А.В. ПОПОВ
Профессор, доктор технических наук, Университет города Либерец, Чешская республика
e-mail: alespopov@yandex.ru

A.V. POPOV
Professor, doctor of technical sciences, University of Liberec, Czech Republic
e-mail: alespopov@yandex.ru

ТРАДИЦИИ МИРИСКУСНИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

TRADITION WORLD OF ART IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS OF SECOND HALF OF XX — BEGINNING OF XXI CENTURY

В статье проведен сравнительный анализ творчества представителей объединения «Мир искусства» (1898–1927) и отечественных художников второй половины XX — начала XXI века. Цель исследования — сформировать круг живописцев, сумевших возродить в своей творческой практике традиции мирискусников. На основании анализа художественного материала установлены живописцы, которые в послевоенное время использовали в своем творчестве элементы художественной системы мастеров «Мира искусства».

The article presents a comparative analysis of the creative work of representatives of the association «World of Art» (1898–1927) and Russian artists of the second half of the 20th and early 21st centuries. The purpose of the study is to form a circle of painters who were able to revive the traditions of the world artists in their creative practice. Based on the analysis of the artistic material, painters were established who, in the post-war period, used elements of the artistic world of the World of Art in their work.

Ключевые слова: живопись, модерн, иконография, русский художник, Мыльников, Калюта, Хвастунова.
Keywords: painting, Art Nouveau, iconography, russian artist, Mylnikov, Kaluta, Hvastunova.

Творческое наследие дореволюционных художественных объединений оказало и продолжает оказывать влияние на формирование сюжетных и стилевых предпочтений отечественных художников в Новейшем времени и находится в фокусе постоянного внимания отечественного искусствознания [1, 4, 9]. Известный искусствовед В.С.Манин охарактеризовал ситуацию, сложившуюся в послевоенной живописи, следующим образом: «Все как будто искали соответственных истоков: Москва ориентировалась, главным образом, на Союз русских художников и Бубновый валет, Ленинград — на салон и Мир искусства» [1, с. 544].

Анализ искусствоведческой литературы показал, что исследованию художественных традиций мастеров объединения «Мир искусства» (1898–1927) в живописи второй половины XX — начала XXI века уделено недостаточное внимание — до сих пор не очерчен круг отечественных художников, которые в своем творчестве использовали содержательные и формальные достижения мирискусников. Возможно, что сложившаяся ситуация стала результатом непростой судьбы этого дореволюционного стилевого течения в советское время — долгие годы использование иконографических сюжетов и мотивов мастеров «Мира искусств», использование стилистики модерна, было под строжайшим, хотя и негласным, запретом. Необходимо отметить, что употребление термина «модерн» при обсуждении традиций объединения «Мир искусства» не только вполне обосновано, но и необходимо, так как мирискусники действительно были адептами этого стиля — Д.В.Сарабьянов писал об этом следующее: «В основном модерн в русской живописи концентрируется вокруг “Мира искусства“, к которому тяготеют такие крупные московские фигуры, как Врубель и Серов, Малютин и Рябушкин» [5, с. 188].

Цель данного исследования состоит в определении круга отечественных художников, которые во второй половине XX — начале XXI использовали и используют в своей художественной практике традиции мастеров «Мира искусства».

Для достижения сформулированной цели был проведен сравнительный анализ художественной системы, а именно сюжетно-содер-

жательной основы, творческого метода и формально-стилевых черт, свойственных произведениям основоположников «Мира искусства» и послевоенных художников на предмет тождественности.

В рамках исследования, наряду с произведениями представителей старшего поколения отечественных живописцев — В.М.Конашевича (1888–1963), Д.И.Митрохина (1883–1973), А.В.Фонвизина (1883–1973), которые состояли в объединении «Мир искусства» и при этом продолжали активно работать в 1950–1960-е годы, были проанализированы произведения таких мастеров советской живописи, как Е.И.Зверьков (1921–2012), Е.Е.Моисеенко (1916–1988), А.А.Мыльников (1919–2012), Н.Е.Тимков (1912–1993), Б.С.Угаров (1922–1991), П.Т.Фомин (1919–1996), которые сделали свои первые шаги в живописи в послевоенное время, а также работы современных живописцев Ю.В.Калюты и А.В.Хвастуновой, начавших свой творческий путь в конце XX века и работающих вплоть до сегодняшнего дня. Выбор перечисленных выше художников для проведения исследования объясняется тем, что уровень художественного качества произведений, созданных этими мастерами, превышает средний уровень отечественной живописи в анализируемый временной период.

Формальному анализу подверглись работы, выполненные как в технике масляной живописи, так и графические произведения, созданные с использованием гуаши, акварели, темперы. Такое, в некоторой степени, отклонение от правил объясняется особенностью формирования традиций мирискусников — в своем творчестве члены «Мира искусств» использовали разные техники живописи. Достаточно вспомнить произведения версальской серии А.Н.Бенуа, созданные при помощи как масляных красок, так и гуаши или акварели, такие выдающиеся произведения В.А.Серова, соответствующие стилистике модерн, как «Портрет Марии Ермоловой» (1905) в технике масляной живописи и «Портрет Иды Рубинштейн», «Похищение Европы» (все — 1910), написанные с использованием темперы, знаменитые пейзажи А.Я.Головина «Березки» (1908–1910, гуашь), «Березы ночью» (1908– 1910, акварель, гуашь), «Пейзаж. Павловск» (1908–1910, темпера, пастель), «Осень» (1920-е годы, темпера).

Исследование художественного материала показало, что во второй половине XX века известный советский живописец А.А.Мыльников в полной мере использовал содержательные и формальные достижения мирискусников. Отличительной особенностью творчества этого





Рисунок 1. А.В.Хвастунова. Голубой пруд. 2013. Б., гуашь, 40 х 65
Рисунок 2. А.В.Хвастунова. Карнавал в Венеции. 2013. Б., тушь, гуашь. 44 х 63,5

художника является как обращение к пассеизму, так и использование иконографических сюжетов и мотивов мастеров «Мира искусства». Представляется интересным обратить внимание на то, что в начале XXI века аналогичная особенность свойственна творчеству талантливого современного художника А.В.Хвастуновой.

Действительно, А.А.Мыльников неоднократно обращался к мотиву прогулки, который был иконографическим для мирискусников, — К.А.Сомов использовал этот мотив в таких произведениях, как «Прогулка после дождя» (1896), «Вечерняя прогулка верхом» и «Прогулка зимой» (обе 1897), «Радуга» (1915), «Дамы в парке» (1919), Е.Е.Лансере — в картинах «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905), «Прогулка на молу» (1908), А.Н.Бенуа посвятил этому мотиву серию произведений под общим названием «Последние прогулки Людовика XIV» [6, с. 209].

Как на картинах А.А.Мыльникова «Пейзаж» (1973), «Прогулка» (1977), «Голубой день» (1978), «У озера» (1979), «Прогулка в Петергофе» (1989), так и на листах «Голубой пруд» (рис. 1), «Старый пруд», «Барский пруд» из серии «Карабиха Н.А.Некрасова» (2013), на листах из серии «Вишневый сад» (2014) А.В.Хвастуновой изображены прогуливающиеся люди, как правило, молодые женщины, в красивых старинных платьях, что почти автоматически отсылает зрителей к прошлому, вносит в изображаемое долю пассеизма — окрашивает изображенное ностальгическими тонами.

В своем творчестве А.А.Мыльников многократно обращался к традиционным для мастеров «Мира искусства» мотивам купальщиц и обнаженных женщин с изображением снятой одежды — «Купание на

Черной речке» (1967), «Купальщицы» (1968), «Утро» (1972), «Купальщицы у реки» (1974), «Гроза» (1975), «Сон» (1980), «Летом» (1982) [6, с. 207]. «Театральные, маскарадные, карнавально-праздничные сюжеты, разворот которых довольно широк — от "Итальянских комедий" Бенуа, "Пьеро" и "Арлекинов" Сомова до "Каруселей" Сапунова и "Масленицы" Кустодиева» также являющиеся иконографически типичными для мастеров объединения «Мир искусства» [5, с. 199], оказались востребованными А.В.Хвастуновой.

Художник в 2011 и в 2013 годах посвятила венецианскому карнавалу XVII века романтическую серию графических работ с нотками пассеизма — изображение таинственных людей в плащах и масках на фоне каналов, мостов и гондол характерно для этих произведений. В этой же серии автор многократно использовала мотив фейерверка — листы «Карнавал в Венеции» (рис. 2), «Дождь в Венеции», «Фейеверк. Венеция», «Арлекин. Венеция», «Карнавал, лестница», (2013), который также является для мирискусников показательным иконографическим мотивом [6, с. 203].

Заканчивая обсуждение сюжетно-содержательной основы творчества художников, необходимо отдельно коснуться художественного наследия В.М.Конашевича, Д.И.Митрохина, А.В.Фонвизина. Анализ показал, что эти живописцы, входившие в объединение «Мир искусства», в послевоенное время не использовали распространенные у мирискусников иконографические сюжеты, да и ретроспективизм прошел мимо их интересов. Исключением является обращение А.В.Фонвизина к теме, связанной с цирком, — ощущение празднества соответствует практике мастеров «Мира искусств». Однако произведениям этих художников присущ определенный эстетизм, под знаком которого, по мнению А.М.Эфроса, русское искусство прошло первые пятнадцать лет XX века [8, с. 140]. Действительно, повышенная утонченность и изящество изображенного, стремление авторов вызвать у зрителей чувство любования самой художественной формой свидетельствуют о присутствии эстетизма в натюрмортах В.М.Конашевича — «Цикламены», «Хрусталь на столе» (оба — 1946), «Цикламены на ночном окне» (1947), в пейзажах Д.И.Митрохина «На Беговой улице» (1945), «Весенний пейзаж» (1946), в жанровых композициях, портретах и натюрмортах А.В.Фонвизина — «Наездница в алой шляпке на розовой попоне», «Наездница», «Цирк», «Портрет артистки в сценическом платье» (все — 1950), «Букет в синей вазе» (1956).

Перечисленным произведениям свойственны такая формально-стилевая черта модерна, как цветная композиция, состоящая в гармоничном распределении пятен различного цвета на плоскости холста или бумаги. Понятие «цветная композиция» начало встречаться в работе А.А.Федорова-Давыдова, в которой он писал об эволюции «от композиции объемов к цветной композиции» как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи в направлении модерна [7, с. 86].

При анализе творческого метода преобразования действительности необходимо вспомнить, что соотношение увиденного и выдуманного, натурного и преобразованного, реального и фантастического в практике мастеров русской версии стиля модерн, по мнению Д.В.Сарабьянова, «и есть признак метода модерна» [5, с. 217]. Такой метод, который наиболее часто проявляется в условном характере цветового решения, свойственен творчеству всех художников новейшего времени, анализируемых в данном исследовании, — кроме, пожалуй, Б.С.Угарова, не использовавшего условный цвет.

Например, А.А.Мыльников не ставил перед собой задачу объективно верно, с иллюзионистической точностью передать цветовое состояние видимой природы, что столь свойственно передвижническому пейзажу и пейзажу «Союза русских художников», а, прежде всего, старался выявить поэтичность, заложенную в природных видах, ставил задачу выявления настроения выше задачи колористически точной передачи реальных цветовых сочетаний. Именно поэтому художник создавал свои картины не на пленэре и даже не по этюдам, а используя накопленный опыт, сочинял картины по воображению, по памяти, писал как бы «от себя». Создание А.А.Мыльниковым пейзажей не на основе натурного видения является важной отличительной особенностью творческого метода адептов стиля модерн, который использовали и другие живописцы — Е.И.Зверьков, Е.Е.Моисеенко, Н.Е.Тимков, П.Т.Фомин.

Для пояснения особенностей применения творческого метода стиля модерн послевоенными отечественными художниками возможно более подробно остановиться на творчестве П.Т.Фомина, который во многих работах шел в направлении, противоположном «правдивому» изображению видимой природы, и в этом случае «цвет вырывается из плена пленэризма» — так описывал подобное явление Д.В.Сарабьянов, [5, с. 193]. Художник декоративно перерабатывал пейзаж, имеющий место в действительности, и использовал цвет, не вполне соответствую-

щий натурному видению, так называемый «эмоциональный» цвет, цвет условный, который своей декоративностью оживляет традиционный реалистический пейзаж. Так в работе «В парке» (1976) художник искусственно, не в соответствии с объективной действительностью разбросал пятна индийского красного по всей плоскости картины, которые активно участвуют в формировании колорита и своей декоративностью усиливают эмоциональное воздействие на зрителя. В работе «Аллея» (1982) пятна белого цвета, изображающие и снег, и кору березы, составляют основу цветового решения так же, как и сине-фиолетовое марево, окутывающее березки. Очевидно, что такой белый цвет, единый и для снега, и для деревьев, без цветовых модуляций, отсутствует в действительности, такой цвет является условным и используется автором для формального усиления цельности изображаемого, для повышения выразительности изобразительной поверхности холста. Сине-фиолетовый цвет, возможно, встречается в природе, но явно не в такой степени как изобразил художник.

Наиболее условен цвет в картине П.Т.Фомина «Озеро очистилось» (1989) — синева, разлившаяся по всей картинной плоскости, увеличивает лирический настрой зрителя, но при всей эмоциональной выразительности, при поэтике, явно выраженной в таких работах, в них не столько чувствуется радость прямого узнавания русской природы, сколько проявляется декоративная основа цветового построения пейзажей. В данном случае уместно вспомнить следующие слова Д.В.Сарабьянова: «Здесь мы подходим к самому существу метода модерна, который всегда ищет резких сочетаний натурного и условного» [5, с. 195].

При рассмотрении таких пейзажей Е.Е.Моисеенко, как «Зима» (1963), «Над Волховом» (1971), «Старая Ладога» (1977), создается впечатление, что художник специально использовал цвет для отдаления изображенного на картине от реально существующей и объективно-видимой природы, для подчеркивания отличия между реальностью и изображенной на холсте условностью. Цвет в трактовке автора как бы не имеет самостоятельного звучания, а подчинен доминирующей графической основе живописи. Понимание вторичности цвета по отношению к рисунку возникает от ощущения несоответствия цветового решения картин реальности.

Условный цвет как результат переработки реальной действительности, в соответствии с творческим методом, характерным для сти-

ля модерн, присутствует также в работах Е.И.Зверькова, Н.Е.Тимкова, Ю.В.Калюты, А.В.Хвастуновой.

Переходя к формально-стилевому анализу художественного материала, можно констатировать, что такие стилевые черты модерна, как усиление выразительности картинной плоскости, самостоятельное эстетическое звучание линии и пятна, орнаментальность, присутствуют в произведениях всех обсуждаемых художников.

В качестве примера можно рассмотреть уплощение картинной плоскости П.Т.Фоминым, который добивался повышения выразительности картинного пространства, в основном, за счет использования так называемой «сквозной формы», о которой А.А.Федоров-Давыдов писал следующее: «… уже "сквозная форма" в известных своих сюжетных мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят "оград узор чугунный"» [7, с. 95]. – явный повтор, из предыдущей статьи. П.Т.Фомин многократно изображал на своих произведениях деревья (часто без листвы), которые как бы распластывались на плоскости картины и при этом совпадали, отождествлялись с самой картинной плоскостью. Такое явление можно видеть на следующих картинах художника: «Ольшаник» (1976), «Сквер на площади Искусств» (1978), «Аллея», «Перелески» (обе — 1982), «Весенний пейзаж» (1987), «Зеленая весна» (1991), «Апрельская дымка» (1992). Стволы и ветви деревьев на перечисленных картинах не только уплощают пространство, но дополнительно создают на плоскости холста некий орнамент, наличие которого в истории живописи также рассматривается как элемент стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» [5, с. 219].

Самостоятельное эстетическое звучание линии и пятна наблюдается в картине П.Т.Фомина «Озеро очистилось». Действительно, красивая в своей плавной изогнутости линия берега на переднем плане, типичная для стилистики модерна, и ярко синее пятно озера значительно повысили эстетическую ценность всего произведения.

А.А.Мыльников увеличивал выразительность картинной плоскости разными способами. В такие работах, как «Осенний день» (1968), «Весна» (1972), «Февраль» (1978), «Тонкие стволы» (1982), «Березы в Краснополье» (1986) художник использовал так называемую «сквозную форму».

Другая причина повышенной плоскостности наблюдается в серии картин А.А.Мыльникова, объединенных единым мотивом отра-

жения деревьев в воде. Однотипная композиция этих пейзажей основана на чередовании горизонтальных участков берега реки на ближнем плане, водной глади с отражением неба, противоположного берега с растущими деревьями и светлой полоски неба на дальнем плане. Расположенные на заднем плане светлые участки неба выдвигаются вперед, благодаря пространственным свойствам цвета, и словно уплощают картины. Такая композиция с почти обязательно присутствующей на берегу женской фигурой в старинном платье на берегу, которая окрашивает изображенное ностальгическими интонациями, встречается у А.А.Мыльникова достаточно часто: «Поздний вечер» (1980), «Теплый вечер» (1980), «Тихая осень» (1982), «Тишина» (1989). Необходимо обратить внимание на то, что используемый в данной серии картин мотив, связанный с отражением в воде, типичен для мирискусников. Для подтверждения этого уместно процитировать мнение Д.В.Сарабьянова: «Не случайно художники модерна прибегают к мотиву зеркала или поверхности воды, отражающей небо (Серов, Сомов, Борисов-Мусатов, Бенуа и многие другие), отказываясь от пространства реального и заменяя его как бы пространством иносказательным» [5, с. 220].

Во многих произведениях Е.И.Зверькова также присутствуют формально-стилевые черты стиля модерн. Например, можно говорить об уплощении картинного пространства за счет использования «сквозной формы» — «Капли дождя» (1969), «Вешние воды», «Разлив на реке Вашке» (обе — 1972) — за счет пространственных свойств цвета, то есть способности светлых цветовых пятен дальнего плана выдвигаться вперед — «Стога» (1969), «Луг цветет» (1971), «Подсолнечное поле» (1974), можно говорить о повышенной выразительности цветовых пятен на плоскости холста и об орнаментальности — «Зимнее солнце» (1970), «Радуга» (1974). Перечисленные формально-стилевые черты, свойственные художественной системе модерна, часто использовались Е.И.Зверьковым одновременно. Например, картинное пространство в работе «Березы» (1971) уплощено за счет изображения стволов и ветвей деревьев на переднем плане, а цветовые пятна, которыми автор изображал листву, образуют некий узорчатый орнамент на плоскости холста.

Анализ произведений Б.С.Угарова показал наличие следующих стилистических приемов, характерных для мирискусников: придание самостоятельной эстетической ценности таким техническим элементам, как линия — «Последний снег» (1955), «Земля. Валговицы» (1990) и цве-

товое пятно — «Морозный вечер» (1965), «Итальянская улочка» (1971), «Вечер. У озера» (1975), использование «сквозной формы» — «Весна. Конец апреля» (1965), «Весна в поселке Репино» (1980), использование пространственных качеств цвета — «Стог» (1978), «Дубы. Валговицы» (1990) для придания картинной плоскости самостоятельного декоративного звучания, переход от композиции объемов к цветовой композиции, которая обеспечивает гармоничное распределение цветовых пятен на плоскости холста — «Пригород» (1963), «Листопад» (1970) [2, 3].

Б.С.Угаров часто использовал перечисленные стилистические приемы мирискусников в совокупности. Так, например, картина «Весенняя вода» (1954) содержит сразу несколько таких приемов — красивую ломаную линию горизонта, соединенную с профилем построек; самостоятельное по своему эстетическому значению плоское цветовое пятно, изображающее лошадь; светлые пятна снега, образующие некий гармоничный орнамент на картинной плоскости; картинную плоскость, самостоятельную в своей выразительности.

Использовал в своем пейзажном творчестве некоторые элементы стилистики мастеров объединения «Мир искусства» и Н.Е.Тимков, но только отдельные элементы как способ избежать банальности и прозаичности в традиционном реалистическом пейзаже. Такие работы Н.Е.Тимкова, как «Пушкинские места. Петровское» (1971) и особенно картину «Русская зима. Иней» (1969) можно отнести к стилю модерн на основании формально-стилевых особенностей. Условный декоративный цвет, вырвавшийся из «плена пленэризма», выразительность плоскости холста с орнаментальным распределением цветных пятен, самостоятельная эстетическая ценность изогнутых линий, ограничивающих изображенные объекты, наблюдаемые на картине «Русская зима. Иней», подтверждают сказанное.

Творчеству Ю.В.Калюты — профессора Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, выпускника мастерской А.А.Мыльникова, органически, в соответствии с логикой обучения, присущи определенные черты стилистики модерна. В таких жанровых композициях, как «Солнечный день» (2005), «Одалиска» (2010), ощущается уплощенность картинного пространства и повышенная эстетическая выразительность линий и цветовых пятен. Особенность художественной системы Ю.В.Калюты состоит в резкой, часто чрезмерной, декоративности, которая мо-



Рисунок 3. А.В.Хвастунова. Вишневый сад. 2014. Б., гуашь, акварель, 43 х 61

жет заглушать тонкое эстетическое звучание, рожденное стилистикой модерна — «Китайская мелодия» (2002), «Автопортрет. Сон в Новогоднюю ночь» (2010), «Маскарад» (2016).

Анализ корпуса произведений А.В.Хвастуновой показал, что с целью повышения выразительности картинной плоскости автор использовала многие приемы, присутствующие в живописи художников объединения «Мир искусства». Например, она применяла «сквозную форму» в таких произведениях, как «Мартовский закат солнца» (2010), «Парк. Зима» (2011), «Парк в старой Гагре», «Пальмы» (обе — 2012), «Осенний вечер, пруд» из серии «Карабиха Н.А.Некрасова» (2013), «Вишневый сад» (2014, рис. 3). В серии натюрмортов на фоне окна художник придает эстетическую самостоятельность картинной плоскости за счет уплощения предметов, стоящих на подоконнике. Действительно, при изображении на просвет предметы теряют свою объемность, превращаясь в плоские живописные пятна и образуя причудливые орнаменты — «Натюрморт с ветками» (2010), «Окна», (все — 2011), «Ночь в городе» (2012). «Нарциссы», «Забытый бокал. “Ария Царицы ночи” Моцарт» (все — 2013).

Иногда А.В.Хвастунова использовала показ падающего снега для того, чтобы подчеркнуть и выявить картинную плоскость — листы «Снег в Венеции», «Зима в Венеции», «Венеция зимой» из серии «Венеция, 2011» (все — 2011), «Фонтанка. Снег на воде» (2012) подтверждают сказанное.

Подводя итоги сравнительного анализа творчества основателей объединения «Мир искусства» и послевоенных отечественных художников, можно утверждать, что очерчен круг живописцев — Е.И.Зверьков, Е.Е.Моисеенко, А.А.Мыльников, Н.Е.Тимков, Б.С.Угаров, П.Т.Фомин, Ю.В.Калюта, А.В.Хвастунова, которые во второй половине XX — начале XXI века в своей практике в той или иной мере воспользовались элементами художественной системы мирискусников.

Необходимо отметить, что А.А.Мыльников первым в свое время в полном объеме возродил содержательные и формальные достижения мирискусников. В начале XXI века аналогичная особенность характерна для творчества А.В.Хвастуновой — сюжетно-содержательная основа творчества, метод преобразования действительности и формально-стилевые черты модерна, присущие произведениям этого художника, тождественны художественной системе мирискусников.

Библиография:

1. *Манин В.С.* Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 631 с.

2. *Попов А.В.* Соединение традиций «Союза русских художников» и «Мира искусства» в пейзажном творчестве Б.С.Угарова // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 3. С. 160–167.

3. *Попов А.В.* Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 33. СПб., 2015. С. 111–115.

4. *Поспелов Г.Г.* Русская живопись в 1920–1930-е годы (экскурсия по воображаемой выставке) // О картинах и рисунках. Избранные статьи об искусстве XIX – XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 459 с.

5. *Сарабьянов Д.В.* Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX — начала XX века // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.

6. *Сарабьянов Д.В.* Сюжеты и мотивы живописи мирискусников. Иконографические заметки // Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.

7. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. М.: Г.А.Х.Н., 1929. 247 с.

8. *Эфрос А.М.* Профили. М.: Федерация, 1930. 311 с.

9. *Эфрос А.М.* Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. 336 с.