

О.А. Королева

аспирант кафедры русского искусства факультета теории и истории искусств

СПбГАИЖСА (Академии художеств) им. Репина

oolgakor@gmail.com

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В НАТЮРМОРТАХ ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается теоретический аспект предметно-пространственных отношений как онтологического вопроса художественной пластики. Важнейшие составляющие понятия раскрываются на примере натюрмортного творчества художников «Бубнового вале́та». Иллюстративный материал охватывает период 1908-1916-х годов. Проводится мысль о принципе пластической детерминированности, то есть степени зависимости образной системы произведения от характера художественно-выразительных средств. В статье особое внимание уделяется пониманию эволюции предметно-пространственных отношений как диалектического единства предмета и пространства на плоскости, а также особенностям их пластической материализации / дематериализации.

Ключевые слова: предмет, пространство, пластика, онтология, «Бубновый вале́т», искусство XX века, натюрморт, авангард

The theoretical aspect of the object-spatial relations is considered as ontological problem of the artistic plastic. The most important lines of the idea are explained on example of still lives by the artists of "The Bubnoviy valet" Russian art group. The illustrative material includes years from 1908 to 1916. The plastic determinism in these works, we prove, is dependence of the figurative system and general composition from the main character of expressive artistic methods and means. Special attention is paid to the evolution principles of the object-spatial relations as dialectical unity of object and space on the plane, and to the peculiarity of their plastical materialization and dematerialization.

Keywords: cobject, space, plastic, ontology, "The Bubnoviy valet", art of the XX century, still life, avant-guard

Понятие пластического в изобразительных искусствах предстает как система формообразующих средств, при помощи которых создается и живописная ткань на плоскости и художественно-выразительный образ. Любое произведение, как целостный, стремящийся к гармонии мир, является ценностью в себе именно по основанию своих сущностных, онтологических свойств, реализуемых на холсте посредством пластики, для которой «высшим должно быть, по-видимому, полное равновесие между душой и материей»¹, то есть единство формы и содержания.

Художник, воплощая свое представление о мире в системе чувственно-воспринимаемых образов², решает основополагающую задачу пластики – предметно-пространственные отношения. Категории предмета и пространства являются базовыми не только для любого произведения, но и для всего бытия в целом. Среди жанров изобразительного искусства именно в натюрморте данная проблема обнаруживает себя наиболее явно. На почве отечественной традиции предметная живопись приобрела особое пластическое и мировоззренческое значение в творчестве художников «Бубнового вале́та».

От чувственного, брутального, материально-осознательного освоения формы художники двигались к усложнению концепции предмета, его пластической дематериализации и к пониманию

© Королева О.А., 2015

¹ Шеллинг Ф.В.И. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 65.

² Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности. М.: Институт психологии РАН, 1998. С. 57 – 58.

*О.А. Королева Предметно-пространственные отношения
в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект*

пространства, как неотъемлемой диалектической пары. Акцент на самодовлеющее значение живописи выделял их как в среде авангарда, так и в общем художественном контексте того времени.

Натюрморт не только стал ведущим жанром бубнововалетского творчества в период существования самого объединения, но и обусловил соответствующие особенности пластического мышления – вот, почему многие их портретные и тематические композиции имеют предметный характер, сам же натюрморт приобретает в этой системе «вненатюрмортное значение».

Предметно-пространственные отношения на плоскости реализуются в системе художественных средств. При этом:

- характер предмета определяет свойства пространства, особенности пространства детерминируют свойства предмета;
- предмет не существует вне пространства, пространство не существует вне предмета;
- предмет есть особая форма пространства, а пространство есть, в свою очередь, особая форма предметности.

Основные же пластические средства моделирования предметно-пространственных отношений следующие:

- фактура, пастозность, тектоника мазка;
- цвет, его психо-физиологические особенности;
- пропорции и масштабы, соотношение предметов, их отношение к пространству, параметры золотого сечения;
- линия и ее функциональные особенности;
- использование цветового качества основы (холста) с целью актуализации пространственных характеристик и придания пространству специфических черт;
- композиционные особенности.

В произведениях Петра Кончаловского, Ильи Машкова, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Александра Куприна первое, с чем мы сталкиваемся – это с фактурно-осозательными характеристиками плоскости: с тектоникой мазка, пастозой поверхности. Повышение тектонических свойств произведений характерно в той или иной степени художественным системам всех «валетов». Фактура в их работах имеет аналоговый характер. Масляная краска в этом случае теряет буквальные физические параметры и становится глиной, тестом, из которых «лепится» живописная ткань.

Виртуозами в разработке осозательных аспектов плоскости являются Кончаловский и Машков, для которых категория пастозности служит специфической формой выражения, способом создания ощущения самоценности вещи. Концепция предметности в их работах формируется постепенно и имеет разные векторы. Но в целом художники движутся на пути:

- от постижения натуры в своей объективности (предметы существуют в узнаваемом конкретном пространстве, реагируют на пространственные характеристики среды и свойства других предметов);
- к гиперболизации материальных качеств предметного мира (предметы пластически «обособлены» от среды и ее характеристик).

К числу первых можно отнести работы Кончаловского «Азалия в горшке» (1908), «Натюрморт с корзиной» (1908). В них предметность дана не сама по себе, а в пространстве объективном, не гиперболизированном. Тектонический аспект опосредован формой предметов, что говорит о рационалистическом характере восприятия художника при моделировании фактурного ряда.

В работе «Фрукты» (1908) и в «Натюрморте» с цветами бегонии (1910) пастозность живописи эмоциональна, хаотична и носит эмпирический характер. Мазок не определяет ни форму предмета, ни качества пространственной среды. Кончаловский использует в качестве палитры саму изобразительную плоскость. Резким движением с сильным нажимом он проводит кистью с синей

краской по столу, потом смело «вмешивает» этот же цвет в «тулово» кувшина, затем прерывисто, но так же уверенно его кисть обводит горлышко и ручку. Лепка объемов настолько телесна, что нервное движение кисти становится физически ощутимым.

Если у Кончаловского от работы к работе развоплощается форма предмета и гиперболизируется пластическое выражение, то Машков от развоплощенного пятна и предмета как мельчайшей пластической единицы движется, наоборот, к узнаваемой форме, к предельной акцентуации качеств предметности. Художественное решение его «Натюрморта с ананасом» (1908) кажется грубым и подчеркнуто неаккуратным. Художник не преследует цели упорядоченного и системного решения предметно-пространственных отношений, об этом говорит хаотичный характер зеленых рефлексов – то ли от среды, то ли от других предметов.

Эволюция пластической системы, а, следовательно, и мышления Машкова в начале 1910-х гг. проходит очень интенсивно. Если написанные в 1908 году «Натюрморт с фруктами» и «Натюрморт» еще отличаются довольно механическим фактурным решением и невнимательным отношением художника к детали, то в «Натюрморте с ананасом» (1908), а также в «Натюрморте с виноградом» и «Синих сливах» (обе 1910) художнику удается достичь такой степени художественной выразительности, при которой форма тождественна содержанию. Грубый прерывистый мазок, насыщенные, интенсивные цвета, жестко очерченные черным контуром предметы – все призвано раскрыть сущностные признаки натуры.

Однако уже в работах 1914 года создана иллюзия «вещности», в отличие от аллегорического способа моделирования предметно-пространственной среды³. В «Натюрморте с парчой» и в некоторых других холстах художника в этот период прослеживается мотив «сюжетно необязательных вещей», о которых в связи с творчеством Аркадия Пластова упоминал В.А. Лёняшин⁴.

Большинство композиций Ильи Машкова имеют весомый, «приземистый» колорит, призванный подчеркнуть материальность созданного им мира. Что касается работ Кончаловского, то ранние «Азалия в горшке», «Апельсины», «Тюльпаны», помимо игры между вещью и предметом, обнаруживают не свойственный автору светлый и легкий колорит – чуть ли не единственный случай в творчестве мастера до 1916 года.

Как только «валеты» начинают работать аналогиями, «вещность» их натюрмортов становится неоспоримой. Появляется целостный, замкнутый в самом себе материально-осознательный мир, в котором предметы как таковые занимают главенствующее положение.

На рис. 1 отчетливо видно, что в верхней и нижней частях цветового спектра расположены так называемые «пространственные» цвета – все оттенки белого, желтого, синего и черного, – сила выразительности которых тем больше, чем меньше их фактура. По горизонтали расположены зеленый и красный. Оттенкам первого свойственна осязательность, оттенки второго выражают энергетическую сущность, при работе с которыми, как в случае с желтым и синим, художник должен быть осторожен с фактурой. Их комбинации дают различные градации плотных тонов коричневого и других «земляных» цветов. Разбелы всех оттенков уменьшают силу их визуального воздействия, которая в этом случае может быть повышена пастозой.

Особенность использования фактурных свойств поверхности в синтезе с мышлением художника определяют характер мельчайшей пластической единицы, в роли которой выступает вместо красочной точки или мазка сначала цветное пятно, а потом и целые предметы. «Валетам», как предметникам, чрезвычайно важна тектоника, но не каждая вещь окружающей действительности, будучи «взята» тектонически, способна раскрыть свою внутреннюю специфику. Для художников подобным мотивом становятся хлеба.

Хлеб – не просто «всему голова», он дитя земли, дар ее. Не случайно он появляется в

³ Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 340-348.

⁴ Лёняшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 83.

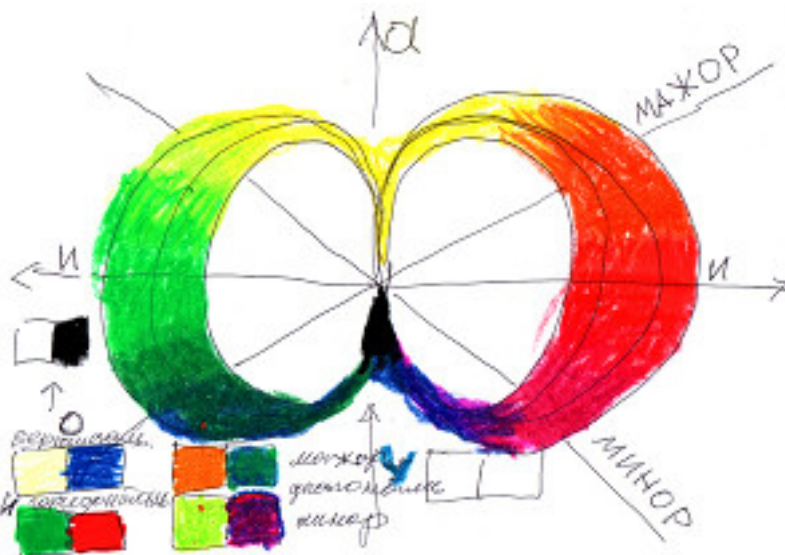


Рис. 1
Двумерная схема
цветового спектра.
Рисунок автора.

натюрмортах и Кончаловского, и Машкова, и Ларионова, и Куприна. Использование данного мотива не просто позволяло художникам «месить» краску как тесто, ощущая ее вязкость и липкость, но и напрямую связывало с глубинными культурно-национальными реалиями.

Работа «Хлеб» (1910) является квинтэссенцией натюрмортного жанра раннего творчества Ларионова. Колорит, взамен тонко нюансированных ранних и локально звонких «фовистских» натюрмортов, нарочито утяжелен. Палитра плотная, насыщенная. Белая драпировка с лежащими на ней хлебами уравнивает светлую часть стены, на фоне которой разворачивается «действие». Ларионов менее внимателен к пастозному аспекту мотива, и, не гипертрофируя его, разрабатывает приемы травестирования, снижения содержательного контекста – тем самым раньше других «валетов» подходя к осмыслению символической стороны предмета.

Кончаловский и Машков работают аналогиями на базовых уровнях – физическом и эмоциональном, взамен логического и образного. Художникам необходимо передать буквальное ощущение мучного теста, запах выпечки, ее вкусовые качества.

В «Хлебах на фоне подноса» (1912) Кончаловского раскрывается та фактурная смелость и решительность, которая проводит связующую нить между творчеством после 1910 года и «Фруктами» 1908, где была ясно ощутима пластическая экспрессия автора. Художественная мощь и сила нажима кисти достигают такой степени, что процесс живописания не похож на работу пекаря, но, скорее, напоминает плотничью работу по дереву.

Кончаловскому важно «набрать плоть», поэтому вертикальных мазков серого на переднем плане ему не достаточно, он берет умбру жженую и кладет поверх горизонтальные темно-красно-коричневые пятна. Потом чуть спокойнее распределяет этот же цвет в буханках и в рисунке подноса на дальнем плане. Художника, в отличие от Ларионова, не интересует часть вместо целого, существеннее предать саму значительность предметной массы, заострить внимание на «вещности».

Венцом творческих исканий 1912 года для Машкова становятся его «Хлебы». В этом же году Кончаловский пишет свои «Хлебы на фоне подноса». Но одно принципиальное отличие раскрывает перед нами особенности пластического мышления обоих художников: Кончаловский изображает буханки целыми, в то время как Машков использует прием синекдохи, наделяя самостоятельными качествами части предметов. Если в натюрморте первого изъятие хлебной пирамиды изменит содержание, но сохранит структуру холста, то в картине Машкова без хлебов не будет и окружающего пространства.

Гиперболизация работ Натальи Гончаровой имеет другой характер. Фактура как самоцель не интересует художницу и уже в «Натюрморте с арбузами» (1906-1909) пастозность холста работает на декоративное звучание плоскости, которая построена на четком делении на две равно

повествовательные горизонталы, контрастирующих с чуть вытянутым вверх форматом. Нижняя часть утяжелена сине-зелеными оттенками, верхняя орнаментализирована бледно-желтым узором цветов. Стол, покрытый густо-синей драпировкой, уравновешен тремя белыми пятнами – двумя блюдцами и бумагой, лежащими на нем. Эти элементы замыкаются в композиционный треугольник и не дают столешнице, едва склоняющейся к нижнему правому краю, упасть вниз.

Ягоды лежат на сине-зеленой скатерти, густо изрезанной белыми грубыми растительными узорами, фоном к натюрморту служит какое-то сюжетное изображение в паспарту. Эта картинка выполнена в гризайльных тонах, обрамляет ее охристо-желтый узор обоев на стене. В данной работе Гончарова применяет один из своих излюбленных приемов – введение в натюрморт жанрового элемента.

Особенность работ 1900-1910-х годов кроется в амбивалентности стремления к обобщению красного пятна и одновременному расщеплению его на мельчайшие оттенки.

В «Цветах и перцах» (1909) важна роль силуэта, который наделяет характерными признаками ту или иную предметность.

Гончарова использует прием количественной гиперболы, увеличивая бутоны цветов практически до размера кувшина. Разрабатывая приемы декоративности, художница практически не обращает внимание на необходимость создания условного пространства, которое написано довольно осязаемыми тональными мазками. На этом фоне цветы в кувшине, перцы на столе, да и сам стол выглядят аппликацией. Автор ставит задачу написать холодное на холодном, тем самым расширяя пластические поиски Гогена, а также использует прием количественной гиперболы, увеличивая бутоны цветов практически до размера кувшина. В данной работе отчетливо прослеживается принцип силуэтного решения предметно-пространственных отношений. Смысловая роль контура ослабляет значительность цвета, который, в отличие от ранних произведений, не передает характер предметов: перцы взяты настолько плоско, что порой их сложно отличить от зеленых листьев в букете. Если Кончаловский и Машков «берут» предмет на уровне тектоники, то Гончарова доводит его до знака в своей силуэтности.

Эволюцию взгляда Гончаровой на решение предметно-пространственных отношений можно условно обозначить как движение от орнамента к силуэту. В написанных ею в 1908–1909 годах двух работах с подсолнухами преодолена фактурная осязательность и подчеркнутая предметность первых произведений. В своих пластических поисках она опирается не только на традиции искусства примитивов и народного творчества, но и развивает нить гогеновской манеры письма. Используя в приоритете теплые оттенки цветового спектра, она доводит приемы Гогена до максимальной выразительности, ставя перед собой пластическую задачу написать теплое на теплом. Даже пространственный синий, служащий фоном в одном из вариантов «Подсолнухов», кажется теплым за счет снижения его тональных характеристик.

Типичным элементом многих натюрмортных композиций «Бубнового валета» является линия, которая под брутальным натиском кисти художников приобретает характер жирной черной обводки. Функции ее различны, но в самых общих очертаниях сводятся к следующему:

- объединяющая (П. Кончаловский «Поднос и овощи», 1910);
- разъединяющая (А. Куприн «Натюрморт с синим подносом» 1914);
- пространственная (И. Машков «Ягоды на фоне красного подноса» 1910-1911).

Финалом экспериментов с линией становится ее трансформация в своеобразную «подносно-черную» основу (термин Г.Г. Пospelova), имеющий важнейшее смысловое значение. Именно черный цвет психологически выявляет силу других оттенков, в то время как белый, наоборот, рассеивает их индивидуальность (рис. 2-3). Данная метаморфоза имеет важный метафизический характер – превращение отдельного элемента плоскости в саму плоскость определяет более контекстуальный подход к восприятию отдельных деталей произведения и самого этого произведения в целом.

Таким образом, граница между линией и пятном стирается. Жирная черная обводка

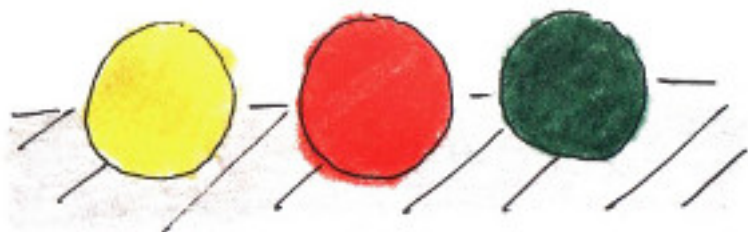


Рис. 2
Особенность влияния белого
фона на силу цвета и
психологическое восприятие его.
Рисунок автора.

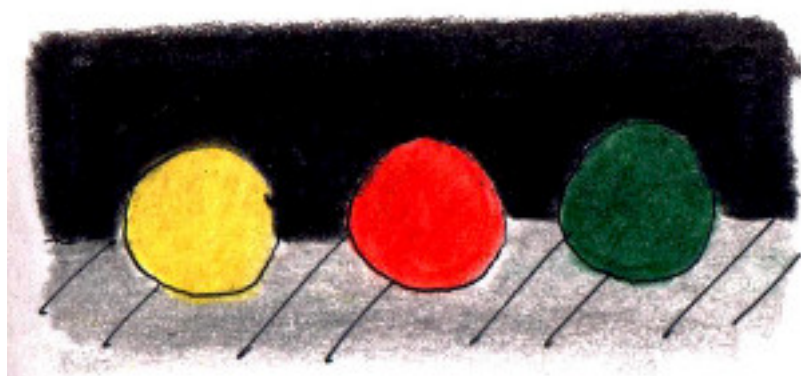


Рис. 3
Особенность влияния черного
фона на силу цвета и
психологическое восприятие его.
Рисунок автора.

превращается в изначальную поверхность. Сами пластические средства у художников «Бубнового валета» трансформируются из предметных в пространственные.

Куприн выходит на собственные приемы выразительности в композициях с чрезмерно завышенной точкой зрения, где интересующие его предметы заполняют всю изобразительную плоскость. Чтобы создать пространство ему, как и большинству «валетов», необходимо заполнить его вполне определенными вещами. В карандашном «Натюрморте с книгами и со свечой» (1911), а также в масляном варианте этой же композиции наглядно видно, как художник материализует предметность.

Используя прием гранения формы, он постепенно «оплотняет» необходимые ему детали, как бы «выхватывая» их из плоскости белого листа. Живописные приемы принципиально не отличаются от работы с карандашом, поэтому его масляные картины зачастую кажутся графичными. Не краска ведет художника, но некая идея. Ему не требуется показывать предметный мир с различных точек зрения, как это делали французские кубисты. Точка зрения одна, она следует по пути изгибов линий и пересечения граней на плоскости и в фоне. Лишь конструктивная ясность композиции, достигаемая за счет граненых и округлых форм, сообщает стилистике Куприна схожесть с кубизмом в собственном смысле слова.

В более поздних рисунках 1917-1921-х годов одной из главных задач для художника становится материализация пространства и снятие предметной осязательности, то есть дематериализация предмета. Типичны для этого периода громоздкие названия, описывающие не только предметную атрибутику, но структурные и цветовые особенности композиции, то есть качество пространственной среды: «Натюрморт с бегонией, подносом и яблоками», «Красные искусственные цветы и зеленый поднос на белом фоне», «Розовые, лиловые и черные искусственные цветы на розовом фоне (Букет цветов)» и др.

В поисках национальной самоидентификации на почве западных традиций художники обращались и к опыту Ван Гога с его экспрессивно-фактурным проживанием натуры, и к приемам Гогена с его орнаментально-плоскостным построением изображения, и к Матиссу, на холстах которого господствует цветовая локальность и доведенный до знака силуэт, но чаще всего – к Сезанну, за что передовые «валеты» и с легкой подачи А.Н. Бенуа получили прозвище «русские

сезаннисты»⁵.

Симбиоз отечественных и западных традиций в творчестве «валетов» проходил неравномерно. Настойчивое увлечение вывесочными композициями на начальном этапе привело к формированию уверенной пластической и мировоззренческой базы, поэтому для них метод Сезанна стал органичным и естественным средством обогащения и углубления собственной живописи. С другой стороны, знакомство с работами французского художника тоже происходило постепенно – от простого увлечения его натюрмортами (отмеченное уже с 1912 года) до аналитического осмысления стилистики (ближе к середине 1910-х годов).

Выбор сделанных предметов, вслед за французским мастером, определял соответствующий характер их бытования в пространстве, способы их объективации, а также пластические средства, для этого необходимые. Г.Г. Поспелов в этой связи пишет о «нерасчлененном единстве, в котором находились у Сезанна «пространственное движение» его форм в глубину и из глубины и своего рода «фактурное движение», заключающееся в чередовании мазков, как бы в «размеренной поступи» кисти по поверхностям его полотен»⁶. Русские сезаннисты, если и понимали до конца философскую подоплеку его пластики, но сознательно уходили от осмысления ее. Они искали собственные пути выражения, и в этом смысле метод Сезанна мог быть усвоен лишь фрагментарно.

Наиболее часто наши художники в качестве пространственного элемента использовали так называемые «ритмизированные пучки мазков». Лежащие рядом мазки, примерно одинаковые по качеству и протяженности, на тактильном уровне создавали ощущение движения. Но то же движение присутствует и в больших пастозных пятнах, которые в работах «валетов» очень часто обозначают какой-либо предмет. Мир на их холстах – своеобразное преломление мира действительного, он у них трепещет и движется, основа его образности и самобытности – в чередовании ритмов и остановок, обозначенных пучками мазков и грубыми пятнами. Сезанн же, напротив, открывает перед нами тайну творения, его мир как будто проявляется на плоскости холста. «На наших глазах становление живописи превращалось в становление мира»⁷.

Сезанн наделяет каждый мазок особой творящей ролью, превращая его в активный элемент плоскости. Так на холстах появляются самостоятельные динамичные детали – углы, обрезы столов, фрагменты драпировок. Примечательно, что именно этот формальный аспект охотнее всего используют «валеты». Вводя в композицию диагонали столешниц, фрагменты тканей и предметов, Ларионов, вслед за ним Гончарова и другие художники, строят пространство своих картин.

Часть другого предмета как бы стирается в работах Сезанна⁸. И это связано с философскими концепциями греческих философов, устанавливающих динамичное, изменчивое, но одновременное единое, субстанциональное бытие. В этом контексте нет и не может быть границ между вещами, они принципиально отсутствуют.

Таким образом, в решении предметно-пространственных отношений у художников нет какой-либо определенной системы. Они не объединяют композиции лессировочной тенью, как это делали старые мастера; не исследуют возможности бокового, верхнего, контражурного освещений, от интенсивности которых зависят локальные качества предметов. «Валеты» берут спокойные фронтальные ситуации среды, позволяющие им в полной мере раскрыть сущность предметных характеристик, этому же служат и пространственные элементы картины.

Отсутствие системы всегда требует большей степени контроля над процессом работы, ведь эмоция, руководящая художником, нередко может привести к разрушению целостности

⁵ Бенуа А.Н. Художественные письма. Выставка «Союза молодежи» // Речь, 1912, 21 декабря.

⁶ Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. Под ред. Чегодаева А.Д. и др. М.: Искусство, 1976. С. 34-67.

⁷ Турчинская Е.Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Научные труды (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), 2013. С. 134.

⁸ Там же.

*О.А. Королева Предметно-пространственные отношения
в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект*

изобразительной плоскости и искажению изначального замысла. Наметившиеся в произведениях ошибки и несообразности неминуемо вынуждали мастеров отойти от эмпирического познания природы. С этой целью они обратились к серьезному осмыслению пластики Сезанна и к тем основаниям, на которых она зиждилась.

Сложные взаимосвязи частного и общего, вечного и преходящего отличает большинство произведений «валетов». В этом русле система Сезанна, имея логическую подоплеку и универсальный характер, послужила для русских художников надежным рациональным фундаментом. Универсализм этот исходит из того, что универсально само мироздание, и универсален мир, который творит художник средствами живописи на своих холстах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А.Н. Художественные письма. Выставка «Союза молодежи» // Речь, 1912, 21 декабря.
2. Ляняшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985.
3. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002.
4. Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. Под ред. Чегодаева А.Д. и др. М.: Искусство, 1976.
5. Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности. М.: Институт психологии РАН, 1998.
6. Турчинская Е.Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Научные труды (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), 2013. С.134.
7. Шеллинг Ф.В.И. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989.

REFERENCES

1. Benoit, A.N. Art of writing. The exhibition "Youth Union" in *Rech'* [The Speech], 1912 December 21. [in Russian]
2. Lenyashin, V.A. *Artists friend and adviser: modern art criticism and challenges* [in Russian]. Leningrad: Artist of the RSFSR, 1985.
3. Lotman, Y.M. Still-life in the perspective of semiotics in Lotman, Y.M. *Articles on the semiotics of culture and the arts* (Series "World of Art") [in Russian]. Saint-Petersburg Academic Project, 2002.
4. Pospelov, G.G. On the motion of space and Cezanne in *The Impressionists and their contemporaries, their associates. Art. Graphics. Literature. Music* [in Russian]. Ed. Chegodaeva A. D. and others. Moscow, Iskusstvo, 1976.
5. Schelling, F.W.J. *Works in 2 volumes* [in Russian]. Vol. 2. Moscow, Mysl', 1989.
6. Simonov, P.V. *Lectures on the work of the brain. Need-information theory of higher nervous activity* [in Russian]. Moscow, Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences, 1998.
7. Turchinskaya, E.J. Cézanne and Russian art of the XX century in *Proceedings* (Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture), 2013.