

УДК 75.047:7.013

## ОБРАЗ И СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

*Дрозд Андрей Николаевич*, доцент, профессор кафедры дизайна, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: andrei-drozd@mail.ru

Данная статья посвящается характеристике некоторых творческих формалистских подходов к современной пейзажной живописи, постепенно возникающих в результате переосмысления художниками ведущих стилевых направлений XX века. Исследуемые подходы в жанре «пейзаж» не исключают, а, напротив, основываются и на опыте мирового художественного наследия в целом, и на принципах академизма в частности.

Задача этой статьи не ограничивается искусствоведческим анализом конкретных примеров из современной пейзажной практики. Специфика осуществляемого анализа заключается в характеристике образов и сюжетов произведений живописи, а также вариаций художественного языка, используемых при их визуализации.

В статье уточняется понимание термина «образ» в пейзаже, осуществляется дифференциация понятия стиля в искусстве на исторический стиль (в широком смысле) и стилевое направление (в узком).

В статье делается вывод о том, что формалистский подход к современной пейзажной живописи, при определенных условиях может стать частью фундамента нового значимого стиля в изобразительном искусстве. В данном подходе форму (в качестве изображения) необходимо рассматривать не как самоценную категорию произведения, а как структуру, создаваемую художником в соответствии с задуманным образом.

**Ключевые слова:** живопись, исторический стиль, натура, образ, пейзаж, пейзажная живопись, стилевые направления, тенденции.

## IMAGE AND STYLE IN A MODERN LANDSCAPE PAINTING

*Drozd Andrey Nikolaevich*, Associate Professor, Professor of Chair of Design, Kemerovo State University of Culture and Arts, Member of Union of Arts of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andrei-drozd@mail.ru

Contemporary art progresses in two directions. On the one hand, in the narrow vein, it makes the creation of new objects without accumulating the artistic experience. In a broader sense, the basis of landscape painting, for example, are the images of the world's artistic heritage. This is interpreted in the spirit of contemporary creative perception of form. The visual appearance of forms corresponds to the chain and the relations of subordinating the elements: "style-image-composition-color-image."

The purpose of this article is to characterize the certain painting approach to the "landscape" genre. These approaches are based on the inseparable connection of concepts of image and style, resulting in the formation of their synthesis of a special artistic language.

The article features images of the natural world in different periods of the landscape painting. It could be medieval China, early Renaissance, European painting of the XVI–XVIII centuries, Russian landscape painting of the XVIII–XIX centuries. And in the areas of impressionism, avant-garde, symbolism, socialist realism et al is characterized by creativity of European and Russian landscape painters of the XX century also. The emphasis in this synthesis study is not on the characteristic features of the style of painting, but in a meaningful way in the artwork.

The analysis of specific examples of artistic practice in the article concludes the possibility of forming under certain conditions, a new style of modern landscape painting, visual arts in general. The basis of this

style can be based on the following approaches: full-scale landscape made in a decorative manner, allegorical associative landscape, decorative landscape made in monochrome.

**Keywords:** painting, historical style, nature, image, landscape, landscape painting, style trends, trends.

Современное искусство и его различные формы (видеоарт, инсталляция, перформанс, аэрография, граффити, боди-арт и пр.), восходящие к модернизму, на первый взгляд, воспринимаются зрителем как новационные объекты, не имеющие под собой определенной традиционной основы. Пространство современного искусства в таком ключе становится сферой отказа художников от накопленного творческого опыта, принципов академизма, сложившихся художественных приемов и жанров. Однако в процессе более детального исследования формирующейся проблемы возникновения новых изобразительных подходов, например в живописи (пейзажной живописи), можно увидеть, что в основе современного искусства лежат образы мирового художественного наследия. Это обстоятельство связано с тем, что в искусстве новая форма не рождается исключительно по прихоти художника, она вырастает из старой, ранее не виданная оболочка которой создается в процессе творчества [3, с. 58]. Наличие узкого взгляда на обозначенную проблему можно объяснить дифференциацией классического искусства в эпоху модернизма на массовое, авангардное, репродуцируемое и пр. искусство. Так, живопись, как вид изобразительного искусства индивидуально-го восприятия, по мнению В. Беньямина, «в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами» [5, с. 152].

В конце XVIII века в Париже, а впоследствии во всей Европе и в России, была предпринята попытка представлять через салоны произведения живописи широкой аудитории. При этом отсутствовал путь к их быстрому массовому признанию всеми без исключения социальными слоями, этот путь был постепенным. В эпоху интенсивного распространения образов путем репродуцирования процессы их переосмысления и отбора зрителями сопровождаются замещением ранее актуальных средств художественной выразительности другими. По А. Л. Андрееву, такое явление связано с движением художественного сознания в плоскости саморефлексии. Он рассуждает о необ-

ходимости критического осмысления собственно-го опыта для самоопределения искусства в новой исторической ситуации [2, с. 42]. Происходящие перемены создают художнику почву для отступления от академических основ реалистического пейзажа, например, к его новому прочтению через формалистский подход. В его основе лежит невидимая глазу зрителя выстроенная художником гармоничная структура (композиция работы). При этом интерпретация образа в пейзажной живописи осуществляется не только через форму, как основу произведения, важным является содержание. В такой манере еще в последней трети XX века формировался целый пласт произведений современного искусства, в том числе и в России. В начале XXI века в пейзажной живописи продолжает расширяться стилевой диапазон, хотя принято считать, что категория стиля к искусству этого периода не всегда применима. Разнообразными становятся стилевые тенденции развития жанра «пейзаж». Поэтому основная задача статьи заключается в характеристике нескольких ведущих подходов к современной пейзажной живописи. Важно то, что эти подходы основываются на совокупности таких элементов в пейзаже, как образ сюжета и стиль изображения, их исторической подвижности, которая приобретает визуальное выражение в особом художественном языке.

Мир природы и особенности его изображения в пейзажной живописи различных периодов связаны с изменением взглядов человека на окружающую действительность, на место человека в ней. По мнению В. Н. Пилипенко, осознание роли человека в процессе исторического развития неотделимо от факта существования определенных внутренних связей «между логикой исследователя природы и эстетическим чувством ценителя красоты» [10, с. 5]. В целом природа предстает перед взором художника, впоследствии и зрителя не только как видимая сторона (деревья, опушка, горы, равнина, река и пр.), но и в качестве окружающей среды, например сельская или городская местность с учетом всех изменений, привнесенных людьми. В этой своеобразной «природе», ее образе протекает жизнь человека [13, с. 3].

В изображении пейзажа перед художником стоит задача связать те или иные явления природы с определенными переживаниями с помощью композиции и важного выразительного средства в живописи – колорита. Например, как в книге А. В. Розенталя «Основное об искусстве»: «Так, ясный свет солнца вызывает у нас радостные чувства. При виде низко нависшей темной тучи мы переживаем ощущение какого-то гнета» [11, с. 34–35]. Ценность пейзажа заключается не только в прекрасном виде природы, но и в образе величественной, медленно пробуждающейся, тревожной или нетронутой, спокойной природы. Поэтому значительный интерес в рамках темы статьи представляет уточнение понимания термина «образ» в искусстве в целом, в пейзажной живописи в частности.

Образ в ракурсе искусствоведения сравнивается с формой воспроизведения, осмысления и переживания явлений жизни путем создания эстетически воздействующих объектов [7, с. 247]. Поэтично интерпретирует образ Й. Геррес в статье «Афоризмы об искусстве». По мнению этого автора, образ – это некая «красивая душа», обретающая в прекрасной форме произведений живописи, например, великолепное органическое строение [6, с. 559]. В подобной телесной оболочке образ, созданный художником, предстает перед взором главного критика – зрителя. Образ в жанре живописи «пейзаж» можно интерпретировать как форму выражения определенного драматического начала, мотива конкретного произведения о нетронутой или преобразованной человеком природе. Именно восприятие природы пейзажа побуждает художника к сложному творческому синтезу, а визуализация ее образа на полотне вызывает у зрителя эмоциональный отклик и сопереживание. Так образ становится важной частью структуры произведения, его композиционно-образительным акцентом, с его помощью произведение отличается связностью всего изображенного [11, с. 22].

В образительном искусстве различных стран и культур складывается свое индивидуальное отношение к природе. Через какие грани изображения ни раскрывалось бы это отношение к природе, его основой является определенный образ, соответствующий конкретной исторической

эпохе. Например, романтический образ, образ гуманизма, а также сентиментализма, символизма и пр., свойственные эпохе Просвещения, наблюдающиеся в искусстве классицизма, модерна и др. В рамках данной статьи не ставится задача дать наиболее полную характеристику, прежде всего, больших художественных стилей, указать их характерные черты в живописи. Ограничимся пониманием того, что понятия образа и стиля (стиля в искусстве) неразрывно связаны на протяжении истории образительного искусства. Синтез этих явлений образует целую тематическую цепочку в пейзажной живописи – «стиль – образ – композиция – колорит-изображение».

В древнеегипетских изображениях, например, образ природы раскрывается через равнозначные элементы пейзажа, в основном тростника и лотоса. Эти изображения лишены глубокого содержательного смысла, их назначение имеет скорее утилитарное начало, не лишенное художественной выразительности. В средневековом Китае, напротив, в искусстве пейзажа переплетены моменты философии и религии, поэтому художник той эпохи создает не просто произведение, а «величественную поэму вселенной». Это обстоятельство связано с тем, что в Китае созерцание природы – неотъемлемая часть духовной жизни. В Европе мастера раннего Возрождения впервые начинают включать в общую композицию фресок изображение природы в различных ее стилизованных вариациях в соответствии с основным живописным направлением данной эпохи. Так, например фигура и пейзаж объединены во фреске Мазаччо «Изгнание из рая». Работы С. Боттичелли «Рождение Венеры», «Весна» за счет включения пейзажа исполнены лирикой, поэзией, эмоциональностью и безмятежностью. Декоративно-вспомогательная роль пейзажа становится менее актуальной в живописи Европейских художников XVI века. В произведениях Тициана, Эль Греко, Веласкеса и др. главным персонажем полотна является собственно природа, ее субъективная оценка художником.

В самостоятельный обособленный жанр живописи пейзаж постепенно выделяется в XVII веке. Это явление наиболее отчетливо проявилось в полотнах голландских, фландрийских, французских художников (П. П. Рубенс, К. Лоррен,

Я. Вермеер и др.). Их произведениям свойственен приглушенный колорит, схожий с естественными красками природы. В итальянском искусстве XVIII века в пейзажной живописи появляются произведения, в образе которых с географической точностью передан вид определенной местности (это пейзажи-ведута).

Отдельного внимания заслуживает русская пейзажная живопись. В середине XVIII века пейзаж присутствует в искусстве еще не в станковом варианте. Этот зарождающийся в России жанр живописи сложно сравнивать с итальянской ведуттой или художественно интерпретированными изображениями конкретной природы европейских мастеров. Работы в этом направлении, с одной стороны, представлены как большие панно пейзажного характера, архитектурные элементы в декорациях, задники в театральных декорациях [9, с. 121]. Бенуа А. Н. определяет такие пейзажные работы как архитектурные и топографические съемки [4, с. 93]. С другой стороны, уже в конце XVIII – первой трети XIX веков природа становится объектом живописного воплощения в полотнах художников, пишущих городские пейзажи (парки, ансамбли, водоемы). Так, например С. Ф. Щедрин видит русскую природу сквозь общеевропейскую призму [9, с. 150]. В этот период в жанре пейзажа наблюдается формирование образа, по-своему индивидуального, идеального, достойного восхищения. В русской пейзажной живописи актуальными становятся идеи совершенного сходства с природой, ее «портретирования», особом проявлении ее «страстей» и т. д. [10, с. 15–16] Наиболее яркими представителями этого направления были И. К. Айвазовский, М. К. Клодт, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, В. Д. Поленов, А. К. Саврасов, И. И. Левитан и др.

Творчество европейских и русских художников-пейзажистов XX века связано с переходом от крупных стилей в искусстве к различным стиливым направлениям. Среди наиболее выдающихся направлений можно назвать импрессионизм. Это полотна К. Моне (серия «Стога», серия «Кувшинки», «Пруд с лилиями»), О. Ренуара («Пруд с утками», «Розарий», «Луговая тропинка»), В. Ван Гога («Вид Арля с ирисами», «Пейзаж в Овере после дождя», «Звездная ночь», «Виноградники в Арле»). Актуализация искусства, в том числе и в

пейзажной живописи, связана с явлением авангардизма (Европейские страны, Россия). Среди представителей его разнообразных течений (фовизм, абстракционизм, сюрреализм и пр.) можно выделить А. Матисса («Бербер», «Арабская кофейня»), В. Кандинского («Пейзаж с красными пятнами», «Пейзаж с дождем», «Осенний пейзаж»), С. Дали («Пейзаж с девушкой со скакалкой», «Аптекарь из Ампурдана», «Пейзаж с ангелами»). Формирование в русском искусстве XX века культурного пласта образов и стилистических направлений связано, в первую очередь, с символистским искусством, эпическими пейзажами. Это произведения М. А. Врубеля («К ночи», «Сирень»), А. М. Васнецова («Днепр перед бурей», «Покинутая усадьба», «Элегия»). Велико и неопределимо значение художников-пейзажистов направления социалистического реализма, а также различных школ живописи (московская, владимирская, ленинградская, уфимская, сибирская, дальневосточная и др.).

Согласимся с мнением Д. В. Сарабьянова, что стиль в широком смысле «является единственным выразителем формально-образной закономерности той или иной эпохи и определенного круга национальных художественных школ» [12, с. 192]. Каждый стиль в искусстве имеет свое название, ему свойственны конкретные формально-эстетические характеристики. Он является основополагающим для таких характеристик, как время и пространство. По мнению О. А. Кривцуна, в понятии стиля (художественного стиля) «заключено единство интеллектуально-смыслового и эмоционально психологического» [8, с. 28]. Через интересующее нас понятие стиля могут быть выявлены формы переживания и осмысления специфического ядра конкретного типа культуры, ее глубинных истоков. Также понимание стиля соответствует совокупности отдельных приемов, например изобразительных. В этой связи конкретный стиль черпает свои истоки из определенных устойчивых характеристик культуры, а его природа подтверждается анализом способов художественного выражения (натуры пейзажа, портрета и пр.) разными художниками одной эпохи [8, с. 28–29].

В узком смысле стиль или его наиболее достоверная интерпретация – стиливое направле-



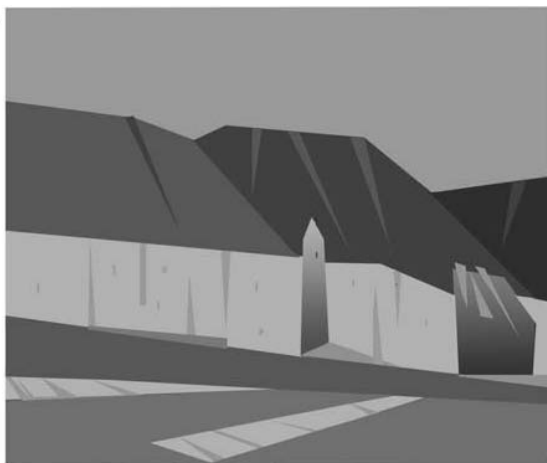
ние – в качестве понятия вводится в том случае, «когда одновременного в одних и тех же географических условиях существует две или несколько стилевых тенденций» [12, с. 192]. Эта ситуация наиболее отчетливо проявляется в современных полотнах художников, в том числе и мастеров пейзажной живописи новейшего искусства рубежа XX–XXI веков. В данный период, а также в настоящее время стиль развивается, реализуя себя в причудливых, абстрактных и пр. формах, но в его сфере часто происходят переломы. Стиль становится, как правило, фрагментарным, постепенно исчезает понимание стилевой общности искусства в целом [12, с. 179]. При этом, если на пороге XIX–XX веков из множества живописных художественных направлений в качестве выразителей концепции стиля можно выделить модерн и импрессионизм, а впоследствии и авангардное искусство, то в первое десятилетие XXI века эта задача осложнена различными причинами. С одной стороны, наблюдается возросший интерес к накопленному в традиционной классической академической живописи опыту, не только в различных регионах России, но и других странах, например Китае. С другой стороны, современному художнику-пейзажисту дается возможность выбора формы подачи своего произведения. Это может быть не только холст, картон, бумага, но и фото, видеoinсталляции, слайд-презентации и др.

Обсуждение тематики о проблеме возникновения новых изобразительных подходов в пейзажной живописи не ограничивается проведенной дифференциацией понятия «стиль», его связью с образом. Поставленной в данной статье задачей предусматривается анализ конкретных примеров из художественной практики (рис. 1, 2, 3) [1, с. 3, 34–35]. Выбор этих примеров обоснован возможностью характеристики нескольких различных подходов к изображению в современной пейзажной живописи.

*Подход № 1. На примере пейзажа «о. Мальорка, г. Вальдемосса», выполненного автором настоящей статьи.*

Выбор изобразительного сюжета в пейзаже «о. Мальорка, г. Вальдемосса» связан с историческим значением испанского города (рис. 1). Этот город посещали многие известные деятели культуры и искусства. Фредерик Шопен и Жорж Санд жили в нем продолжительное время. Сегодня многие известные киноактеры, философы и художники имеют здесь свои дома и мастерские. Исторический дух этих мест благотворно влияет на профессиональную сферу деятельности этих людей. Поэтому в городе Вальдемосса, окруженном горами, царит дух творчества. Личные впечатления художника, необыкновенное состояние замкнутости и явилось основой изобразительного сюжета (образа) пейзажа.

1.



2.



Рисунок 1. Создание изобразительного ряда в пленэрной живописи на примере пейзажа А. Дрозда «о. Мальорка, г. Вальдемосса»: 1 – создание формальной композиции для пейзажа, формирование образа; 2 – визуализация созданного образа в материале

При создании композиции пейзажа «о. Мальорка, г. Вальдемосса» была выбрана определенная видовая точка, наиболее полно характеризующая и раскрывающая стилистику города. Композиция рассматриваемого пейзажа состоит из нескольких планов, имеющих наклон по диагонали. Поле с остатками разрушившихся стен на переднем плане картины изображено под острым углом. Динамикой первого плана подчеркивается статичность форм второго – с изображением городской архитектуры. Третий план формальной схемы создан для изображения гор, возвышающихся над городом. Этот план очень плотный по тону. Небо в пейзаже также выполнено в динамичной манере, что подчеркнуто цветовой гаммой. Композиционным центром пейзажа является возвышающееся над постройками здание ратуши. Архитектурные сооружения разделены акцентными точками в виде ряда темных окон и вертикалей деревьев на несколько композиционных блоков. Использование в пейзаже динамичной декоративной манеры пластического языка и пастозной техники исполнения определено поставленной художником задачей – передать чистоту средневековой архитектуры, ее образность.

В пейзаже «о. Мальорка, г. Вальдемосса» все планы общей композиционной структуры строятся по горизонтали. Для создания изобразительно-го ряда этой композиции, во-первых, используются локальные пятна фона, ритмически разбитые линиями. Это наиболее отчетливо выражено в вер-

тикально выполненной декоративной пластике гор за счет распределения темных и светлых tonальных масс. С помощью таких форм акцент поставлен на средневековой архитектуре. Во-вторых, динамичная композиция сюжета в пейзаже подчеркнута напряженной цветовой гаммой неба, декоративное решение которого усиливает впечатление зрителя от визуальной передачи художником исторического духа города.

*Подход № 2. На примере пейзажа «Вид на реку Томь из окна мастерской».*

Образ и сюжет произведения «Вид на реку Томь из окна мастерской» основывается на значимости данной реки для Сибири, как в культурном, так и историческом плане (рис. 2). На берегах реки Томь были обнаружены петроглифы – первые графические композиции, изображающие животный и растительный мир древних. В рассматриваемой декоративной композиции художник проводит историческую параллель с современным видом на реку и тем состоянием, которое могло иметь место в далеком прошлом. По замыслу художника, в далеком прошлом под окнами его мастерской могли ходить древние люди, охотившиеся на животных, чьи изображения присутствуют в петроглифах Томской Писаницы, например.

Образ реки в работе иносказательный, поскольку отсутствует ее изображение. В этом пейзаже важным является отражение большой массы горы, на которую нашими предками и были нанесены петроглифы. В целом в пейзаже «Вид на

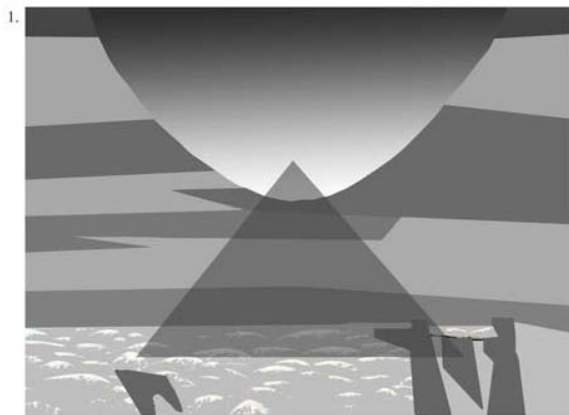


Рисунок 2. Создание изобразительного ряда в пейзажной живописи на примере работы А. Дрозда «Вид на реку Томь из окна мастерской»: 1 – создание формальной композиции для пейзажа, формирование образа; 2 – визуализация созданного образа в материале

реку Томь из окна мастерской» образ единства человека и природы визуально выражен через аллегоричное изображение водной поверхности и фигур охотников, несущих оленя, а также бегущей впереди собаки. Эти стилизованные фигуры, стоящие на краю плоскости, являются свидетелями далекого прошлого, в котором охота и собирательство были основой жизненного уклада.

Композиция пейзажа «Вид на реку Томь из окна мастерской» выполнена таким образом, что взгляд зрителя заключен в треугольник. Его основания – акцентные точки, фиксирующие этот взгляд на трех составляющих работы: фигуры собаки, охотников и отражение в воде горы. Передний план композиции строится на перечисленных выше фигуративных изображениях. Персонажи в пейзаже передвигаются по камням, покрытым снегом. Это состояние своеобразного зимнего безмолвия передает зрителю все ощущения от пред-

ставлений художника о сложности быта и жизни древних людей. Такой подход к работе позволяет достичь состояния рефлексии в складывающемся диалоге между художником и зрителем через ключевое звено – образ произведения.

*Подход № 3. На примере триптиха «Река Томь».*

Сюжет триптиха «Река Томь» связан с тем, что эта река разделяет город Кемерово на левый и правый берега (рис. 3). Между берегами находится остров – любимое место отдыха жителей и гостей города. В рассматриваемой графической работе художник попытался выразить свое видение этой ситуации. Поэтому для построения композиции триптиха «Река Томь» выбрано три листа. Это правый и левый берега реки (их авторское восприятие) и находящийся посередине остров.

Визуализация образа в триптихе «Река Томь» осуществляется в декоративной манере аква-



Рисунок 3. Создание изобразительного ряда в пейзажной живописи на примере триптиха А. Дрозда «Река Томь»: 1 – создание формальной композиции для пейзажа, формирование образа; 2 – визуализация созданного образа в материале

релью по сырой бумаге в технике, схожей с китайской графикой «Гун-би» («Быстрая кисть»). Художник выбрал такую декоративную манеру исполнения для того, чтобы более образно передать свой замысел. Так, в правом и левом листах триптиха изображение реки Томь выполнено темной массой по вертикали. Эта манера изображения позволяет усилить динамику движения воды. Деревья, размещенные на всех трех листах, не имеют четкой формы. Изображения их стволов и ветвей позволяют художнику создать определенный ритм, характерный для природы Кузбасса. Использование белой бумаги в работе, просвечивающей сквозь краску, не случайно. Ее наличие создает ощущение первого выпавшего снега или переходного периода от осени к зиме, когда природа замирает. В пейзаже на левом и центральном листах присутствуют изображения двух птиц, чьи позы статичны. Динамика движения реки и неподвижность птиц в триптихе «Река Томь» являются основой контраста не только «светлого и темного», «большого и маленького», но и выражением «статичности и динамики», переданным через «форму и ритм».

Рассмотренными подходами современная пейзажная живопись не ограничивается. На взгляд автора, представленными примерами наиболее образно характеризуются ведущие направления в изобразительном искусстве формалистского плана. Эти направления в той или иной форме могут лечь в основу нового стиля в изобразительном

искусстве в целом. Этот процесс может стать возможным при условии, что форма (изображение) будет являться не самоценной категорией произведения, а структурой, создаваемой художником в соответствии с задуманным образом.

Таким образом, на этих примерах можно выделить следующие стилевые направления, которые могут присутствовать в современной пейзажной живописи:

- *натурный пейзаж*, выполненный в декоративной манере. Этот живописный подход не предполагает развития по законам световоздушной перспективы. Используемая в пейзаже (картине) цветовая гамма более условна, чем в изображаемой натуре, и нацелена на выполнение поставленных художником определенных задач;

- *аллегорический, ассоциативный пейзаж*. В этом нереальном пейзаже выражен взгляд художника на волнующую его проблему или тему. Взгляд автора раскрывается средствами реалистичного ассоциативного ряда. Примеры таких пейзажей можно наблюдать в работах Г. Д. Фридриха, А. Бёклина и др.

- *декоративный пейзаж*, выполненный монотонно. В основе данного подхода находится определенное авторское видение того, как можно интерпретировать наследие графиков Китая в собственном творчестве. Подобное видение сформировалось в процессе неоднократного посещения Китая и знакомства с его культурой и искусством.

### Литература

1. Андрей Дрозд. Живопись. Графика: творческая моногр. / сост. И. В. Никитина. – Кемерово, 2012. – 72 с.
2. Андреев А. Л. Актуальные проблемы развития советской художественной культуры. – М., 1987. – 64 с.
3. Безклубенко С. Д. Природа искусства: о некоторых сторонах художественного творчества. – М.: Изд-во полит. лит., 1982. – 166 с.
4. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995. – 488 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Культурология: хрестоматия. – М.: Гардарики, 2000. – С. 151–161.
6. Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Культурология: хрестоматия. – М.: Гардарики, 2000. – С. 558–559.
7. Искусство: энцикл. / под ред. А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2007. – Ч. 4. – 312 с.
8. Кривцун О. А. Ценности культуры и судьбы искусства. – М.: Знание, 1989. – 64 с.
9. Очерки русской культуры XVIII века / под ред. Б. А. Рыбакова. – М.: МГУ, 1990. – Т. 4. – 382 с.
10. Пилипенко В. Н. Пейзажная живопись. – СПб.: Художник России, 1993. – 208 с.
11. Розенталь А. В. Основное об искусстве. – Огиз: Изогиз, 1937. – 132 с.
12. Сарабьянов Д. В. Стиль и индивидуальность русской живописи конца XIX – начала XX века // Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусство, 1998. – С. 179–192.
13. Чиварди Д. Рисунок. Пейзаж: методы, техника, композиция. – М., 2002. – 64 с., ил.



## References

1. Andrei Drozd. Zhivopis'. Grafika. Tvorcheskaia monografiia [Andrey Drozd. Painting. Graphic. Creative monograph]. Compiled by I.V. Nikitina. Kemerovo, 2012. 72 p. (In Russ.).
2. Andreev A.L. Aktualnye problemy razvitiia sovetskoi khudozhestvennoi kul'tury [Actual problems of development of Soviet art and culture]. Moscow, 1987. 64 p. (In Russ.).
3. Bezklubenko S.D. Priroda iskusstva: o nekotorykh storonakh khudozhestvennogo tvorchestva [The nature of art: about certain aspects of artistic creation]. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoi literatury Publ., 1982. 166 p. (In Russ.).
4. Benua A.N. Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke [History of Russian painting in the nineteenth century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 488 p. (In Russ.).
5. Beniamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [Composition of art in the age of mechanical reproduction]. *Kul'turologiia [Culturology]*, 2000, pp. 151–161. (In Russ.).
6. Gerres I. Aforizmy ob iskusstve [Aphorisms about art]. *Kul'turologiia [Culturology]*, 2000, pp. 558–559. (In Russ.).
7. Iskusstvo. Entsiklopediia [Art. Encyclopedia]. Edited by A.P. Gork'in. Moscow, Rosmen Publ., 2007, vol. 4. 312 p. (In Russ.).
8. Krivtsun O.A. Tsennosti kul'tury i sud'by iskusstva [The value of culture and art of destiny]. Moscow, Znanie Publ., 1989. 64 p. (In Russ.).
9. Ocherki russkoi kul'tury XVIII veka [Essays on Russian culture of the XVIII century]. Edited by B.A. Rybakov. Moscow, MGU Publ., 1990, vol. 4. 382 p. (In Russ.).
10. Pilipenko V.N. Peizazhnaia zhivopis' [Landscape painting]. St. Petersburg, Khudozhnik Rossii Publ., 1993. 208 p. (In Russ.).
11. Rozental' A.V. Osnovnoe ob iskusstve [Main about art]. Ogiz, Izoogiz Publ., 1937. 132 p. (In Russ.).
12. Sarabianov D.V. Stil' i individual'nost' russkoi zhivopisi kontsa XIX – nachala XX vekov [The style and personality of Russian painting of the late XIX – early XX centuries]. *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati [Russian paintings. The awakening of memory]*, 1998, pp. 179–192. (In Russ.).
13. Chivardi D. Risunok. Peizazh: metody, tekhnika, kompozitsiia [Drawing. Landscape: methods, techniques, composition]. Moscow, 2002. 64 p. (In Russ.).