х и 1930-х гг., где И.Э. Грабарь изображает себя солидным и уверенным человеком, в автопортрете 1921 г. он представлен проще, и состояние его неоднозначно; даже внешне он отличается от того человека, который будет смотреть на зрителей с картин позже. На погрудном портрете представлен улыбающийся человек в зеленой шляпе с широкими полями и темно-синем костюме с галстуком. Основным живописным мотивом картины является игра света и тени: левая часть нейтрального фона за спиной художника темнее, а правая часть перед лицом художника светлее. Яркий свет, падающий на шляпу с широкими полями (при этом поля шляпы изгибаются таким образом, что левая часть полей опущена вниз, а правая часть полей загнута вверх), создает игру света и тени на лице: левый глаз утопает в тени, правая половина лица затемнена, зато ярко высвечивается широкая улыбка художника, которая привлекает к себе все внимание зрителя. На автопортрете 1921 г. художник изображен с искренней и волнительной улыбкой. Для сравнения можно обратиться к «Автопортрет с женой» 1923 г., где ху-

дожник также представлен улыбающимся, но с совершенно другой улыбкой: здесь он явно позирует и демонстрирует зрителям эту улыбку, выражающую уверенность художника в своей творческой и жизненной позиции. На автопортрете 1921 г. художник, скорее, представлен в волнительном и радостном процессе наблюдения за игрой света и тени, что во многом отражает его творческую концепцию, которая заключалась, в частности, в том, что в своих произведениях он позволял зрителям увидеть подобную игру света и тени в природе и по-радоваться ей.

Заключение

С 1917 по 1922 гг. И. Э. Грабарем было создано относительно небольшое количество живописных произведений, так как в это время художник вел активную общественную деятельность помимо непосредственно творческой работы. Живописные произведения, созданные в это время, представляют собой картины преимущественно небольшого формата; часто художник пишет маслом на картоне. Жанровое своеобразие работ этого периода – натюрморты, пейзажи и автопортрет.

Постановочность натюрмортов И. Э. Грабаря, их этюдность, проработка социальных

аллюзий были связаны с переходным состоянием его творчества (от импрессионизма через сезаннизм к реализму) в 1917–1922 гг. В них И. Э. Грабарю удалось кристаллизовать и ограничить язык собственного натюрморта, окончательно укрепиться в своих эстетических установках, в отношении к вещам и моделям главного и второстепенного в жизни, обществе и культуре.

В пейзажах И. Э. Грабарь продолжает обращаться к своим любимым сюжетам – изображению русских усадеб и инея. Но в это время изображение усадеб, выполненное в характерном импрессионистическом стиле, носит практически утилитарный характер, так как связано с деятельностью художника по сохранению наследия русских дворянских усадеб, судьба которых стала неясной в послереволюционное время. Также пейзажные произведения создаются И. Э. Грабарем во время его исследовательских экспедиций и поездок.

Своеобразием известного «Автопортрета в шляпе» 1921 г. является то, что художник представлен в радостном волнении на фоне светотеневой игры. Хотя многие живописные работы художника этого периода тематически далеки от исторических событий в стране, но в них присутствуют признаки эпохи перемен.

Список литературы / References

Aivazyan M. A. *Esteticheskie vzglyadi I. E. Grabarya (o prirode iskusstva): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filospfskih nauk [Aesthetic views of I. E. Grabar (on the nature of art): dissertation abstract for the degree of candidate of philosophical sciences]*. Moscow, Moscow state university named after M. V. Lomonosov, 2004. 30 p.

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 ekspeditcii [Northern Archives and Expeditions]*. 2021, 5(2), 16–31. DOI 10.31806/2542–1158–2021–5–2–16–31. EDN KUMWWQ.

Azarkovich V. G., Egorova, N. V. *Igor Grabar*. Leningrad, Avrora, 1974. 45 p.

Efremova E. V. *Igor Grabar, 1871–1960*. Moscow, Art-Rodnik, 2007. 95 p.

Efremova E. V. *Igor Grabar. Zhizn' i tvorchestvo [Igor Grabar. Life and oeuvre]*. Moscow, Eksmo, 2022. 176 p.

Egorova N. V. *Grabar. Obraz i tsvet [Image and color]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1971. 28 p.

Egorova N. V. *Igor Emmanuilovich Grabar*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 61 p.

Grabar I. E. *Moya zhizn'. Avtomonographiya [My life. Automonography]*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1937. 375 p.

Grabar I. E. *Pisma 1917–1941 [Letters 1917–1941]*. Moscow, Nauka, 1977. 445 p.

K 150-letiyu so dnya rozhdeniya I. E. Grabarya (1871–1960): materialy vserossiiskoi nauchnoi konferencii [To the 150th anniversary of the birth of I. E. Grabar (1871–1960): materials of the All-Russian Scientific Conference]. Archangelsk, KIRA, 2021. 320 p. Available at: <https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/519538808.pdf>

Koptseva N. P. Regional'nie iskusstvedcheskie issledovaniya v sovremennoi Rossii (vstupitel'naya stattiya) [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 EDQQPD.

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), p. 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.

Kruglov V. F. *Igor Emmanuilovich Grabar*. Saint Petersburg, Zolotoi vek, Hudozhnik Rossii, 2008. 446 p.

Leschinskaya N. M. Kulturologicheskie podhodi k analizu proizvedeniy dekorativno-prikladnogo iskusstva [Culturological approaches to the analysis of works of arts and crafts]. In *Severnii arhiv 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 “Zodchiiy” kak istochnik po istorii russkogo moderna kontsa XIX – nachala XX vekov [Magazine “Zodchiiy” 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.

Liperovskaya G. L. Muzeinaya utopiya akademika I. E. Grabarya: zamisly i realnost' [Museum utopia of Academician I. E. Grabar: plans and reality]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Herald of Tomsk state university]*. 2010, 334, 47–50.

Mamontova N. *Igor Grabar*. Moscow, Belyi gorod, 2001. 48 p.

Podobedova O. I. *Igor Emmanuilovich Grabar: zhizn' i tvorchestvo [Igor Emmanuilovich Grabar: life and oeuvre]*. Moscow, Sovetskiy hudozhnik, 1964. 336 p.

Ponikarovskaya M. V. Igor Emmanuilovich Grabar (1871–1960). In *Otci-osnovateli RAIMK [Founding fathers of Institute of Material Culture Russian Academy of science]*. Saint Petersburg, Institute of Material Culture Russian Academy of science, 2022. 319–339.

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.

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 *Severnie arhivi I ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*. 2022, 6(1), 240–249. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–1–240–249. EDN KEPVYT.

Sitnikova A. A., Li S. Obraz Kitaya v tvorchestve krasnoyarskogo hudozhnika Sergeya Forostovskogo. In *Severnie arhivi I ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*. 2022, 6(4), 87–98. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–4–87–98. EDN OOXNN.

Yahont O. V. I. E. Grabar i slozhenie sistemy nauchnoi restavratsii v Rossii [I. E. Grabar and the formation of the system of scientific restoration in Russia]. In *Aktualnie problemi gumanitarnih i estestvennih nauk [Actual problems of the humanities and natural sciences]*. 2016, 11(3), 143–146.