

GRAŻYNA BOBILEWICZ
Instytut Slawistyki
Polska Akademia Nauk

RZEKA WOŁGA W ROSYJSKIM MALARSTWIE PEJZAŻOWYM XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

Słowa kluczowe: malarstwo pejzażowe, Rosja, wiek XIX, początek XX w., rzeka, Wołga

Keywords: landscape painting, Russia, 19th century, the beginning of the 20th century, river, the Volga

1.

Wieloaspektowy fenomen przestrzeni naturalnej (krajobraz, pejzaż¹) zajmuje jedno z ważnych miejsc w strukturalnej organizacji obrazu (modelu świata). Historia rozwoju każdej kultury opiera się na koncepcie harmonijnego współistnienia człowieka z otaczającą go przyrodą. Każdy naród posiada swoje formy relacji z naturą, sposoby zawładnięcia nią i włączania w paradygmat kultury. Dla realizacji tej koncepcji kultura wypracowuje modele tradycji egzystencji w przestrzeni naturalnej. Posiadają one trzy aspekty: znaczeniowy (odzwierciedlają określony światopogląd), duchowy (zawierają w sobie moralno-etyczne koncepcje), zachowaniowy (kształtują paradygmat etyczny). W kontekście filozoficznym krajobraz naturalny – to egzystencja, duchowość, zmysłowość, sens istnienia, wieczna tajemnica, ogrom wobec ludzkiej małości. Gdy krajobraz jako forma otwartej („obcej”) przestrzeni zostaje przeciwstawiony przestrzeni zamkniętej („swojej”) – dom, wewnątrz, wówczas zyskuje sens ontologiczny. Jako przejaw kulturalno-artystycznej świadomości danej epoki i narodu, przestrzeń

¹ W języku rosyjskim słowo „ландшафт” (od XVIII w., z niem. *Landschaft*) i „пейзаж” (z franc. *paysage*) nie są semantycznie jednoznaczne. Pojęcie „ландшафт” w znaczeniu „пейзаж” w malarstwie jest słowem przestarzałym. W języku polskim taką formę ma słowo „landszaft” – dawniej: obraz przedstawiający krajobraz – dziś pogardliwie: obraz w złym guście, o małej wartości artystycznej; kicz. W odniesieniu do malarstwa w języku polskim funkcjonuje zarówno słowo „krajobraz”, jak i „pejzaż” (malarstwo krajobrazowe, malarstwo pejzażowe), w języku rosyjskim „пейзаж” („пейзажная живопись”).

naturalna staje się swoistym twórczym fenomenem. Wartościowany według zasad estetycznych obraz przyrody funkcjonuje w tekstach werbalnych (literatura, poezja)², wizualnych (malarstwo, rzeźba), w muzyce. Artystycznie przetworzona przestrzeń naturalna zakłada bezpośredni (bądź pośredni) udział twórcy w nadawaniu jej form i znaczeń. Już sam wybór określonego fragmentu krajobrazu staje się aktem artystycznym. Malarski obraz przyrody powstaje najczęściej na podstawie obserwacji realnie istniejącego pejzażu, który po przekształceniu w tekście ikonycznym funkcjonuje w plastycznej, światopoglądowej i emocjonalnej projekcji. Malarskie konkretyzacje natury odpowiadają duchowi i kierunkowi zainteresowań twórców danej epoki, kraju, terenu, okolicy, miejscowości.

Krajobraz (pejzaż), jako autonomiczny gatunek malarski jest wielowariantową formą percepcji, odtworzeniem, przetworzeniem i zobrazowaniem natury w czasoprzestrzeni ikonicznej. To całościowo zorganizowany system (lub kompozycja fragmentaryczna) podporządkowany widzeniu i rozumieniu świata, koncepcjom, w które każdy z twórców wnosi swoje typy przedstawieniowe, artefakty, poetykę, semantykę. Tekst ikoniczny staje się zbiorem indywidualnych, wizualnych znaków o określonej desygnacji i konotacji. Malarsko przetworzoną przyrodę artyści sakralizują lub desakralizują, idealizują lub demonizują. Często forma przedstawieniowa natury determinowana jest kontekstualnie. Na jej malarski obraz nakładają się mity, historia, myśl religijno-filozoficzna, estetyczna, etyczna, antropologiczna, geograficzna.

Przy założeniu, że pejzaż malarski jest tekstem kultury, a kultura, jak wiadomo, tworzy różne kody, można mówić również o swoistym malarskim kodzie pejzażu. Tworzą go naturalne komponenty, obiekty, wizualne metafory, symbole. Określone sensory naddane posiadają zbiorniki wodne (morza, rzeki, wodospady, jeziora, stawy, bagna, kałuże), lasy, rzeźba terenu (równiny, doliny, kotliny, góry, płaskowyże, wzgórza, wzniesienia, pagórki, wąwozy itp.). Pełnią one m.in. funkcję sensotwórczych komunikatów wizualnych, które powstają w momencie usytuowania znaczącego obiektu w określonym miejscu. Są też mediatorami między zjawiskami zmysłowymi a treściami duchowymi, jak również wizualnymi dominantami wokół których grupują się obrazy o różnym stopniu modalności. Swoistość i złożoność malarskiego kodu krajobrazu polega na tym, że wizualizowany jest zarówno całościowy zestaw komponentów, jak i rytmiczne współzależności między nimi.

Proces tworzenia symboli w krajobrazie, poszerzania ich semantyki, ma kilka stadiów: schematyzację (wyodrębnianie naturalnego obiektu ze wszystkich

² Tematy, motywy, literacka retoryka, kod są ważnymi komponentami dyskursu literackiego (poetyckiego), w którym pejzaż może pełnić m.in. funkcję kompozycyjno-narracyjną (tworzy tło dla postaci, opisuje czasoprzestrzeń), symboliczną, paralelizmu psychologicznego (subiektywizacja opisów przyrody, które odzwierciedlają przeżycia wewnętrzne postaci), konstruowania sfery emocjonalnej skierowanej na odbiorcę oraz estetyczną (pejzaż staje się celem samym w sobie).

pozostałych), konwencjonalizację (utrwalanie znaczenia kodu naturalnego obiektu i obdarzanie go znaczącymi szczegółami), tworzenie matrycy modeli sensu³. Ten sam (terytorialnie) krajobraz może być polem „interferencji sensów” w różnych kulturach, zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Utrwalając dane terytorium w dziele ikonicznym, malarze nadają mu znaczenie, posługując się m.in. w tytułach obrazów toponimią, ojkonimią, oronimią, mikrotoponimami, a w warstwie ikonicznej – wizualną retoryką (symbole, metafory, metonimie, synekdochy itp.) i określonym kontekstem. Przy tym na komunikat wizualny nakłada się warstwa aksjologiczna przestrzeni naturalnej, jej pozytywne lub negatywne (w sensie emotywnym) konotacje znaczeniowe. Wartościowanie komponentów malarskiej reprezentacji natury wynika z semantyki albo z kontekstu konceptualizacji pejzażu.

2.

Z pojęciem kodu krajobrazu ściśle wiąże się koncepcja języka plastycznego. Tekst ikoniczny ujawnia podobieństwo do krajobrazu naturalnego (pejzaż jako widzialność), ale daje również wyobrażenie o nim (pejzaż jako obraz i idealny model). Im więcej komponentów zawiera w sobie krajobraz naturalny, tym bardziej różnorodny i złożony jest język plastyczny jego wersji malarskiej. Analiza dawnych tekstów ikonicznych o tematyce, motywice pejzażowej ujawnia pewną prawidłowość, która powtarza się w różnych wariantach w różnych krajach. Mechanizmem wewnętrznym, ukierunkowującym ewolucję gatunku, jest stałe komplikowanie przez twórcę postrzegania pejzażu, wyodrębnianie w nim nowych cech oraz wzbogacanie sposobów jego percepcji i przekazu. Zastosowanie odpowiednich środków plastycznych i techniki malarskiej prowadzi do stylizacji i poetyzacji krajobrazu naturalnego, konstruowania jego modelu idealnego. Kod plastyczny służy jako środek do wyrażania indywidualnych konceptów i sfery emocjonalnej (przeżyć i nastrojów twórcy, a co za tym idzie i odbiorcy). Plastyczne innowacje pozwalają artystom przedstawiać krajobraz naturalny w nowym kodzie, który, szczególnie w pejzażach „idealnych” i „udramatyzowanych”, służy do wyrażenia bardziej abstrakcyjnych konceptów i uczuć. Często znakowo aktywna funkcja pejzażu idealnego służy jako model do naśladowania i tworzenia nowych krajobrazów. Jego metafizyka stymuluje pierwsze świadome próby stworzenia pejzażu estetycznie opracowanego, a symbolika określa ideał i wartości kultury. I jeśli kultura funkcjonuje jako metakomunikat, dziedziczna pamięć zbiorowa, to również malarskie ujęcia krajobrazu naturalnego stają się częścią tej pamięci.

³ Przekształcenie symbolu w znak likwiduje właściwy mu znaczeniowy i emocjonalny ładunek. Równocześnie nosiciele kultury – podmioty percepcji, tracąc zdolność posługiwania się kodem krajobrazu.

Zachodnioeuropejskie malarstwo pejzażowe (także rosyjskie i polskie), zmienia swą formę i znaczenie wraz z epokami. W dobie dziewiętnastowiecznego romantyzmu funkcjonuje poetycki, idealny, realistyczny pejzaż, przedstawiający naturę potężną, majestatyczną, nieposkromioną, niezależną, budzącą respekt. Druga połowa wieku wykształci w malarstwie realizm, którego przedstawiciele bez upiększania i idealizowania, wiernie i szczegółowo przedstawiają rzeczywistość (kształty, barwy, struktury), starając się odtworzyć obraz natury obiektywnie, zgodnie z tym, jak odbierają go ludzkie zmysły i rozum⁴. Od czasu romantyzmu krajobraz naturalny malarze wpisują również w kontekst narodowy, który na poziomie estetycznym i światopoglądowym związany jest z kategorią wolności. Malarze rosyjscy i polscy wybierają za temat, motyw pejzaż rodzimy, dobrze znany (swojski), osadzony w określonej przestrzeni kraju czy konkretnym miejscu, zobaczony i przeżyty o różnych porach roku, dnia i nocy, w blasku słońca (księżycy) lub w czasie deszczowej (burzowej) aury. Ojczyste pejzaże wyrażają zachwyt dla prostego, zwyczajnego piękna przyrody. Jej malarskie konkretyzacje dalekie są od wcześniejszych wizualnych wzorców przedstawieniowych, jako „wiecznej” natury i *belle nature*, co wiąże się z indywidualizowaniem pejzaży i ich konkretną krajobrazowo-klimatyczną lokalizacją.

Wybór krajobrazu sytuuje się w granicach określonego przestrzenno-czasowego modelu narodowego i wyraźnie wskazuje na narodową specyfikę jego komponentów. W malarstwie rosyjskim w przedstawieniach pejzażu rodzimego dominują niezmiernie, nieogarnione wzrokiem przestrzenie (równiny, urodzajne pola, łąki, wielkie rzeki z architektonicznymi obiektami usytuowanymi na wysokich jej brzegach tak, by z okien rozciągały się dalekie widoki itp.). Malarze polscy uwieczniają różne regiony kraju, pozostając głównie pod urokiem krajobrazów wiejskich; do ulubionych tematów należą przedwiosenne roztopy. Podobieństwa i różnice dostrzec można w odbiorze tej samej ikonografii pejzażu: naturalnych zbiorników wodnych, ukształtowania terenu, gatunków drzew⁵, roślinności itp. lub w systemie malarskich wyznaczników typu: linia pionowa – pozioma, bliskie – dalekie, dal – głębia, które w świadomości obu nacji funkcjonują w innym polu wizualno-znaczeniowym. Krajobraz rozumiany jako ogół klimatu, rzeźba terenu, świat roślin i zwierząt może charakteryzować się np. geograficznym determinizmem, wpisywać się w paradygmat naturalności, przybierać formę krajobrazu quasi-topograficznego. Znaczenia nabiera kontekst

⁴ Magdalena Czapska-Michalik, *Cztery pory roku* (Warszawa: EDIPRESSE, 2007), 8.

⁵ Różnice ujawniają się np. w przypadku wierzby i brzozy. Brzoza rosnąca wszędzie na półkuli północnej w całej mitologii słowiańskiej ma bogatą semantykę, ale tylko w Rosji przekształca się w symbol. Георгий Д. Гачев, *Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония* (Moskwa: Раритет, 2003), 144-148; Людмила Н. Виноградова, Валерия В. Усачева, „Береза”, in *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (Moskwa: Эллис Лак, 1995), 169.

historyczny, lokalne mity, legendy, podania, folklor (pieśni). Pejzaż jako atrybut narodowego odczuwania świata, jako model przestrzenny, obiekt artystycznej kontemplacji i konkretyzacji stanowi impuls dla powstania nowych plastycznie zróżnicowanych obrazów i pojęć.

Można zadać pytanie, jakie wyznaczniki determinują narodowy charakter pejzażu w malarstwie rosyjskim? W jakich kodach wizualnych jest on konstruowany przez malarzy i odczytywany przez współczesnych im odbiorców? W kontekście czterech żywiołów natury (ziemia, woda, powietrze, ogień) właściwości rosyjskiego „czystego” geograficznego modelu pejzażu w tekstach ikonicznych są różnie kodowane. Ziemia = matka – surowa (wilgotna), niezbyt urodzajna, szara (bezbarwna), ale za to rozciąga się na pół świata nieskończonym przestworem jak kontynent bez granic. Niebo Rosji jest łagodne, błękitne, często szare, białe, niskie. Słońca jest niewiele: więcej świeci, niż grzeje. Dominuje równo rozproszone światło i związane z nim koncepty „biały”, „śnieg”, „czystość”, które wizualnie konkretyzują się głównie w pejzażach rosyjskiej zimy. Stąd i barwy pejzaży – miękkie (łagodne), powietrzne, akwarelowe. W zmianie dnia i nocy znaczenie mają białe noce, które dają białawe, bezcielesne światło. W Rosji bogatej w wodę dominuje wilgoć, ale nie ma gorącego, wilgotnego parowania ziemi (jak zapachy i kolory Francji). Na płótnach malarzy woda jest czysta, biała, jasna lub błękitna jak powietrze – czyste, krystaliczne, przezroczyste, bardziej bliskie niebu i światłu niż ziemi, bardziej otwarte na przestrzeń niż atmosferyczne⁶.

Na poziomie struktury tekstu ikonicznego najczęściej w funkcji kodu „rosyjskości” występuje przestrzeń ogromnych rozmiarów. Odbiór jej jako „ojczystej” w kulturze rosyjskiej nie jest spowodowany realnymi czy też wymyślonymi jej właściwościami, lecz faktem przeżywania pejzażu od wewnątrz, ponieważ na ogląd z zewnątrz nałożone są sztywne etyczno-estetyczne zakazy. Typowy pejzaż „rosyjski” pierwszej połowy wieku XIX (są to głównie krajobrazy włoskie i francuskie), zgodnie z regułami malarstwa zachodnioeuropejskiego, wymaga przeżywania przestrzeni od tego, co bliskie, do tego, co dalekie. Romantyczna przestrzenność zaczyna też włączać pojęcie dystansu, braku łączności między tym, co bliskie i odległe, skończone i nieskończone, ludzkie i nadludzkie.

W drugiej połowie wieku (głównie w latach 1860–1870) w pejzażach malarzy realistów, pieriedwiżników⁷ i twórców bliskich ich programowym założeniom

⁶ Георгий Д. Гачев, *Проблема языка описания национальных миров. Метаязык четырех стихий* (Moskwa: Эксто, 2008).

⁷ Pieriedwiżnicy (ros. Передвижники) – Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych (ros. Товарищество передвижных художественных выставок) powstaje w 1870 roku w Petersburgu. Jego rozkwit przypada na lata 70.–80. (ostatnia wystawa, 1923). Stowarzyszenie ma na celu popularyzację sztuki narodowej przepojonej ideami postępowymi. Tematyką prac są pejzaże, malarstwo historyczne, sceny rodzajowe, portrety, ukazujące ciężką dolę ludu i zacofanie Rosji. Malarze

funkcjonują dwa modele całościowo ujętej rosyjskiej rozległej przestrzeni w dwóch modusach emocjonalnych. Pierwszy jest pozytywny, wypełniony dumą z ojczystej ziemi, radosny i porywający ducha (lśniące w słońcu rzeki, ogromne połacie złocistych łąnów zbóż), drugi – ponury, posępny, przygnębiający (szerokie wylewy rzek, wilgotne jesienne roztopy, bagna, błotniste szerokie drogi w poświacie księżyca, podmokłe łąki i pola w czasie odwilży z przykuwającym wzrok zastygłym lustrem wody itd.). Przeżywanie pejzażu od wewnątrz, a nie z pozycji niezależnego obserwatora, oznacza tyle, co dotykowo i emocjonalnie, a nie wizualnie (czysta wizualność nie jest akceptowana przez kulturę rosyjską). Przestrzeń rosyjska nie jest zatem wyglądem (widokiem). W tekstach ikonicznych plan pierwszy zawsze jest podkreślony i powiększony, z niskim lub wysokim punktem widzenia. Przestrzeń jest mocno rozciągnięta we wszystkie strony i równocześnie ściągnięta do centrum (odbiorca „przykuty jest do jednego punktu”), co ma być odbierane jako dramat osobowości. Wprowadzając widza w przestrzeń tekstu ikonicznego, pejzażysta rosyjski konstruuje jej komponenty w taki sposób, iż w wielu przypadkach jest on zmuszony do spuszczenia lub zadzierania głowy. Rezygnacja z pozycji oglądu zewnętrznego, kompozycyjne rozwiązania przestrzeni (rozmach, rozpiętość całości + centryczność) ma wizualnie podkreślać problem „tragedii myślącego podmiotu w społeczeństwie”⁸.

Od wielu wieków malarsko przetworzona przyroda posiada również konotację ekologiczną, stając się ważkim argumentem w dyskusjach i walce o ochronę dzikiej przyrody. Znaczący jest argument artystyczny⁹ i wysoka ocena estetyczna natury. Na skali estetycznych walorów krajobrazu naturalnego sytuuje się jego piękno determinowane czynnikami subiektywnymi, takimi jak: zmiany pór roku, rytm dnia i nocy, barwy, oświetlenie, nastrój. Ważną rolę odgrywają komponenty krajobrazu (głównie rzeki i jeziora) i jego wyznaczniki typu: panoramiczność, kompozycyjność, kontrastowość, liczba obserwowanych elementów (detalizacja, szczegółowość), niezwykłość, malowniczość, wyrazistość. Wolna, nieokiełznana dziewicza natura przyciąga głównie tzw. „malarzy dzikiej przyrody”.

posługują się zrozumiałymi, jasnymi metodami twórczymi, głównie realizmem opartym na solidnym rzemiośle malarskim lub rzeźbiarskim. Swą twórczość adresują do inteligencji miejskiej i mieszczaństwa. Фрида С. Рогинская, *Товарищество передвижных художественных выставок* (Москва: Искусство, 1989).

⁸ Екатерина Деготь, „Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века, *Отечественные записки. Журнал для медленного чтения*, no. 6 (2002), <http://magazines.russ.ru/oz/2002/6/> (acc. 5.02.2015).

⁹ Amerykański ekofilozof Michael Nelson w dyskusji o ochronie przyrody używa dwóch argumentów: „natchnienia” (przyroda jako źródło wrażeń estetycznych) i „galerii sztuki” (przyroda, która swoimi tworamii „pomaga” kulturze, powinna być zachowana dla tych, którzy jej piękno potrafią wyciążyć). Майкл Нельсон, „Аргументы в защиту дикой природы”, *Гуманитарный экологический журнал. Спецвыпуск*, vol. 3 (2001): 138-146.

Różne narodowe szkoły malarskie i style¹⁰ tworzą swoją unikalną filozofię niekontrolowanej przez człowieka natury – natury złożonej z materii i energii, będącej w wiecznym ruchu, ulegającej ciągłym zmianom, rządzącej się swoimi prawami.

W tworzeniu jej malarskiej reprezentacji artyści odwołują się do kontekstu filozoficzno-ekologicznego, m.in. poglądów buddyzmu, taoizmu (daoizmu), pogaństwa, koncepcji ekofilozofów, takich jak: John Ruskin, Henry David Thoreau (1817–1862), John Muir (1838–1914), Ralph Waldo Emerson, Piotr Uspienski i inni. Dla filozofii wielu szkół malarskich charakterystyczny jest obraz natury rozumianej i interpretowanej jako świątynia i pracownia artystyczna. W tym kontekście funkcjonuje koncept ubóstwienia (deifikacji) dzikiej przyrody, zachwyty (uwielbienia) dla jej pierwotnego piękna. Malarze akcentują niematerialne komponenty krajobrazu, skupiając uwagę na duchowych wartościach danego miejsca (*genius loci*). Duchowość krajobrazu w tekstach ikonicznych można określić mianem „sakralnej (mistycznej) geografii”. Hieratyczne wielbienie przyrody, wiara w jej boską proveniencję, to fenomen ogólnokulturowy, wyrażający teomorficzną konceptualizację pejzażu. W ramach określonej kultury, nacji „irracjonalne” elementy, znaczenia symboliczne, ukryty kod są zróżnicowane. Przyrodzie nadaje się boskie właściwości lub realia świata naturalnego przeciwstawia się pierwiastkom kultu religijnego. Teksty ikoniczne nie kopiuje piękna i majestatu dzikiej natury z fotograficzną dokładnością, lecz są głęboką jej kontemplacją, sumą wrażeń i zmysłowych doznań: bogatej gamy barw i kolorystycznych niuansów, gry światła, zapachu, dotyku struktury materii i formy, dźwiękowych (muzycznych) walorów.

Metaforyczny model przyrody-świątyni konkretyzuje się poprzez szereg cech semantycznych, takich jak: tajemniczość, ogrom (bezkres, bezmiar), czystość, świętość, piękno, potęga, wielkość, podniosłość, majestat. Wrażenia estetyczne wywołane oglądem dzikiej natury tożsame są z religijnym, mistycznym przeżyciem. Przenoszenie mistycznych odczuć w stosunku do natury na estetyczne jej postrzeganie staje się źródłem dialogu malarza z naturą. Wielu artystów odbiera dziką przyrodę jako równoprawną ludzkiej cywilizacji, która rządzi się swoimi prawami. Teksty ikoniczne, realizujące ten koncept, łączą ogólne zasady, sposoby i techniki przedstawiania natury, która jest w nich na pierwszym miejscu, a człowiek na drugim lub jest on nieobecny w przestrzeni pejzażu. W Rosji funkcjonuje kilka

¹⁰ Do znaczących szkół malarzy dzikiej przyrody różnych epok, krajów i narodów można zaliczyć m.in.: szkołę „góry-wody”, „kwiaty i ptaki”, szkołę animalistyczną starochińskich malarzy; japońską szkołę malarzy dzikiej przyrody, szkołę taoistyczną; tybetańską ikonograficzną szkołę dzikiej przyrody; amerykańską szkołę rzeki Hudson; północnoamerykańską szkołę animalistyczną; kanadyjską szkołę „Grupy Siedmiu”; europejską średniowieczną szkołę dzikiej przyrody; alpejską szkołę dzikiej przyrody; francuską barbizońską szkołę dzikiej przyrody; niemiecką szkołę Caspara Friedricha; angielską szkołę Williama Turnera. *Арт-Галерея. Художники дикой природы*, <http://www.ecjethics.ru/artgallery/artgallery.html> (acc. 10.02.2015).

szkół malarskich dzikiej przyrody: idealistyczna, realistyczna, animalistyczna i Północna. Malarze tych szkół poprzez utrwalanie w dziełach ikonicznych piękna dzikiej rosyjskiej natury stają się pionierami jej ochrony przed zniszczeniem.

3.

Odkrycie przez malarzy rosyjskich zalet krajobrazów rodzimych koncentruje ich uwagę na komponentach przyrody ważkich dla tożsamości narodowej. Do nich należą wielkie i mniejsze rzeki Rosji – wodna granica między sferą *sacrum* (rzeka jako sakralny „wodny” topos) i *profanum* (rzeka jako żywioł destrukcyjny, potęga i siła niszcząca). Wizualna translacja, reprezentacja i interpretacja rzek w tekstach ikonicznych obciążona jest głęboko zakorzenioną w kulturze narodów słowiańskich wieloznaczną semantyką wody. Woda (rzeka) jest postrzegana jako geneza wszelkiego bytu i fundament świata. To odżywcza substancja, która zapewnia życie, witalność, ma też właściwości lecznicze. Rzeka w ciągłym ruchu, z podnoszącymi się wzburzonymi wodami i wirami symbolizuje czas i los. Jej bieg, podobnie jak bieg życia, jest jednokierunkowy, niemożliwy do zatrzymania. Spokojnie, leniwie płynąca rzeka przypomina o tym, że „wszystko przemija”. Jest symbolem upływu czasu, kojarzącym się z nieuchronną podróżą człowieka ku śmierci.

Związek wody z tanatologią uwidacznia się w umieszczaniu cmentarzy niedaleko rzeki lub innych zbiorników wodnych. Rzeka pełni wówczas rolę pośrednika; jest drogą ku krainie zmarłych. Rzeka to również granica świata, na którego krawędziach znajdują się wielkie rzeki. W wierzeniach słowiańskich wzmiankowane są „rzeki wielkie co zamykają świat”. W wymiarze kosmicznym słowiańska rzeka Zapomnienia stanowi linię pomiędzy życiem a śmiercią. W obszarze kulturowym Rosyjskiej Północy – „Забыть-река” jest rzeką rozdzielającą świat żywych i umarłych. Zmarły przekracza ją w czterdzieści dni po śmierci i zapomina o swoim poprzednim życiu. Za podziemną rzekę Słowianie uważają Mleczną Drogę, która prowadzi do świata zmarłych, oddziela zaświaty od krainy śmiertelnych¹¹.

Rzeka stanowi granicę pomiędzy strefą bezpieczną i niebezpieczną. W czasie wylewów, suszy, budowania mostów i grobli powszechny jest u Słowian zwyczaj składania rzece ofiary. Na Rusi są to dary bogate, łącznie z topieniem koni i innych zwierząt domowych. Rytualne kąpanie koni w rzekach rosyjskich odsyła do rozumienia wody jako symbolu oczyszczenia. Rzekom przypisuje się również zdolność przenoszenia informacji. Płynąc pomiędzy światami przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, rzeka ma z nimi nieustanny kontakt¹². Jako realny

¹¹ Andrzej Szyjewski, *Religia Słowian* (Kraków: WAM, 2003), 76-80.

¹² Jantarka, *Symbolika rzeki*, <http://archeopomorze.blogspot.com/2012/08/symbolika-rzeki.html> (acc. 23.02.2015).

zbiornik wodny rzeka wpisuje się w model podróży, co sytuuje ją w polu znaczeniowym „drogi transportowej”.

Jednakże ze względu na swoje sensory naddane i ambiwalentne konotacje, rzeka ujawnia inne znaczenia i funkcje. Raz jest sprzymierzeńcem podróżujących w różnych celach pielgrzymów, żeglarzy, kupców, rybaków, innym razem stanowi dla nich zagrożenie. Irracjonalna w swoich przejawach, rzeka zsyła dobre i złe wiatry, które decydują o powodzeniu wyprawy. Rzeka interpretowana jako fortuna lub fatum odzwierciedla zarówno mistyczny charakter współzależności naturalnego żywiołu i człowieka, jak i poziom ówczesnych cywilizacji. Rzeka po i karmi, pozwala rosnąć roślinom, łagodzi żar, gasi ogień, ale budzi także strach, stawia żeglujących po niej lub egzystujących nad jej brzegami w ekstremalnych sytuacjach. Przed potęgą rzeki jednoczą się wierzący różnych wyznań. Rzeka jest też naturalną granicą (barierą). Dzieli obszary pod względem językowym, etnicznym, kulturowo-obyczajowym. Przepływając przez osady ludzkie dzieli je na odrębne strefy, opływając – izoluje.

Rzeka jest też naturalną barierą w czasie różnych działań zbrojnych (broni dostępu do osad, wsi, miast, koncentruje linie obrony i sieć grodów, nad jej brzegami toczą się walki). W rosyjskim malarstwie pejzażowym na wizualne reprezentacje rzeki rzutują zarówno naturalne, jak i kulturowe uwarunkowania. Ważne miejsce zyskuje rzeka – symbol tożsamości narodowej, szczególnie rzeka dzieciństwa, przepływająca przez małą ojczyznę – miejsce narodzin artystów i spędzonej nad rzeką młodości. Rzeka dzieciństwa wywołuje wspomnienia, zachęca do podróży artystycznych, staje się źródłem natchnienia, scenariem tekstów ikonicznych. Rzeka narodowa (rzeka dzieciństwa) posiada zdolność kreowania miejsc niezwykłych, wyróżniających się oryginalnością formy, funkcji i treści.

Uwagę malarzy przyciąga różnorodność przestrzeni nadrzecznej, jej elementy przyrodnicze, obiekty architektoniczne, rzadziej sztafaż. Panoramy rzeki nie tylko są identyfikatorami rodzimego krajobrazu, świadectwem historii, poczucia trwałości kultury, lecz także pozwalają kształtować wrażliwość artystyczną, doskonalić warsztat malarski. „Każdy kraj ma swoją narodową rzekę”, powie Aleksander Dumas. Taką rolę w kulturze niemieckiej pełni zmitologizowana przestrzeń Renu, uwieczniona przez Richarda Wagnera we wstępie *Złoto Renu* (1854) do dramatu muzycznego *Pierścień Nibelungów*. Czeskim symbolem narodowym jest rzeka Wełtawa, której obraz od źródeł do ujścia odda za pomocą środków muzycznych kompozytor doby romantyzmu Bedřich Smetana (1824–1884) w poemacie symfonicznym *Wełtawa* (1874) z cyklu *Moja ojczyzna*. Taką rolę pełni Wisła – królowa polskich rzek, opiewana w poezji, literaturze, uwieczniana na płótnach malarzy różnych epok.

Symbolem narodowej tożsamości Rosjan jest Wołga – zasobna w dużą ilość wody największa rzeka Europy i piąta co do długości rzeka w Rosji. Ta rozległa, mająca różne oblicza przestrzeń (ziemie, z których Wołga zbiera wody,

rozpościerają się od Uralu do Wyżyny Wałdajskiej, gdzie jest jej źródło) zajmuje dwie trzecie terytorium europejskiej części Rosji. Spośród innych wielkich rzek świata i Europy, Wołga wyróżnia się tym, że płynie wyłącznie przez teren Rosji, gwarantując trwałość i zwartość ojczyzny, ale i jakby symbolicznie strzegąc tajemnic swych brzegów przed innymi narodami. Przez tysiąclecia istnienia Wołga zmienia swoją nazwę. Do naszych czasów zachowa się jej starożytne określenie Rha, co w języku greckim oznacza „szczodra” (Herodot z Halikarnasu, Gajusz Pliniusz Starszy, Klaudiusz Ptolemeusz, rzymski kronikarz Ammianus Marcelinus). W średniowieczu Arabowie nazywają Wołgę – Ijszl („Rzeka rzek”). W kronikach tego okresu występuje też jako Itil, Etil, Atil. Arabski uczony al-Idrisi (XII wiek) w swojej *Geografii* nazywa Wołgę „Rusija” lub „Rasija”. Żyjące na brzegach rzeki fińskie plemiona mówią o niej – „błyszcząca (Iśniąca, połyskliwa)”, „jasna”. W narodowym języku Czeremisów (Maryjczyków – Republika Mari El) Wołga to Jul. W języku moksza¹³ – Raw. W języku tatarskim – Idel, Atal. Funkcjonuje też wersja, że nazwa „Wołga” ma starosłowiańskie pochodzenie od słowa „wołoga” – ros. „волога” („влага” – „wilgoć”) lub bałtyckie od słowa „valka” – „strumień, płynący przez bagno; nieduża, porastająca trawą rzeka”¹⁴. Słowo „Wołga” po raz pierwszy pojawia się w staroruskiej kronice (latopisie) *Powieść minionych lat* (najstarsza wersja 1113), w której autor Nestor pisze, że Wołga płynie z Wołokowskiego lasu (starodawna nazwa Wyżyny Wałdajskiej) na wschód i wpada do morza Chwalisskiego (dawna nazwa Morza Kaspijskiego).

Wołga nie tylko ze względu na swoje walory krajobrazowe (wyjątkowo zróżnicowane dorzecze: tajga i mieszane lasy na północy, lasostep i step w centrum, półpustynie i pustynie na południu) osiąga status rzeki narodowej. W mentalności rosyjskiej staje się ona zjawiskiem wyższego rzędu. Jest faktem historii i kultury, symbolem i miłością Rosji, matką i królową rosyjskich rzek, „matką-żywicielką” (ros. „мать-кормилица”), „matką ciężko pracującą” (ros. „мать-труженица”)¹⁵,

¹³ Jest to ugrofiński język z grupy języków wołżańskich używany przez jedną z dwóch grup etnicznych składających się na naród Mordwinów.

¹⁴ Słowacki filolog, poeta i historyk Paweł Szafarik (Pavel Šafárik) twierdzi, iż Wołga w języku prasłowiańskim nazywa się „rusa” („русa”). „To rdzennie słowiańskie słowo, jako rzeczownik funkcjonuje już tylko u Rosjan w słowie „русло” („koryto”), oznaczającym wąwóz/wądół, koryto rzeki, głębie, wir. Ale jako imię własne rzek, miast i osiedli, bliżej lub dalej od niej położonych, używane jest prawie u wszystkich Słowian”. I dalej Szafarik przytacza dwadzieścia toponimów pochodnych od rdzenia „ruse” na ziemiach Rosjan, Ruśniaków (Ukraińców), Polaków, Czechów, Słowian (Słowaków), Bośniaków, Serbów i Bułgarów. *Живописъ. Алфавитный каталог. Река в живопису*, <http://aria-art.ru/0/R/Reka/1.html> (acc. 19.02.2015).

¹⁵ Od VIII wieku Wołga jest ważnym szlakiem handlowym łączącym Zachód ze Wschodem. Ze Średniej Azji wywożono tkaniny, metale, przyprawy korzenne, a z północy futra, wosk, miód. W dolnej Wołdze leży droga z Azji do Europy. Ziemie te zaludniają Połowcy, Chazarowie, Protobułgarzy. Do X wieku w dolnym biegu Wołgi handel kontroluje Kaganat Chazarski ze stolicą Chazar-Itil u ujścia Wołgi. Na Środkowej Wołdze takim centrum jest Bułgarskie państwo ze stolicą Bułgar (niedaleko od ujścia Kamy do Wołgi). Na północy, w górnym biegu Wołgi, na handlu bogacą się rosyjskie miasta

„Krasawicą narodową”, wysławianą w legendach¹⁶, bylinach, folklorze, w setkach pieśni. Wiele jej wizerunków stworzy rosyjska poezja i literatura¹⁷, sztuka, kinematografia (tu wyróżnia się film *Wołga-Wołga*, 1938, w reżyserii Grigorija Aleksandrowa – lekka, optymistyczna komedia utrzymana w tonacji musicalu z akcją na statku płynącym po rzece).

Wołga stanie się niewyczerpanym źródłem natchnienia dla wielu malarzy rosyjskich. W formie werbalnej rzeka funkcjonuje w tytułach tekstów ikonicznych. Jest też głównym tematem, motywem malarstwa pejzażowego, opierającego się na plenerach, które od połowy XIX wieku ostatecznie się ukształtują. Sprzyjają temu podróże artystyczne nad Wołgę. Początkowo wyprawy artystów nad rzekę wpisują się w model Grand Tour malarzy romantyzmu. Mają charakter krajoznawczo-geograficzny, poznawczy (wizualna informacja o zobaczonym). Pierwszą w Rosji podróż artystyczną po rzece (od Rybińska do Astrachania) w specjalnie urządzonej łodzi-pracowni w 1838 roku odbędą petersburscy malarze Grigorij Czernecow (1802–1865) i jego brat Nikanor (1805–1879). Nad brzegami Wołgi odkryją nie tylko niewyczerpane źródło inspiracji dla przyszłych pokoleń artystów. Swoimi licznymi pejzażami, olejnymi etiudami z natury, rysunkowymi szkicami nadwołżańskich krajobrazów i miast¹⁸, ukazanych w ujęciu panoramicznym,

Rostów Wielki, Suzdal i Murom. Po mongolsko-tatarskich najazdach na Ruś w XIII wieku handel po Woldze słabnie i zaczyna odnawiać się dopiero w wieku XV. Kiedy w połowie XVI wieku Iwan Groźny przyłączy Kazański i Astrachański Chanat do Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, cały nadwołżański rzeczny system znajdzie się na terenie Rosji. Handel znów kwitnie, wzrasta wpływ miast takich jak Jarosławł, Niżny Nowogród, Kostroma, i powstają nowe: Samara, Saratów, Carycyn. Андрей Асонов, „Волга, самая русская река”, *Атлас. Целый мир в твоих руках*, no. 17 (2012), <http://asonov.com/vokrug-sveta/vokrug-sveta/volga-samaya-russkaya-reka.html> (acc. 20.02.2015).

¹⁶ Dawne legendy sakralizują zarówno Wołgę, jak i jej źródło. Uważano, że rzeka bierze swój początek w „białych górach, z których spływają cudowne czyste strumienie i żyją w tych rajskich miejscach dobrzy, święci ludzie”. Nad brzegami Wołgi powstają baśnie i legendy nadwołżańskich narodów, opisujące jej przyrodę, dopływy, nazwy osad ludzkich i wpadających do niej rzek, opowieści o rozbójnikach pływających po wodach Wołgi, np. legendy: *Wazuza i Wołga*, *Wołga i Kama*, *Zaczarowany skarb*, *Cud we młynie*, *Sterletowy car*, *Rieszma* (o Stierpanie Razinie). Владимир Н. Морохин, Николай В. Морохин, Дмитрий Г. Павлов, *Легенды и предания Волги-реки* (Москва: Центрполиграф, 2002), 245-246, 250, 255, 257, 263-267, 299, 300, 302, 307, 318-319, 393.

¹⁷ Poeta Nikołaj Niekrasow (1821–1877), który nazwie Wołgę „rzeką niewolnictwa i smutku”, poświęci jej wiele wierszy, m.in.: *Rozmyślenia przed podjazdem pałacu*, *O Wołgo! Po wielu latach...* (oba 1860), autobiograficzne wiersze *Na Woldze* (1861), *Słomiany rycerz* (1863). O Woldze piszą pisarze: Aleksandr Radiszczew (1749–1802), Iwan Gonczarow (1812–1891) – powieść *Urwisko* (1869), Maksim Gorki (1868–1936) – autobiograficzna opowieść *Dzieciństwo* (1912–1916), sztuki: *Jegor Bułyczew i inni* (1931), *Dostigajew i inni* (1932), dramaturg Nikołaj Ostrowski (1823–1886) – dramat *Burza* (1860).

¹⁸ Wzdłuż Wołgi leżą najstarsze, znaczące dla historii i kultury rosyjskiej miasta, miejscowości, klasztory: Uglicz (X wiek), Jarosławł (XI wiek), Rybińsk (pierwsza wzmianka w latopisie Nestora, 1071, miasto od 1777), Kostroma (miasto od 1152 roku), Twer (XII wiek), Kazań (XII wiek), Niżny Nowogród (XIII wiek), Samara (XVI wiek), Saratów (1797–1928 stolica guberni saratowskiej Imperium Rosyjskiego), Carycyn (Stalingrad, Wołgograd) – XVI wiek, Uljanowsk (Symbirsk, XVII wiek), Togliatti (Toljatti) i inne.

nobilitują piękno ziemi rosyjskiej¹⁹. Powstanie z nich największy w historii sztuki rosyjskiej mistrzowsko wykonany obraz-panorama²⁰, umocowany na dwóch pionowo postawionych cylindrach, rozwieszonych za oknem pomieszczenia w kształcie kajuty. Przy przewijaniu obrazu z jednego cylindra na drugi i przy dźwiękowym akompaniamencie ówczesny widz odbiera malarską panoramę jak płynący po rzece statek²¹. Jednakże częste przewijanie spowoduje, iż do lat 80. XIX wieku zachowają się tylko fragmenty obrazu. Bracia, którzy stworzą dokładną i szczegółową charakterystykę doliny Wołgi, nim zostanie ona utrwalona na fotografii, zostają zapomniani i umierają w nędzy.

Klifowe, białe urwiska nadwołżańskiego brzegu z różnorodnymi, szlifowanymi przez wodę kamieniami (rzeczne otoczaki), złotym piaskiem, kredowymi pagórkami, wioskami, miastami i bezkresnym niebem nad rzeką przyciągają kolejne rzesze malarzy-podróżników zarówno romantyków, jak i realistów. W różnorodności i niepowtarzalności nadwołżańskich pejzaży poszukują oni „czystego” piękna, współbrzmienia dla swoich nastrojów, bodźców dla kształtowania artystycznej wrażliwości, inspiracji dla rozwiązań formalnych. Malarze-podróżnicy zwracają uwagę głównie na panoramiczność przestrzeni. Zróżnicowane pod względem wysokości brzegi Wołgi (prawy jest wyższy od lewego), rzeźby terenu i szaty roślinnej stwarzają warunki do dalekiego patrzenia, trójwymiarowego, przestrzennego odbioru wnętrza krajobrazowego. Rozległa przestrzeń wodnego żywiołu, zlewającego się z blaskiem bezkresnego, bezdennego nieba, pozwala na eksperymentowanie w zakresie perspektywy zbieżnej. Kręta, meandrycznie wijąca się droga wodna Wołgi prowadzi do odkrywania niespodziewanych fragmentów pejzażu, punktów widokowych, daje możliwość różnicowania linii rysunku. Malowane w poetyce romantyzmu reprezentacje Wołgi akcentują jej spokojną, majestatyczną wielkość, przestrzenność lustrzanej powierzchni, która napętnia płótna energią.

Teksty ikoniczne przykuwają uwagę widza swoistą poetyckością, narracyjnością, epickością rozszerzającą granice pejzażowego tematu, które stają się kluczem do objaśnienia zamysłu artysty. Malarze nie traktują nadwołżańskich pejzaży w sposób jednorodny. Przeciwnie – oceniają je na podstawie wielu

¹⁹ W ciągu sześciu miesięcy pływania po Woldze malarze wykonają 1982 rysunki, około 500 pejzaży, 80 olejnych etiud malowanych z natury, szkiców rysunkowych i wiele planów nadwołżańskich terenów, obiektów architektury, miast. Rezultatem unikalnej ekspedycji są też etnograficzne i archeologiczne materiały.

²⁰ Na początku lat 50. XIX wieku bracia organizują na Wyspie Wasilewskiej w Petersburgu pokaz obrazu (o długości 746 metrów, 2,5 metra wysokości) pt. *Wołga*.

²¹ W Ermitażu zachowa się *Paralela brzegów Wołgi*, rękopis książki-pamiętnika *Podróż po Woldze* z rysunkami malarzy. W 1970 roku moskiewskie wydawnictwo opublikuje książkę, która oprócz notatek z podróży zawiera rysunki autorów, archeologiczne znaleziska, mapę malarskiej podróży po Woldze i załącznik do wspomnień o niej. Григорий Г. Чернецов, Никанор Г. Чернецов, *Путешествие по Волге* (Москва: DjVu, 1970).

kryteriów estetycznych, egzystencjalnych, sensotwórczych. Dostrzegają nad Wołgą miejsca atrakcyjne, pełne magii, niepowtarzalne i mniej atrakcyjne. Zmiana pór roku, wschody i zachody słońca nad rzeką kojarzą się z kolejami ludzkiego losu (życia). „Dzikość” pejzażu (gęste zarośla, czarne topole, lasy, uderzające o brzegi i olbrzymie kamienie fale rzeki) wywołuje refleksję na temat niezłomności ducha. Szerokie rozlewiska Wołgi przypominają o stałym rytmie przyrody, a stojące na malowniczych pagórkach klasztory, cerkwie, eremy, zaznaczające typową dla człowieka obecność kultury symbolicznej, kryją w sobie wielość znaczeń, które wchodzą z naturą we wzajemne związki.

Malarze realiści, głównie przedstawiciele realizmu krytycznego, odbierają Wołgę z utylitarne punktu widzenia. Oceniają ją w aspekcie urodzajności (ale bez sakralnego zachwytu), zwracają uwagę na pływające po niej lub przycumowane do brzegu obiekty (łódzie rybackie, wiosłowe i żaglowe, statki parowe itp.). Inni zakomponowują rzeczną przestrzeń historycznymi obrazami czy bohaterami narodowymi. Pamięć Wołgi o czasach i dziejach Stiepana Razina (znanego jako Stieńka Razin), przywódcy powstania Kozaków dońskich (1670), skierowanego przeciw carskiemu samowładztwu i bojarom, utrwala Wasilij Surikow (*Stiepan Razin*, 1906), Kuźma Pietrow-Wodkin (*Szkic panneau Stiepan Razin*, 1918), Boris Kustodijew (*Stiepan Razin*, 1918). Imię Razina noszą nadwołżańskie urwiska i kurhany, jaskinie i wyspy. Powstają o nim legendy, opowieści, pieśni²² – pamięć ludu w słowie wyrażająca wdzięczność za ofiarowaną namiastkę wolności.

Wierni realistycznemu widzeniu świata malarze rosyjscy poszukają różnych rozwiązań i możliwości przedstawiana krajobrazów nadwołżańskich. Wykorzystują m.in. zdobycze symbolizmu, modernizmu, impresjonizmu. Uformuje się szczególna estetyczna koncepcja percepcji i obrazowania przyrody – pejzaż liryczny. Twórcą tego nurtu malarstwa pejzażowego jest Aleksiej Sawrasow (1830–1897), który pokazuje piękno i subtelny liryzm przyrody rosyjskiej. Za mistrza tego typu pejzażu uchodzi Michaił Klodt (niem. Michail Clodt baron von Jürgensburg, ros. Михаил Клодт фон Юргенсбург, 1832–1902), którego realistyczne płótna cechuje precyzja rysunku w oddawaniu szczegółów, doskonałe rzemiosło w rozwiązywaniu zagadnień perspektywy, rygor kompozycyjny (*Wołga przy Żyguli*, 1879; *Nad Wołgą*, 1880; *Wołga pod Symbirskiem*, 1881).

²² Po dziś dzień naród rosyjski śpiewa pieśń *Stieńka Razin*, 1883 (bardziej znaną pod tytułem *Wołga, Wołga...*), której autorem jest Dmitrij Sadownikow (1847–1883). Pieśń opowiada o bezwzględnym postępowaniu atamana wobec ludzi w imię wolności, o którą walczy. Gdy wraz z perską branką i Kozakami wypływa łodziami na Wołgę, słyszy z ich strony kpiny, krytykę i klótnie. By położyć kres niezgodzie ofiarowuje ukochaną rzece, topiąc ją. Żyje ona jednak nadal w legendzie. Jest księżniczką Wołgi, panią pałacu, który ukazują miraż w okolicach miejscowości Żyguli, leżącej przy ujściu rzeki Usy do Wołgi. Kir Ugły (w wersji rosyjskiej Mir-gród – Мирный город) pojawia się nad wodą jako jasny, wyraźny obraz tajemniczego miasta. Najczęściej powtarzającym się elementem charakterystycznym jest kopuła otoczona ażurowymi wieżyczkami. Игорь Сомов, *Миражи параллельных миров*, http://www.smolij.ru/view_alonetext.php?outpdf&t=582 (acc. 23.02.2015).

Ogrom przestrzeni i potęgę Wołgi odtwarza Michaił Niestierow (1862–1942) – *Wieczór nad Wołgą. Samotność* (1934), Archip Kuindzi (ros. Архип Куинджи, 1841–1910) koncentruje uwagę na przestrzeni, grze światła i powietrza (*Wołga*, 1890–1895). Isaak Lewitan (1860–1900) maluje spokojne, „nastrojowe pejzaże”. Sawrasow, który urodzi się nad brzegami Wołgi, w poszukiwaniu tematów i wątków pejzażowych wielokrotnie udaje się nad rzekę dzieciństwa w podróż artystyczną, która zaowocuje wieloma ciekawymi ujęciami nadwołańskich krajobrazów. Zafascynowany majestatem niezmiernych przestrzeni, jej organicznym związkiem z życiem rosyjskiego ludu, złożonymi przejściowymi stanami natury, przestrzenią, słońcem, świetlistością powietrza, żywotnością przyrody, głębokim sensem zwykłych zjawisk pokazuje na obrazach piękno zaobserwowane w plenerze w Jarosławle, pod Kostromą, w Niżnym Nowogrodzie, Jurjewcu, Bołgarach pod Kazaniem.

Zróżnicowane pod względem motywu etudy przyciągają wzrok dałą przestworów i zagospodarowaniem brzegów. Charakteryzuje je wyjątkowa wyrazistość i śmiałość pod względem malarskości. Etiudy *Wołga w pobliżu Gorodca* (1870), *Nad Wołgą* (1870) pod wieloma względami wyprzedzają koncepcje przyszłych wołańskich płócien z włączonymi w nie motywami rodzajowymi. Na bazie szkicu z natury Sawrasow maluje pierwszy narracyjny obraz dużego formatu *Klasztor Pieczerski pod Niżnym Nowogrodem* (1870–1871). Pejzaż przedstawiony z wysokiego punktu widzenia zdumiewa szerokością i rozległością przestrzeni, w którą artysta wkomponowuje domy wiejskie, brzozy na pierwszym planie, w głębi – jasno oświetlone zabudowania klasztorne (zbyt małe w porównaniu z całością struktury ikonicznej), rozlewne wody Wołgi, w górnej partii obrazu – niebo i chmury. Pomimo realistycznie chłodnej wierności szczegółom, pejzaż zachwyca ówczesnych widzów swoją prostotą i zwyczajnością. *Wołga pod Jurjewcem* (1871) przedstawia pełen napięcia krajobraz przed burzą z gromadą burłaków. Obraz monumentalnej, majestatycznej Wołgi zawiera ukryty sens – protest przeciwko niewolniczemu wykorzystywaniu burłaków, powoli i ciężko kroczących wzdłuż niekończących się brzegów rzeki od Astrachania do Tweru (*Burłacy na Wołdze*, 1873).

Swoista struktura pejzaży Sawrasowa z różnorodnym materiałem krajobrazu naturalnego zawiera w sobie określone pierwiastki narracyjności i jednocześnie elementy uogólnienia natury, jak np. *Koniec lata na Wołdze* (1873). Na płótnie wizualną dominantą jest namalowany szczegółowo przestwór nieba (obłoki różnych odcieni, za nimi błękit) korespondujący z lakonicznie wyrażonymi elementami narracji, znakami życia na ziemi. Z boku widoczna jest Wołga-matka, żywicielka Rosji z wodami, które bliżej brzegu wydają się sino-szare, a z oddali barwy ciemnoniebieskiej. Wołga życzliwa i kapryśna (głęboka i z mierzwiakami, nawadniająca pola i niszcząca zbiory powodzią) od której zależy los tych, co nad nią mieszkają. *Wylew Wołgi pod Jarosławlem* (1871) – to uogólniony,

epicki obraz naturalnego zjawiska – olbrzymiego wylewu potężnej rzeki, który upodabnia ją do morza (por. obraz Wasilija Szyszkiwa *Wylewy rzek podobne do mórz*, 1890). Spośród wołżańskich pejzaży wyróżnia się ekspresywny w artystycznym wyrazie, udramatyzowany *Grób nad Wołgą. Okolice Jarosławla* (1874), namalowany pod wpływem tragedii osobistej (śmierć córki, 1871). Wszystkie malarskie konkretyzacje pejzaży Sawrasowa charakteryzuje wysoki poziom artystyczny. Uwagę ówczesnych widzów przyciąga rozległość przestrzeni wołżańskich widoków i nastrojowość wyrażona w uogólnionych obrazach.

Dziewiętnastowieczne rosyjskie malarstwo pejzażowe osiąga swój szczyt w twórczości ucznia Sawrasowa i Wasilija Polenowa, urodzonego nad Wołgą Izaaka Lewitana. Liczne podróże artystyczne artysty nad rzekę w latach 1887–1890 mają znaczenie zarówno dla rozwoju jego talentu, jak i historii malarstwa plenerowego. Nad Wołgą „sztuka malarza okrzepnie, otrzyma swój szczególny rys” (M. Niestierow) – predylekcję do epickich obrazów, innowacyjnych rozwiązań kompozycyjnych i kolorystycznych. Bezkrzesne przestrzenie, surowa poezja wołżańskich widoków zainspirują Lewitana do poszukiwań nowych środków artystycznego wyrazu dla oddania piękna ojczyznej przyrody.

Plenerową serię otwiera małego formatu obraz *Wieczór nad Wołgą* (1887–1888). Na pogodnym jeszcze niebie powoli zbierają się chmury, które odbijają ołowianoszara gładka powierzchnia wody rzeki, jakby szykującej się do snu. Na bezludnym brzegu widać ciemne zarysy rybackich łodzi. W zapadającym zmierzchu na dalekim brzegu migocą światełka. Ogólna przedwieczorna tonacja, proste, zwyczajne motywy, powściągliwy koloryt przekazują napiętą ciszę panującą w przyrodzie. W kolejnych płótnach Lewitan wprowadza nowe układy kompozycyjne, subtelnie harmonizuje jasne barwy zróżnicowane tonalnie, stosuje intensywne słoneczne światło, starając się uchwycić ulotne nastroje w przyrodzie. Jego poetyckie pejzaże-poematy o Rosji środkowej są prawdziwe, głęboko przeżyte, wydobywają niepowtarzalność tych miejsc.

Nowe studia z natury zawierają bogatą, zróżnicowaną treść epicką; komponenty pejzażu ukazywane są w ciągle nowych formach i barwach. Lewitan staje się mistrzem spokojnych, cichych krajobrazów. Jako człowiek z natury nieśmiały, wrażliwy, potrafi odpoczywać tylko sam na sam z przyrodą, do której ma stosunek bardzo osobisty. Podróże po Wołdze w poszukiwaniu inspiracji kończą się czasami niespodziewanym odkryciem nowego tematu (motywu), np. rosyjskiej niepogody, swoistego uroku deszczowej, posępnej aury. Podróżując statkiem po górnej Wołdze od Niżnego Nowogrodu do Rybińska, w mijanym po drodze małym miasteczku Płos²³ Lewitan zobaczy cerkiew zbudowaną z sosnowego drewna.

²³ Płos nad Wołgą należy do najstarszych miast Rosji. Pod koniec XIX wieku staje się ono Mekką dla artystów i miejscem odpoczynku dla rosyjskiej inteligencji. Charakteryzuje się unikalnymi krajobrazami. Z poziomu Soborowej Góry widać zakole rzeki Wołgi i małą cerkiew. Obecnie mieści się tu Dom-Muzeum Lewitana i jedyne w Rosji Muzeum Pejzażu. Obok Muzeum Pejzażu znajduje się

Zatrzyma się tu i namaluje serię obrazów z motywem deszczu: *Po deszczu*, *Pochmurny dzień*, *Nad wiecznym pokojem*. W Plosie tworzy też wyciszone w nastroju wieczorne pejzaże: *Wieczór*, *Złoty plos*, *Wieczorny dzwon*, *Cichy klasztor*. Obraz *Wieczorny dzwon* (1892) odtwarza ciszę gasnącego dnia nad rzeką w jesienny, pogodny dzień. Na tle iglastych drzew rysują się złociste brzozy, na niebie różowieją chmurki, w spokojnej tafli wodnej odbijają się lasy, drzewa, wieża z dzwonami i wysoka biała cerkiew.

Dwie wersje obrazu *Nad wiecznym pokojem* (1893–1894) to szerokie, nadwożańskie przestrzenie w liryczno-epickim ujęciu. Na pierwszym planie widać przedstawioną z wysokiego punktu widzenia drewnianą cerkiewkę w otoczeniu kołysanych wiatrem złocistych brzoź i drewnianych krzyży cementarnych. Wszystkie komponenty usytuowane są na wystającym urwisku, które jakby odcina się od szeroko rozlanej rzeki. W głębi widać płaską wysepkę, dalej, po obu stronach, rozciąga się równina nikinąca na horyzoncie. Nad urwiskiem pojawiają się ciemne, nocne chmury. Tylko wysoko w górze jaśniej jeszcze odbłask dnia. Nastrojowość obrazów połączona z subtelnymi zmianami świetlno-kolorystycznymi nie jest pozbawiona głębszego sensu. Ówczesny odbiorca odczytuje je w kontekście przygnębiającej atmosfery rzeczywistości rosyjskiej lat 90. XIX wieku. W obrazie *Po deszczu. Plos* (1889) Lewitan subtelnie oddaje poetyckość przejściowych stanów przyrody, moment, kiedy rzeka, niebo, dalekie nadwożańskie miasteczko z błyszczącymi od deszczu dachami domów, ciemne barki są otulone srebrzysto-szarą zasłoną wilgotnego powietrza i przez chmury zaczynają przebijać się słoneczne promienie. Artysta jakby na nowo odkrywa piękno wybranego przez niego motywu. Środkami plenerowego malarstwa, przejściami srebrzysto-szarych tonów, harmonią ogólnej gamy kolorystycznej, miękkimi plamami światła osiąga spokój i harmonię. Przy tym maluje swobodną i szeroką manierą, uogólnia rudawo-zielone krzewy na pierwszym planie i piaszczysty brzeg, lekkimi uderzeniami pędzla szkicuje mieniącą się falistość wody na rzece, swobodnymi maźnięciami pędzla ujawnia formę i kolor rybackich łodzi. Dokładne oddanie niuansów barwnych, operowanie światłocieniem pozwala bez wdawania się w szczegóły przekazać głębię przestrzeni, stworzyć wrażenie, iż przyroda tętni życiem, wyrazić panujący w niej ruch, oddać wilgotność powietrza.

rzeźba – *Letniczka*. W cieniu drzew na ławce siedzi dziewczyna w letnim ubraniu i kapeluszu. Jej spojrzenie skierowane jest ku sztalugom, przez które można podziwiać wożański pejzaż. Niektórzy są zdania, że jest to Sofia Kuwshynnikowa, ukochana Lewitana i jakoby prototyp bohaterki opowiadania Antona Czechowa *Trzpiołka*. W nim bohaterka wdaje się w romans z utalentowanym, ale nudzącym się pejzażystą. Zapominając o mężu, odpływa z nim statkiem i żyje na wsi nad Wołgą. Finał opowiadania jest dramatyczny. Muzealnicy są zdania, iż rzeźba to symbol dziewiętnastowiecznej letniczki, która podziwia piękno okolic nadwożańskiego miasteczka. Radio „Głos Rosji”, *Plos – perła nad Wołgą*, http://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/tag_36655923/2012/07/ (acc. 24.20.2015).

Obraz *Świeży wiatr. Wołga* (1895) ukazuje siłę żywiołu, który rozgania obłoki, marszczy wodę rzeki, nadyma żagiel barki. W słońcu połyskuje białą parowiec, nad wodą koloru sinego lecą białoskrzydłe mewy. Ogólny koloryt obrazu i nastrój utrzymany jest w tonacji majorowej. Przesycony pierwiastkami narodowymi pejzaż przedstawia Wołgę ożywioną ludzką działalnością. Niestierow porówna ten obraz z płótnem Ilji Riepina *Burlacy na Woldze* (1873). Oba wyraziście i prawdziwie charakteryzują rzekę. Liryczny, przesycony światłem i elegijnym nastrojem obraz małego formatu *Wiosna. Wielka woda* (1897) – to jeden z najbardziej muzycznych pejzaży Lewitana. Subtelna harmonia stonowanych niuansów barwnych przestrzeni nieba, wody, ziemi i ogołoconych z liści drzew daje wrażenie skąpanego w świetle wiosennego powietrza. Pełen wdzięku rytm delikatnych pni drzew, dopełniony „akompaniamentem” ich odbić w wodzie, jakby daje początek przejrzystej, lekkiej melodii, która wypełnia całą przestrzeń ikonieczną. Uduchowiona poetycką wrażliwością artysty przyroda naznaczona jest jego niewidzialną obecnością, którą sugeruje pozostawiona na brzegu rzeki łódka. Pejzaże Lewitana malowane w wołżańskich plenerach, dzięki wnikliwej obserwacji, ogromnej wrażliwości, znakomitemu odczuwaniu przyrody, technice kładzenia kolorów ewoluują w stronę impresjonizmu.

Tradycje realistyczno-romantycznego panoramicznego pejzażu nastrojowego w stylu A. Kuindziego kontynuuje Nikołaj Dubowski (1859–1918), który wypracuje swój typ jego przedstawień: lakoniczny, skromny w motywie i wyrazie artystycznym, przesycony optymizmem. Artysta zaczyna od malowania małych, lirycznych w nastroju widoków, później przechodzi do epickich przedstawień rosyjskiej przestrzeni, nasycając obrazy romantyczną nastrojowością. W przedstawieniach rodzimych krajobrazów dąży do wyrażenia głębi, narracyjnej obrazowości, przywiązuje wagę do środków malarskich (wykorzystuje np. osiągnięcia francuskich impresjonistów w zakresie koloru i pleneru). Ma też szczególnie stosunek do rytmu i kompozycji. We wczesnych pejzażach wołżańskich: *Na Wołdze* (1892, 1903), *Przeszedł huragan* (1898), *Zachód słońca* (1909) stosuje gęstą malarską materię, modelunek światłocieniowy, przesycia obrazy miękko stłumionymi barwami, mglistym światłem, przezroczystym powietrzem. Dużą wagę przywiązuje do przedstawień nieba. Do ulubionych motywów malarza należy panujący w naturze spokój, co dobrze oddaje nastrojowy pejzaż *Ucichło* (1890) z motywem ciszy przed burzą. W obrazach Dubowskiego, jak u Lewitana, kontemplacja przyrody, obiektywne przedstawienie jej życia organicznie łączy się z wyrażaniem przeżyć i nastrojów artysty.

Poetyckość, muzyczna nastrojowość charakteryzuje wołżańskie pejzaże malarzy szkoły saratowskiej – przedstawicieli rosyjskiego symbolizmu i modernizmu końca XIX i początku XX wieku. Wiktora Borisowa-Musatowa, Pawła Kuzniecowa, Pawła Utkina, Pietrowa-Wodkina, rzeźbiarza Aleksandra Matwiejewa łączy nie tylko wzajemna sympatia ziomków (wszyscy urodzą się nad Wołgą),

lecz także szczególny stosunek do krajobrazu rodzinnych stron. Wołżańskie przestworza, bezkresne stopy zawołańskie, nie dające się objąć wzrokiem niebo, ucieleśniają jedność i harmonię wszechświata. W melodyjnych płynnych liniach równinnego wołżańskiego pejzażu, w jego spokojnych rytmach, w delikatnym współbrzmieniu barw artyści „usłyszą” muzykę tego miejsca, odczują jego poetyckość i liryzm. Na zawsze utrwali się w ich pamięci błękitny przestwór iskrzącej się w słońcu Wołgi poprzecinany parowami, jej wysoki prawy brzeg z wypalonymi słońcem, koloru ochry, różowymi, żółtymi stepami pod bladym skwarnym niebem. Stąd w ich płótnach dużo słonecznego światła (oślepiającego lub widzianego przez mgłę), rozbielonego lub lśniącego błękitu jak barwa wody „Krasawicy-Wołgi”, rozpościerającej się między lewym brzegiem oblanym słońcem, ścielącym się wzdłuż, aż po kraniec nieba, puszystym, zielonym dywanem i prawym z wystrzeliwującymi ku niebu stromiznami porośniętymi lasem. Znaczenie Wołgi dla malarstwa krajobrazowego szkoły saratowskiej porównywalne jest z rolą mglistej Tamizy w rozwoju pejzażu angielskiego i Sekwany dla szkoły barbizyńskiej, poprzedzającej impresjonizm we Francji.

Pietrow-Wodkin urodzi się w Chwałynsku na prawym brzegu Wołgi w Saratowskiej guberni. Tu powstanie zainspirowany wrażeniami z Powołża cykl obrazów: *Matka*, *Dziewczyny nad Wołgą*, *Dwie dziewczyny* (wszystkie 1915), *Poranek*, *Kąpiący się* (1917), *Południe* (1917) oraz autobiograficzna powieść *Chłynowski* (Chwałynsk – G.B.), 1930. Jest w niej wiele opisów nadwołżańskich krajobrazów, gdzie skrzęca się w promieniach słońca Wołga pod blado-błękitnym niebem otrzymuje godną siebie oprawę: pradawne, gęste lasy, kredowe góry, zieleń pagórków, barwy sadów, gdzie „bywają takie wiosny [...] kiedy oddychasz, kapiesz się w powietrzu przez wszystkie ściany i zamknięcia”²⁴.

Południe (1917) to jeden z najbardziej poetyckich i filozoficznych obrazów malarza, w którym w nieco naiwnej manierze, a przy tym głęboko przemyślanej formie, daje on panoramę życia rosyjskiego chłopstwa. Jakby ze szczytu pagórka ogarnia wzrokiem zielone pole, zakręt Wołgi, wyspy, daleki brzeg. W przestrzeni ikonicznej bez perspektywicznego skrótu rozmieszczone są figury i grupy przedstawiające życie chłopów: pracę, odpoczynek w polu, miłość, macierzyństwo, przemijające chwile ucieleśnione w wiejskich pogrzebach. Na pierwszym planie przedstawione są trzy żółto-zielone jabłka – płody środkowej strefy Rosji, które Pietrow-Wodkin często przekształca w symbole. Jabłko – to koło – wieczność, przeszłość, teraźniejszość, przyszłość, Trójca Święta, Wiara, Nadzieja, Miłość, Księżyc, Ziemia, Słońce, narodziny, życie, śmierć. *Południe* z centralną sceną pogrzebu to rekwiem, pożegnanie malarza z dobrze znanym, wiecznym porządkiem życia rosyjskiej wsi.

²⁴ Кузьма С. Петров-Водкин, *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самарканда*. Вступ. ст. подг. текста и примеч. Юлия А. Русакова (Ленинград: Искусство, 1982), 68.

Na płótnie *Dwie dziewczyny* (1915) Pietrow-Wodkin lakonicznie i niewyszukanie przedstawia dwie żeńskie figury na tle szerokiej rzeki i przezroczyściego nieba. Wzrok widza przyciąga jakaś szczególna podniosłość emanująca z obrazu, charakterystyczna dla włoskich fresków i rosyjskiej ikony. Malarz osiąga ten efekt dzięki plastycznym i kolorystycznym innowacjom (syntetyzowaniu, upraszczaniu kształtów, zawężeniu skali barw). Zgrabne figury dziewczyn na pierwszym planie, wypełniające prawie całą przestrzeń ikoniczną, są namalowane umownie, dekoracyjnie, monumentalnie. Sprężyste, giętkie linie kreślą i modelują ich sylwetki, ruchom nadają lekkość i rytm. Umowne jest również pejzażowe tło. Nie jest to konkretne miejsce, lecz syntetyczny obraz nadwołżańskich dali: rozmyty błękit ogromnej rzeki, swobodnie przelewającej się w bezdenny błękit nieba oraz zielony pas dalekiego brzegu. Wyrazistość i konceptualizacja kompozycji o precyzyjnej strukturze to główne cechy malarstwa Pietrowa-Wodkina. Poszczególne elementy przechodzą jeden w drugi, co tworzy swoistego rodzaju muzyczność, która staje się podstawowym tematem obrazu. Nie ma w nim narracji, idea kodowana jest przy pomocy barw, płynności i rytmiczności linii.

B. Kustodijew, który dzieciństwo i młodość spędza na Powołżu, poświęcił Wołdze znaczną część twórczości. Na jego obrazach narodowa rzeka Rosji przedstawiana jest ze szczerym, choć nieco naiwnym, dziecięcym zachwytem nad pięknnością świata i urokami życia. Bajecznie kolorową scenerię obrazów artysta ożywia sztafażem portretowym, scenkami rodzajowymi z życia rosyjskiej prowincji. W przestrzeń ikoniczną wprowadza radosną, świąteczną atmosferę nadwołżańskich targów, jarmarków, przechadzek nad Wołgą, spacerów po promenadzie – ulubionych przez mieszczan i kupców form spędzania wolnego czasu (*Promenada nad Wołgą*, 1909, *Spacer nad Wołgą*, 1910). Zamiłowanie malarza do detali, teatralizacji życia umownie i nieco irracjonalnie, czasami z dozą lekkiej ironii, oddaje charakter rosyjskiej mentalności – tęsknotę za przeszłością Rusi z jej patriarchalnym układem.

Nastrój i atmosferę upalnego nadwołżańskiego lata, gdy słońce w zenicie spowalnia tempo życia, czas płynie powoli, świat nieruchomieje, ludzie szukają cienia i ochłody nad wodą to główny temat obrazu *Nad Wołgą* (1922). Z wysokiego urwiska roztacza się widok na rozległą przestrzeń potężnej rzeki, której leniwy nurt zlewa się z błękitem bezchmurnego nieba. Atmosferę upalnego letniego dnia oddają: rozedrgane, ciepłe powietrze i feeria jaskrawych barw. Malarskie przedstawienia Wołgi-„pracownicy”, Wołgi-żywicielki to temat obrazu *Wołga. Tęcza* (1925). Po wielkiej rzece płyną holowniki, powoli ciągną się za nimi barki. Strome brzegi, zabarwione promieniami zachodzącego słońca kontrastują z zielonym lasem, w oddali widać biel murów cerkwi. Artysta stosuje wszystkie barwy widma słonecznego, by w malarsko przetworzonej przestrzeni oddać niekonwencjonalne piękno wołżańskiego krajobrazu. Jego symbolem jest

widniejąca na niebie tęcza wkomponowana w przestrzeń nieba o zachodzie słońca, podzielonej na dwie kontrastowo zestawione części: po prawej stronie niebo się rozpogadza, po lewej zasnuwają je deszczowe chmury. W tęczy skupia się całe bogactwo barw Wołgi i okalającej ją ziemi, które nadają pejzażowi bajeczny wygląd.

W rosyjskim malarstwie pejzażowym XIX i początku XX wieku przedstawienia rzeki Wołgi są zróżnicowane pod względem wizualnym i znaczeniowym. Wśród wielu funkcji, jakie rzeka pełni w tekstach ikonicznych: poznawcza, estetyczna, etyczna, kulturowa – ważny jest udział Wołgi w tworzeniu tożsamości narodowej.

The Volga River in Russian landscape painting of the 19th and the beginning of the 20th century

S u m m a r y

The analysis of various painterly representations of the Volga River as well as its visual shape and meaning in Russian landscape painting of the 19th and the beginning of the 20th century, conducted at the level of iconography, perception and reception of the visual work, as well as at the deep structure level of iconic texts, has revealed the issues of vividness, semantics and emotional saturation of the Volga concept. The changes in the way space is presented, constructed, coded, perceived and felt diversify painterly representations of the Volga, its appearance and functions. Their interpretation, which is determined by two factors: the visual code (the aesthetics of a landscape) and the key to understanding the 'system of a landscape', together with the revealing of the diversity and complexity of contexts in which the painterly descriptions of the natural world take shape, and the basic characteristics of poetics and artistic language (formal and functional analysis of the principles and the constant of the landscape: space, the seasonal nature, light, colour, rhythm, etc.) show that in Russian landscape painters' consciousness, the concept sphere of the artistic natural national landscape is shaped by means of metaphoric-and-symbolic perception of its objects in terms of homogeneous values – sacred, undeveloped, wild and 'one's own' though 'foreign'. This incorporates the category of an artistic landscape into the context of the semantic unity of 'nature and culture', which is important for cultural studies. The discovery of the merits of native landscapes is the most significant element of national self-identification.

Bibliografia

- Czapska-Michalik, Magdalena. *Cztery pory roku*. Warszawa: EDIPRESSE, 2007.
- Jantarka. *Symbolika rzeki*, <http://archeopomorze.blogspot.com/2012/08/symbolika-rzeki.html> (acc. 23.02.2015).
- Radio „Głos Rosji”. *Płos – perła nad Wołgą*, http://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/tag_36655923/2012/07/ (acc. 24.20.2015).
- Szyjewski, Andrzej. *Religia Słowian*. Kraków: WAM, 2003.
- Арт-Галерея. Художники дикой природы*, <http://www.ecjethics.ru/artgallery/artgallery.html> (acc. 10.02.2015).
- Асонов, Андрей. „Волга, самая русская река”. *Атлас. Целый мир в твоих руках*, no. 17 (2012), <http://asonov.com/vokrug-sveta/vokrug-sveta/volga-samaya-russkaya-reka.html> (acc. 20.02.2015).
- Виноградова, Людмила Н., et Валерия В. Усачева „Береза”. In *Славянская мифология*.
- Гачев, Георгий Д. *Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония*. Москва: Раритет, 2003.
- Гачев, Георгий Д. *Проблема языка описания национальных миров. Метаязык четырех стихий*. Москва: Эксто, 2008.
- Деготь, Екатерина. „Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века”, *Отечественные записки. Журнал для медленного чтения*, no. 6 (2002), <http://magazines.russ.ru/oz/2002/6/> (acc. 5.02.2015).
- Живопись. Алфавитный каталог. Река в живописи*, <http://aria-art.ru/0/R/Reka/1.html> (acc. 19.02.2015).
- Морохин, Владимир Н., et Николай В. Морохин, Дмитрий Г. Павлов. *Легенды и предания Волги-реки*. Москва: Центрполиграф, 2002.
- Нельсон, Майкл. „Аргументы в защиту дикой природы”, *Гуманитарный экологический журнал. Спецвыпуск*, vol. 3 (2001): 138-146.
- Петров-Водкин, Кузьма С. *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самарканда*. Вступ. ed. Юлия А. Русакова. Ленинград: Искусство, 1982.
- Рогинская, Фрида С. *Товарищество передвижных художественных выставок*. Москва: Искусство, 1989.
- Сомов, Игорь. *Миражи параллельных миров*, http://www.smoliy.ru/view_alonetext.php?outpdf&t=582 (acc. 23.02.2015).
- Чернецов, Григорий Г., et Никанор Г. Чернецов. *Путешествие по Волге*. Москва: DjVu, 1970.
- Энциклопедический словарь*. Москва: Эллис Лак, 1995.