

*УДК 13.01: 75*

## **ПРОБЛЕМАТИКА ДИАЛОГА «ВНУТРЕННЕГО» И «ВНЕШНЕГО» ПЕЙЗАЖЕЙ В НАРРАТИВНОМ НАСЛЕДИИ К. Ф. БОГАЕВСКОГО**

*Кузусева А. Ю.*

*Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Российская Федерация.*

*E-mail: pantarba@mail.ru*

В данной статье рассмотрена проблематика создания киммерийского пейзажа К. Ф. Богаевского как текста диалога между внутренним миром мастера и его художественной проекцией. Нарративное наследие К. Ф. Богаевского предоставляет богатейший культурно-исторический и биографический материал, в том числе описание пейзажей. Семиотический анализ писем художника призван изучить взаимосвязи между его письменным текстом и языком изобразительного искусства. Выделение коннотативного обозначения ключевых лексем «авторского текста» позволяет выстроить более полную картину творчества художника. Письма К. Ф. Богаевского демонстрируют процесс эволюции его чувственного восприятия природы, выраженного через слово. Семиотический анализ текста писем К. Ф. Богаевского позволяет выделить ключевые группы и подгруппы лексем в творчестве художника: мотив солнца, неба, родной земли и Киммерии, образы античности и «другого идеального мира», проследить изменение их коннотации в хронологическом срезе. В семиотической модели рассмотрены наиболее значимых образов в искусстве К. Ф. Богаевского отдельные полотна, созданные художником в разные периоды творчества, могут быть объединены в серии и циклы по своему внутреннему наполнению.

**Ключевые слова:** К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин, Ю. М. Лотман, Киммерия.

В современной культурологии одно из главных мест занимает изучение диалога культур, взаимосвязей исторических эпох и создание семиотических систем, объединяющих различные формы проявления культурного кода. Письма К. Ф. Богаевского представляют богатейший культурно-исторический и биографический материал, в том числе описание пейзажей. В данном исследовании рассмотрена проблематика создания киммерийского пейзажа К. Ф. Богаевского как текста диалога между внутренним миром мастера и его художественной проекцией. Научная новизна заключается в семиотическом анализе писем художника и установлении взаимосвязи между письменным текстом и языком изобразительного искусства. Целью данной работы является выделение коннотативного значения его ключевых лексем.

Говоря о киммерийском пейзаже, мы невольно обращаемся к первому тексту, который определил традицию и облик всей киммерийской художественной школы в целом. Возрождение мифа о Киммерии в статье М. А. Волошина «Константин Богаевский», опубликованной в 1912 г. в журнале «Аполлон», его развитие

становится краеугольным камнем в творчестве К. Ф. Богаевского. Указанная статья стала своеобразным итогом осмысления творчества Богаевского, синтезом статьей о его произведениях за предыдущие годы. В то же время современные исследователи отмечают, что волошинский текст больше относится не столько к уже существовавшим на время его создания работам, сколько обращается к будущим произведениям, формирует своеобразную программу творчества для художника [1]. Тем не менее данная одна раз трактовка творчества К. Ф. Богаевского не могла полностью отразить все оттенки внутреннего монолога художника, его проекции на внешний мир.

Известный французский структуралист Ролан Барт в своем программном труде «Мифологии» дал точное определение литературе как одному из «механизмов полуотчуждения (или полусвобождения), призванных объективировать реальность, не доходя, однако, до ее демистификации». Литература именуется «переживаемое нами» и выполняет функцию «институционализации реальности “задним числом”» [2, с. 240]. Имя «Киммерия», данное Волошиным для определения творчества К. Ф. Богаевского и им самим поддержанное, обозначило, стало определением и, в соответствии с сентенцией Оскара Уайльда, ограничило его. То, что должно было помочь выкристаллизовать, проявить основы художественного стиля мастера, в глазах читателя и зрителя стало определенным обстоятельством, чем-то изначально данным. Процесс становления поиска «облика Земли», описанный в статье М. А. Волошина, начался задолго до создания этого текста, но после его появления он мог продолжаться только в киммерийской тематике. Внутренний монолог художника, изливаемый во внешний мир в красках и формах его полотен, подчиняется гравитации определения «Киммерия».

Традиция поиска соответствия между видимым и создаваемым пейзажем и внутренним настроением автора восходит к традиции романтического искусства первой половины XIX в., к творчеству И. К. Айвазовского и К. П. Брюллова. Пример такого соответствия в литературе начала XIX столетия приводит культуролог Ю. М. Лотман в биографии Н. М. Карамзина, для которого описание природы звучит в унисон с ходом мысли наблюдателя: «Внутреннее расположение сердца изливается на все наружные предметы» [3, с. 339]. Далее автор поясняет, что, в зависимости от настроения и душевного состояния путешественника, описываемый им вид приобретает мажорное либо минорное звучание. В минуты радости «щастие расписывает все предметы блестящими красками», но вскоре тон автора сменяется горестным наблюдением: «поля были сухи, дорога пыльна, жар несносен <...> на каждой перемене окружали его карету нищие» [там же]. Социальная и философская трактовка литературного пейзажа необходима создателю «Пантеона» для утверждения «либеральных воззрений» в царствование Павла I, для иллюстрации того факта, что мысль просвещенного человека способна преобразовать действительность. Для живописца, создающего художественное пространство, также справедливо утверждение о влиянии «внутреннего расположения сердца» на то, что мастер видит и изображает. В философии Вильгельма Дильтея появляется понятие переживания как основы душевной жизни человека: «Переживание – то, что дано мне непосредственно, изнутри, в нем нет

различия акта переживания и предмета переживания, а значит, и нет возможности ошибки, иллюзии, заблуждения» [4]. В третьей четверти XIX столетия в художественной среде сформировалось понятие «пейзаж настроения», описывающее пейзаж, далекий от условности и строгих академических канонов, эмоционально прочувствованный художником. В европейском искусстве в 1870-е годы оформляется направление импрессионизма, связанное с передачей в цвете и форме непосредственных ощущений художника, его собственного, персонального мировосприятия. Как в философии, так и в искусстве вчувствование, эмпатия, сопереживание становятся одним из ключевых методов понимания произведения. Современники Ф. А. Васильева (1850–1873), одного из первых признанных создателей русского «пейзажа настроения», отмечали его поразительную способность правдиво передавать не только изображение природы, но и его настроение, эмоциональную окраску. По словам И. Н. Крамского, автору «Оттепели» 1871 г. «было суждено внести в русский пейзаж то, что последнему недоставало и недостает: поэзия при натуральности исполнения» [5]. Художники круга Товарищества художественных передвижных выставок продолжили эту традицию. Широко известны «пейзажи настроения» Н. Н. Дубовского, И. И. Левитана, А. А. Рылова.

Наряду с герменевтической проблемой «понимания» эмоционального строя произведения, существует определенная трудность в объяснении восприятия мира самим художником. Патрик Грант, исследователь нарративного наследия Винсента Ван Гога, неоднократно приводит цитату из одного из писем художника: «It's as interesting and as difficult to say a thing well as to paint a thing» [6, с. 166]. Обращаясь к своему другу, Эмилю Бернару, Ван Гог говорит о том, что одно лишь восприятие художественного произведения неспособно отразить целиком знание о человеке, его создавшем. Анализ корпуса писем показывает, что Ван Гог ценил искусство в первую очередь потому, что оно раскрывает человечеству личность художника, позволяя нам соприкоснуться с его индивидуальным мировоззрением. Художник говорит о том, что сам он не делает большого различия между живописью и литературной формой. В его представлении, «так же трудно хорошо сказать о вещи, как рисовать саму вещь». Выделенные в тексте его писем лексемы могут быть легко сопоставлены с его произведениями. Патрик Грант выделяет повторяющиеся в письмах разных лет словесные образы, связанные с темами религии, морали, искусства; образы дома («Birds' Nests»), разрушительных сил природы («The Mistral»), человеческого страдания («Cab horses») и др. Высказанная художником точка зрения подтверждает существование проблемы семиотического анализа творчества художника в контексте его уникального жизненного опыта, скрытого от глаз стороннего зрителя.

Под влиянием личностных переживаний изменяется художественная манера другого известного представителя постимпрессионизма – Поля Гогена. Решительный разрыв с европейской традицией приводит художника к новому, оригинальному стилю. В полотнах таитянского периода Гоген нарушал анатомические пропорции, шёл на искажение перспективы, писал желтое небо, «розовую землю, синее дерево или свет без теней. Он писал так, как хотело его

художественное “я”» [7]. Американский историк искусств Джон Ревалд (1912–1994) в одной из статей альбома «Paul Gauguin» 1952 г., посвященной анализу картины «*La Orana Maria*» 1891, сравнивает эту работу с созданным во Франции «Желтым Христом» и указывает на решительные изменения в художественном решении сюжета. В одном из писем Гоген красочно описывает это полотно, перечисляя яркие цвета и экзотические элементы композиции: «*an angel with yellow wings*», «*in the background somber mountains and flowering trees*», «*a dark purple road and emerald green foreground*», «*to the left some bananas*» [8, p. 10].

В работе «*Таитянский пейзаж*» 1891 г. линии и контуры становятся более изящными, плоскости приобретают мягкость благодаря приглушенным вариациям тона, и сам по себе колорит утрачивает свои сильные акценты. Но композиция строится на тех же элементах: упрощенные формы и широкая трактовка обобщенных планов, объединенных ритмическим построением. Ревалд высказывает предположение, что подобные изменения в пейзаже связаны, в первую очередь, с изменившимся настроением художника: «*the artist found here an appropriate expression for the calm and luxuriance which had lured him to the South Seas*». [8, p. 12]. Обретенный душевный покой побуждает Гогена к поиску новых форм и красок. Сравнение темы вновь обретенного «рая на земле», выработанной художником еще до первой поездки на Таити, с «архаическим стилем» К. Ф. Богаевского позволяет увидеть общую черту в творчестве столь несхожих художников: в их произведениях находит отражение, в первую очередь, внутренний мир автора, его личностные переживания.

Настроения художника, выраженные как в его картинах, так и в письмах, устойчивые лексемы, к которым он обращается на протяжении всего творчества, позволяют глубже проникнуть в «творческую лабораторию» мастера. Письма К. Ф. Богаевского демонстрируют процесс эволюции его чувственного восприятия природы, выраженного через слово.

Один из наиболее значимых мотивов творчества К. Ф. Богаевского – образ Солнца. Здесь несомненно влияние философского мировоззрения М. А. Волошина, его «топоса», где Солнце, Луна и звезды были порождены Матерью-Землей: «реальная земля, земная жизнь и космос, жизнь Вселенной, едины» [9]. В письмах 1907–1909 гг. образ Солнца воспринимается художником через тексты стихотворений М. А. Волошина как «пустынная звезда в Дюреровской «Меланхолии», как «наше яркое солнце», как «ясное» и «мягкое» солнце Италии. В одном из писем Константин Федорович признается: «“Святое око дня”, “Тоскующий гигант”, – прекраснее и вернее не назовешь его. Я именно об этом солнце пробую писать и говорить» (Письмо М. А. Волошину, Феодосия. 14 янв[аря] 1907 г.) [10].

Во время путешествия в Италию, говоря о творчестве Сандро Боттичелли, К. Ф. Богаевский делает упор на художественное восприятие перспективы, на то, как флорентиец «легок в красках и как он понял воздух и солнце, – весь серебряный мягкий колорит Тосканы» (письмо К. В. Кандаурову, Флоренция, 10 (февраля) 1909 г.) [10]. Мотив солнечного света и Солнца сохраняет для мастера актуальность на протяжении всего творчества, от мастерской А. И. Куинджи и первых

самостоятельных работ, от полотна «Корабли. Вечернее солнце» 1912 г. (Государственный Русский музей) до работы «Горный пейзаж» 1940 г. (Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского). Солнечный свет наполняет художественное пространство. В текстах писем же, напротив, с течением времени лексема отступает на второй план, и вот уже художник с сожалением пишет, что «на небо и солнце люблю, только стоя где-нибудь в очереди у кооператива» (письмо К. В. Кандаурову от 11 марта 1922 г.) [10].

Сопутствующий Солнцу символ творчества К. Ф. Богаевского – Небо, наполненное светом и рельефными «куинджевскими облаками». На его полотнах Небо опозитизировано и наполнено самостоятельной мистической жизнью, движением Солнца и небесных светил.

Образ феодосийского «синего неба с грозowymi облаками» сопровождает мастера в путешествии по Италии в 1909 г. Здесь, в Венеции, «голубое небо, как у нас в Крыму, весной». (письмо К. В. Кандаурову, Венеция, 29 [января] 1909 г.) [10]. В «вечном городе» Риме «гнусные постройки [...] лезут нахально к небу», мешают увидеть перспективу. В последующих письмах художник утрачивает связь с этим мотивом, но в своем творчестве он неизменно посвящает большую часть холста изображению небосвода, заполненного дрожащими солнечными лучами или серебряным светом звезд. Тем неожиданнее возрождение этого мотива в литературном дискурсе писем к С. Н. Дурылину, автору монографии «Как работал Лермонтов» 1934 года издания: «Никто так восторженно и глубоко не любил и не чувствовал небо — как он, у Пушкина нет таких строк [...]» [10]. Синтез литературного и художественного начала может служить для определения творчества самого К. Ф. Богаевского, сумевшего глубоко прочувствовать поэтическое начало в прозе М. Ю. Лермонтова.

В. Г. Шевчук отмечает, что «эстетическое бытие» художников К. Богаевского и М. Волошина определила Киммерия – «топос» их творчества, столь разного, оригинального, но единого в одном – в любви к крымской земле [8]. Мотив древней «земли Киммерии», богатой крымской истории находит воплощение во многих полотнах К. Ф. Богаевского. Образ Земли, воплощенный в строках М. А. Волошина «Земли отверженной застывшие усилья, уста Праматери, которым слова нет», приобретает в текстах его писем очертания библейского Рая («Коктебель – моя святая земля», «чудная Феодосия, в такие минуты кажется точно раем земным»). Впрочем, в послевоенные годы здесь приходится неделями жить «среди Вавилонского столпотворения» [10].

Одновременно в его культурном коде необычайно сильны античные мотивы, особенно после путешествия на «благосклонные берега Италии». В годы Первой мировой войны художник, «как раб, усаженный на галеру, прощался с родной землей». В 1929 г. в письме к М. А. Волошину он пишет: «От души тебя обнимаю и люблю тебя за то, что ты так восторженно и глубоко любишь эту бесконечно мне дорогую Киммерийскую землю. В понимании ее я ведь так многим обязан тебе».

Здесь, на краю ойкумены, мифология древнего мира обретает значение условного культурного кода, применимого к современной жизни. В одном из писем художник обращается к образу божества природы Пана: «Великий Пан –

прекраснейший бог из богов, – и никогда он не умирал на земле» (письмо С. Н. Дурылину, Феодосия, 8 июня 1931 г.) [10]. Впрочем, не только образ природного, «дионисийского» начала сопровождал художника. Временные трудности в работе над новым полотном он связывает с ожиданием, когда сам покровитель искусств – Аполлон призовет его «к священной жертве [...]». Указанная цитата служит отсылкой к стихотворению А. С. Пушкина «Поэт»: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен» [11, с. 179]. Несмотря на кажущуюся отвлеченность и замкнутость художественного стиля К. Ф. Богаевского, широкий литературный контекст его творчества указывает на родственную связь с русской культурой XIX в., с «золотым веком» русской поэзии, столь богатым на аллегории.

Мотив Киммерии, возникший под влиянием поэтических образов М. А. Волошина, в творчестве К. Ф. Богаевского приобретает значение как родной земли, Коктебеля, так и «другого идеального мира». Без стихотворных строк М. А. Волошина в письмах К. Ф. Богаевского начиная с 1915 г. не звучали бы фразы: «у берега моря в глухом и пустынном углу Крыма», «темная Киммерийская ладья проникнет в те соленые воды, “где в море спят созвездья островов”» (письмо М. А. Волошину, Херсонесский Маяк, 23 сентября 1915 г.) [10]. Для К. Ф. Богаевского как художника символично, что именно от первых этюдов маслом М. А. Волошина и более поздних рисунков с натуры начался путь цикла стихов, посвященных Киммерии, и уже через их ритмику и образный строй он воспринимает коктебельский пейзаж как «Земли отверженной застывшие усилья». Он пишет М. А. Волошину о Киммерии: «В понимании ее я ведь так многим обязан тебе» (письмо без даты, ок. 1929 г.) [10].

Вместе с тем, наряду с мотивом родной земли, К. Ф. Богаевский создает «другой неведомый, сказочно-далекий и прекрасный мир», он пишет «южный героический пейзаж в неведомой стране» на полотне «Южная страна» 1908 г. и продолжает поиски после знакомства с работами Андреа Мантеньи и иллюзией «другого идеального мира» Сандро Боттичелли. Даже в 1932 г. и в 1934 г. он стремится создать «серию воображаемых городов», «сооружаемых мною вне времени и пространства». Во второй половине 1930-х годов Богаевский находит воплощение «невиданных и неведомых для нас» лугов и лесов в русской природе, работает «в новых формах деревьев и вообще в новом мироощущении» (письмо С. Н. Дурылину, Феодосия, 14 июня 1939 г.) [10].

Продолжительные поиски идеального мира соответствуют появлению мотивов усталости, творческого кризиса. Лексемы «тоска», «печаль» постоянно присутствуют в письмах с 1907 г.: «Горит душа и тоскует...»; «Так печально мне здесь одному...», «Чувство щемящей тоски...». Сравнивая свое творчество с работами Карпаччо и Тинторетто, К. Ф. Богаевский пишет, что «прямо хоть бросай кисти, до того паскудной кажется после них собственная мазня» (письмо К. В. Кандаурову, Венеция, 29 [января] 1909 г.) [10]. Его удручают годы творческого кризиса в военный период в Севастополе, где его окружают «низкие, темные и грязные бараки» вдали от солнечной Феодосии.

Художник болезненно переживает критику советских искусствоведов, в частности И. Э. Грабаря: «Относясь к ней [живописи] критически, часто прихожу к очень печальному для себя выводу: живопись моя – не живопись, а подделка под нее» (письмо А. В. Григорьеву, Феодосия, 12 февраля 1933 г.) [10]. Позднее он напишет: «Удивительно, как я могу иной раз писать какую-нибудь пакость...». В 1936 г. К. Ф. Богаевский обращается к С. Н. Дурылину: «...почти всю зиму, да и сейчас, нахожусь в сугубо удрученном состоянии духа из-за того, что в своей работе не нахожу былой отрады, а одну муку». Собственные произведения ему кажутся «надуманными, фальшивыми в цвете и тоне». Но, несмотря на минуты отчаяния, до последних дней К. Ф. Богаевский стремится к поиску нового воплощения своего внутреннего диалога с миром.

### ВЫВОДЫ

Исследование живописного и графического творчества К. Ф. Богаевского предполагает выход за пределы диалога между художником и зрителем через переживаемый визуальный опыт. Семиотический анализ писем К. Ф. Богаевского позволяет выделить ключевые группы и подгруппы лексем в творчестве художника, проследить изменение их коннотации в хронологическом срезе: мотив Солнца, Неба, родной Земли и Киммерии, образы античности и «другого идеального мира». Благодаря такому подходу для зрителя становится более доступным применение автором этих лексем, их художественная трансформация в цвете и форме. В семиотической модели рассмотрения наиболее значимых образов в искусстве К. Ф. Богаевского отдельные полотна, созданные художником в разные периоды творчества, могут быть объединены в серии и циклы по своему внутреннему наполнению. Обозначенная проблематика отображения «внешнего» и «внутреннего» пейзажа в нарративном наследии К. Ф. Богаевского требует более детального изучения в контексте его живописи и будет рассмотрена в рамках дальнейшего исследования.

### Список литературы

1. Самохин А. Пейзаж как историческая живопись. Средневековая Москва А. М. Васнецова и Киммерия К. Ф. Богаевского // Искусствознание. – 2015. – Том 1. – № 1–2–1. – С. 344–367.
2. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2010. – 351 с.
3. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 448 с.
4. Кречетова М. Ю. Понятие «опыта» в герменевтике: Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 4 (32). – С. 267–277.
5. Корепина Л. Ф. «Основатель русского пейзажа настроения» – Фёдор Александрович Васильев // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2015. – № 9–8. – С. 77–81.
6. Grant P. The letters of Van Gogh: a critical study. (Cultural dialectics) / P. Grant. – AU Press, Athabasca University (December 4, 2014). – 225 p.
7. Потехин А. Б. Маргинал в контексте художественной культуры Европы: Поль Гоген // Ярославский педагогический вестник. – 2006. – № 1. – С. 20–24.
8. Pual Gauguin / text by John Rewald. – New York: H.N. Abrams, 1952. – 24 p.

9. Шевчук В. Г. Художественное пространство: от И. Айвазовского до М. Волошина // Изобразительное искусство народов Крыма: искусствоведческий и культурологический аспекты. Крымский инженерно-педагогический университет. – 2016. – С. 172–183.
10. Мысли об искусстве в 75 письмах за 40 лет творчества: Письма К. Ф. Богаевского (1904–1941 годы) [Электронный ресурс] / Феодосийский музей Марины и Анастасии Цветаевых – Режим доступа: [http://tsvetayevs.org/company/bogaevskiy\\_b15\\_00.htm](http://tsvetayevs.org/company/bogaevskiy_b15_00.htm).
11. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1959. – 802 с., ил.

**Kugusheva A. J. Problem of the Dialogue of "Internal" and "External" Landscapes in the Narrative Heritage of Konstantine Bogayevsky** // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2017. – Vol. 3 (69). – № 1. – P. 54–62

This article considers the problems of the construction of the Cimmerian landscape as a dialogue text between the inner world of K. F. Bogayevsky and his artistic projection in the art. Narrative heritage of the artist provides a rich cultural, historical and biographical material including the description of the scenery. The semiotic analysis of the artist's letters aims to explore relationship between his written text and the language of the art. Isolation of connotative designation key tokens of «the author text» will provide more complete picture of the creativity of K. F. Bogayevsky in the context of culture of the first half of XX century. The letters of K. F. Bogayevsky show the evolution of his sensory perception of nature expressed through the word. Semiotic analysis of the text of the letters of K. F. Bogayevsky allows to identify key groups and subgroups of tokens in the artist's work and to track changes in their connotations in chronological cut: the of the Sun, the Sky, the Earth and Cimmeria, the images of antiquity and «another ideal world». Allocated problems of displaying of the «external» and «internal» landscape in the narrative heritage of K. F. Bogayevsky requires more detailed study in the context of his painting.

**Keywords:** K. F. Bogayevsky, M. A. Voloshin, Y. M. Lotman, Cimmeria.

### References

1. Samokhin A. Peyzazh kak istoricheskaya zhivopis'. Srednevekovaya Moskva A. M. Vasnetsova i Kimmeriya K. F. Bogayevskogo [Landscape as a Historical Painting. Medieval Moscow of A. M. Vasnetsov and Cimmeria of K. F. Bogayevsky]. *Iskusstvoznanie* [Art studies], 2015, no. 1–2–1, P. 344–367.
2. Bart R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskij Proekt, 2010, 351 p.
3. Lotman Y. M. *Sotvorenie Karamzina* [Creation of Karamzin], Sankt-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2015, 448 p.
4. Krechetova M. Y. Ponyatie «opyta» v germenevtike: F. Shleyermakher, V. Dil'tey, M. Khaydegger, G.-G. Gadamer [The Concept of "Experience" in Hermeneutics: F. Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, M. Heidegger, G.-G. Gadamer]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya* [Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science], 2015, no. 4 (32), P. 267–277.
5. Korepina L. F. «Osnovatel' russkogo peyzazha nastroeniya» – Fedor Aleksandrovich Vasil'ev ["The Founder of the Russian Mood Landscape" – Fyodor Vasilyev]. *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii* [Modern trends in the development of science and technology], 2015, no. 9–8. P. 77–81.
6. Grant P. *The letters of Van Gogh: a critical study. (Cultural dialectics)*. AU Press, Athabasca University, 2014, 225 p.
7. Potekhin A. B. Marginal v kontekste khudozhestvennoy kul'tury Evropy: Pol' Gogen [Marginal in the Context of the Artistic Culture of Europe: Paul Gauguin]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2006, no. 1, P. 20–24.
8. Pual Gauguin. Text by John Rewald. New York, H.N. Abrams, 1952, 24 p.
9. Shevchuk V. G. Khudozhestvennoe prostranstvo: ot I. Ayvazovskogo do M. Voloshina [Artistic Space from I. Aivazovsky to M. Voloshin]. *Izobrazitel'noe iskusstvo narodov Kryma: iskusstvovedcheskiy i kul'turologicheskiy aspekty*. Krymskiy inzhenerno-pedagogicheskiy universitet [The Art of Crimean

Peoples: Art History and Cultural Aspects. Crimean Engineering and Pedagogical University], Simferopol', 2016, P. 172–183.

10. Mysli ob iskusstve v 75 pis'makh za 40 let tvorchestva: Pis'ma K. F. Bogayevskogo (1904–1941 gody) [Thoughts about the Art in the 75 Letters of the 40 Years of Creativity: Letters of K. Bogayevsky (1904–1941 years). Available at: [http://tsvetayevs.org/company/bogayevskiy\\_b15\\_00.htm](http://tsvetayevs.org/company/bogayevskiy_b15_00.htm).
11. Pushkin A. S. Sbranie sochinenij v 10 t. [Collected Works in 10 vol.]. Vol. 2. – Moscow, State Publishing House of Fiction, 1959. – 802 s., il.