

Ivetta A. Enina

State Hermitage, restoration and storage center,  
St. Petersburg Academy of Arts  
e-mail: ivetta.enina@mail.ru  
Saint-Petersburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-112-119

## FEATURES OF COLORING OF NORTHERN SEASCAPES OF THE SECOND HALF OF THE 19TH - EARLY 20TH CENTURIES.

*Annotation:* Northern landscapes using silvery northern coloring are a special phenomenon in Russian painting of the second half of the 19th – early 20th centuries, which appeared as a result of the expansion of the geography of artistic travel further north of St. Petersburg: to the island of Valaam, in the vicinity of Sortavala, to the Arkhangelsk region, to the Solovetsky Islands and to the shores of Novaya Zemlya. An exclusively natural rendering of the landscape was replaced by a study of the character-

istics of the light-air environment. A.I. Kuindzhi, followed by K.A. Korovin, V.A. Serov, A.A. Borisov, S.G. Pisakhov in their northern series used cool shades of silver-gray, blue, gray-blue, pink, lilac, violet, carmine, turquoise. At the same time, there is a tendency towards tonal generalization. To convey the subtlest nuances of the light-air environment, the *valeur* technique is used.

*Keywords:* northern landscape, northern seascape, northern coloring, Novaya Zemlya, landscape artists

Northern landscape painting developed in the 19th century through academic trips and Arctic expeditions with the participation of professional artists. Traditionally, in search of a "new color", painters traveled further north of St. Petersburg to the island of Valaam, in the vicinity of Sortavala, to the Arkhangelsk Territory and the Solovetsky Islands.

The pictorial motifs of the Valaam landscape, discovered by I.I. Shishkin in the mid-19th century, were developed in coloristic expression in the northern series of A.I. Kuindzhi. About his canvas "On the Island of Valaam" I.E. Repin wrote to P.M. Tretyakov: "The picture represents the harsh northern nature. It is also captured in an amazing silver tone" [12, p.18].

Dumas the father, who had previously visited these areas, noted in his memoirs: "In contrast to the midday lands, where night comes suddenly, and the day immediately fills the horizon with fiery lava, in the northern countries the end and beginning of the day are colored by a range of alternating shades, surprisingly picturesque and indescribably harmonious; add to this the purely island charm, the in-

valuable poetry of the haze rising above the waters, the invisible veil that softens too bright colors and gives nature the charm that art gives to a picture. I looked everywhere for those softest shades that the Finnish twilight left in my memory, but I never found it" [6, p.379].

The nature of the North provides the artist with countless subjects for creating visually united canvases, therefore, the landscape paintings from art trips were distinguished by their unity of tonal sound. An exclusively natural rendering of the landscape was replaced by a study of the characteristics of the light-air environment.

In his works A.A. Fedorov-Davydov noted that this is the artist's path "toward the search for the visual truth of reality, visual verisimilitude", which generates "color unification, color generalization, generalization of objects with *chiaroscuro*" [8, p.59]. Particular attention was paid to the development of a specific "northern" range of tones, so we can talk about the appearance of a special phenomenon in Russian painting - silvery northern coloring. It became a unifying element in the visual motifs of the North, combin-



K.A. Korovin "North" 1890s, 23.5x32 cm

ing colors and shapes while conveying snow-covered shores and ice, fogs, light and dark polar nights.

According to V.A. Lenyashin, in the second half of the 19th century, "the Russian landscape was saturated with meanings born in the philosophical, poetic and literary spheres" [13, p.9], therefore northern trips turned out to be extremely important for painters.

In the art history science, the definition of the specific "northern" coloring of landscape works is associated with the Valaam series of A.I. Kuindzhi, and then with landscapes by K.A. Korovin and V.A. Serov from their trips to the "Wild North, where everything was beautiful, simple and wise" [9, p.245], despite the fact that both masters were not only landscape painters. The surrounding northern nature became "a tuning fork for the mood captured in the portrait image. Artists searched and found in this nature motifs and pictorial textures close to their stylistic preferences", noted E.N. Petrova [13, p.5].

In the third quarter of the 19th century, L.F. Lagorio's canvases "Northern Landscape" (1872) and "Fjord in Norway" (1899) from his trip to the Scandinavian countries are characterized by the use of pearl-gray shades and a general muted color scheme. The light-air environment is filled with shimmering

pearl gray shades combined with rich, but at the same time muted earth tones in the image of the coastline and fjords. These canvases are characterized not only by the use of unusual combinations of tones, but also by new plot motifs.

For the masterly colorist A.I. Kuindzhi, a trip to the island of Valaam turned out to be extremely important. He was amazed by the nature of the rocky island, the rugged coastline, the coniferous forest and the muted, cold lighting, which contrasted with the bright colors of the southern landscape. Sketches and drawings from the trip form the basis of the landscape "On the Island of Valaam" (1873). Kuindzhi used a combination of muted silver colors and dim diffused lighting. Subsequently F.M. Dostoevsky called this painting a "national landscape". For several years, Kuindzhi worked on a continuation of this series, the last major work in which was the painting "North" (1879), where the master uses a bird's eye viewpoint. The emphasis on the upper part of the canvas highlights the expressiveness of the endless panorama of space, conveyed in pearl gray, pink, and lilac shades. The beauty of the dim and harsh nature of the northern land is conveyed in the meandering ribbon of the river and in the open expanse shrouded in a bluish haze. The artist focuses attention on the background

of the canvas to enhance the effect of contemplating the endless expanses.

Later, I.I. Levitan used a similar technique in his general landscape work "Over Eternal Quiet" (1894). Along with a carefully thought-out composition, he finds a picturesque solution in which the emphasis is equally distributed between the air and the surface of the water: the artist juxtaposes large color planes in shades of dark purple, gray, pinkish, already familiar to the viewer from the painting "North" by Kuindzhi. At the same time, the master's attraction to the Art Nouveau style is evident. In the canvas "In the North" (1896), created two years later, Levitan turns to the pictorial techniques of the symbolism emerging in Russian painting. Being a mirror of the artist's mood, this landscape introduces the true spirit of the North. The leaden northern sky and water are visible through the outlines of severe fir trees. These monochromatic colors are contrasted with bright orange flashes of vegetation, lighting up against the gloomy landscape background.

As a result of trips to the Far North in the works of K.A. Korovin new shades have appeared. These are the canvases "North" (1890s), "St. Tryphon Stream in Pecheneg" (1894), "Hammerfest. Northern Lights" (1894-1895). In the northern light, in the dim colors of the earth, sea and sky, Korovin finds his silver palette, which for a long period will become a feature of his painting. From bright southern, sunny motifs executed in an impressionistic manner, his style changes to lapidary forms using a more ascetic palette. A.N. Benoit will write: "His [Korovin's] northern deserts freezing in the cold and darkness, his forests, icy lakes surrounded by a sparse formation, his brown and gray clouds, ... the bright fanfares of the sun playing on the splashes of blue bays - all this is a real revelation about the North, a truly grandiose poem of the North, much more worthy of becoming a classic work of Russian painting than all the "Phrynes" or "Pompeii" [1].

Serov's northern landscapes are deserted, they gradually come to life as the details of the picture are studied. According to A.A. Fedorov-Davydov, in the sketches "Sea", "Pier", "Pomors" (all 1894) "one can feel the significant, but external influence of Korovin, it was expressed in the silvery palette... which was perceived by Serov in connection with his own search for integrity color" [7, p.35]. V.A. Lenyashin noted in his works that they embodied his special ability to discover "artistic truth, to be both truthful and beautiful in his work" [11, p.6].

Upon returning from the first expedition along the northern route, made in the summer of 1894, the artists presented several dozen sketches at the 14th Periodic Exhibition of the Moscow Society of Art Lovers. New artistic images and shades found approval among fellow painters.

The next artist who went to the Far North was A.A. Borisov, where he turns to painting a northern seascape. In his canvases "Spring Polar Night" (1897), "The Lost Norwegian Fishing Vessel" (1898), "Fog. Midnight in the Ice" (1898) reflects images of abandoned schooners, icebergs, and ice hummocks. Images of natural phenomena - fog, light and dark northern nights - are built on the harmonious coloristic unity of the light-air environment and its surroundings.

Master of northern landscape V.N. Bubentsov gives an explanation of the differences in natural lighting in the North from the southern regions: "In northern latitudes, the daily path of the sun goes obliquely to the horizon. The onset of night and the appearance of dawn occurs gradually through the twilight light, which creates a special polar lighting effect. At this time, the snow, like a white screen, receives a fairly strong color flow from the sky and the shadows acquire various shades of blue, indigo, and violet. The oblique rays of the sun enhance warm shades, passing through the thickness of the atmosphere, where the short-wave part of the radiation is lost (all cold shades)" [5]. Back in the second half of the 19th century, L.F. Lagorio and A.I. Kuindzhi introduces cold shades of pink, gray-blue, yellowish, yellowish-orange into the image of the northern sky. Their saturation can be compared to the "shimmer of precious stones" [2, p.101], as the polar artist A.A. Borisov described this color effect. The clouds are rendered in gray and dark gray tones, often with a prominent edging with reflections of invisible sunlight. This is another special effect of the northern light-air environment - the sun, hidden behind clouds and fog, but giving objects a peculiar bright glow. The light source is unclear, but objects acquire clear contours and cold shades, and the tones transform into one another, merging into halftones.

The northern sky has a unique contrast of illumination, which is also explained by V.N. Bubentsov: "at a time when at sunrise the sky above the horizon is illuminated with warm light values, at the same time in the west the cold color of the sky near the horizon is much darker... This does not happen

in more southern latitudes, where the sun is at its zenith, and not under the acute angle, like in the North" [5]. This effect was conveyed by A.A. Borisov on the canvas "Spring Polar Night" (1897), where, as he himself describes, "... a connection is established between the earth and the sky, and the earth, dressed in a snow-white cover, repeats what what the sky tells her. And on the clouds hovering in the distant sky, an experienced eye sees a reflection of what is on the ground or on the water, far beyond the horizon..." [4, p.87]. In his article on the results of the autumn academic exhibition V.V. Stasov wrote about this work: "...Significantly better than others, and even very different from them, are two landscapes of Borisov from our distant North (especially "Spring Polar Night")" [14, p.184].

A.A. Borisov wrote in his diary: "...if... the nature of central Russia can be depicted in tones and halftones, then even for an approximate image of the Far North it is necessary to clearly understand even one tenth of a tone" [3, p.102]. To reflect the specifics of lighting during the white night, the artist finds tenths of shining silver and golden shades of the light-air environment and their reflections on the smooth surface of the water. In the canvases, which are based on a silver-gray tonality, "a color register not previously used in Russian painting appeared: lilac, violet, yellow, carmine, turquoise, lilac", says V.N. Bubentsov [5].

After the trips of K.A. Korovin, V.A. Serov and A.A. Borisov formed a whole group of wonderful painters who sincerely admired this region and continued to develop a specific northern palette. These are the names of S.G. Pisakhov, N.V. Pinegin, V.V. Perepletchikov, A.E. Arkhipov, V.K. Byalynitsky-Birul, E.D. Samoilenko-Mashkovtseva, V.V. Krainev, B.A. Smirnov-Rusetsky, V.N. Bubentsov, Y.I. Krestovsky and others. Each of them captured the beauty of the Russian North in their own individual manner, but their work is united by a vector set in the mid-19th century by excellent Russian landscape masters - the reflection on canvas of a special silver-gray color as an integral component of the northern landscape.

Thus, we can talk about the formation of an artistic image of the Far North in Russian painting with a special coloristic structure and pictorial motifs.

Summarizing the article, we note that in a number of works of domestic art researchers, references to the "silvery of the scale" were reflected, but this topic did not become the subject of further scientific research. Though, nowadays we can note a new round of interest in the northern landscape. Over the past decade, several exhibitions have been held at which the works of the largest domestic masters of the second half of the 19th - early 20th centuries were exhibited. In this regard, a more in-depth study of works of northern landscape painting seems especially significant for Russian art history.

## REFERENCES

1. Benois A.N. History of Russian painting in the 19<sup>th</sup> century / [Comp., intro. Art. and comment. V.M. Volodarsky]. - M.: Republic, 1995.
2. Borisov A.A. Samoyeds. From Pinega to the Kara Sea. St. Petersburg, 1907.
3. Borisov A.A. Samoyeds. In the land of cold and death. M.: Paulsen, 2020.
4. Borisov N.P. Artist of eternal ice. L.: Artist of the Russian Federation, 1983.
5. Bubentsov V.N. "Peculiarities of the open air painting on the North of Russia (The Arctic and Murmansk region) XIX – beginning of XX centuries" // Scientific notes of the Oryol State University. Series: Humanities and social sciences. No. 5, 2013. [Electronic resource]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-plenernoy-zhivopisi-na-russkom-severe-arktiki-i-murmanskiy-region-xix-nachalo-xx-vekov-2>
6. Dumas A. "Travel impressions. In Russia". In 3 vols. M., 1993.
7. Fedorov-Davydov A.A. Master of landscape. To help students of art history. // "Artist", 1965, No. 6.
8. Fedorov-Davydov A.A. Realism in Russian painting of the 19<sup>th</sup> century. OGIZ-IZOGIZ, 1933.
9. Korovin K.A. "That was a long time ago... there... in Russia..." Memories, stories, letters: in 2 books / Konstantin Korovin [comp., intro. Art. T.S. Ermolaeva's note. T.S. Ermolaeva and T.V. Esina]. [3<sup>rd</sup>, revised] - Moscow Russian Way, 2012. Book one.
10. Kruglov V.F. Meeting with the North // Aurora, 1985, No. 7.
11. Lenyashin V.A. Valentin Aleksandrovich Serov. — Leningrad "ARTIST OF THE RSFSR", 1989.
12. Repin I.E. Selected letters: 1867-1930. M., L., 1969.
13. Seasons: landscape in Russian painting from the collection of the Russian Museum: [album / author: A. Antonova and others; auto Art. Vladimir Lenyashin]. - St. Petersburg: Palace Editions, 2006.
14. Stasov V.V. Favorite op. T.3 M., 1952.

Иветта Анатольевна Енина

Государственный Эрмитаж, реставрационно-хранительский центр,  
соискатель степени кандидата искусствоведения  
(Санкт-Петербургская академия художеств)  
e-mail: ivetta.enina@mail.ru  
Санкт-Петербург, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-112-119

## ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИТА СЕВЕРНЫХ МОРСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В.

*Аннотация:* Северные пейзажи с использованием серебристого северного колорита – особенное явление в русской живописи второй половины XIX – начала XX века, появившееся вследствие расширения географии художественных путешествий севернее Петербурга: к острову Валаам, в окрестности Сортавала, в Архангельские края, к Соловецким островам и к берегам Новой Земли. Исключительно натурная передача ландшафта сменилась изучением особенностей световоздушной среды. А.И. Куинджи, за ним К.А. Ко-

ровин, В.А. Серов, А.А. Борисов, С.Г. Писахов в своих северных сериях использовали холодные оттенки серебристо-серого, синего, серо-голубого, розового, сиреневого, фиолетового, карминного, бирюзового. При этом отмечается тенденция к тональному обобщению. Для передачи тончайших нюансов световоздушной среды применяется техника валёров.

*Ключевые слова:* северный пейзаж, северный морской пейзаж, северный колорит, Новая Земля, художники-пейзажисты

Северная пейзажная живопись развивалась в XIX столетии благодаря академическим поездкам и арктическим экспедициям с участием профессиональных художников. Традиционно за «поиском нового колорита» живописцы выезжали севернее Петербурга на остров Валаам, в окрестности Сортавала, в Архангельские края и к Соловецким островам.

Открытые в середине XIX века И.И. Шишкиным живописные мотивы Валаамского пейзажа получили развитие в колористическом выражении в северной серии А.И. Куинджи. О его полотне «На острове Валааме» И.Е. Репин писал П.М. Третьякову: «Картина представляет суровую северную природу. Запечатлена она ещё удивительным серебристым тоном» [11, с. 18].

Побывавший ранее в этих краях Дюма-отец в своих воспоминаниях отмечал: «В противоположность полуденным землям, где ночь наступает внезапно, а день огненной лавой сразу заливают горизонт, в северных странах уход и наступление дня расцвечены гаммой сменяющих друг друга

оттенков, удивительно живописных и несказанно гармоничных; прибавьте к этому чисто островное очарование, неоценимую поэзию дымки, поднимающейся над водами, невидимую пелену, смягчающую слишком яркие тона и придающую природе ту прелесть, которую придаёт картине искусство. Где только не искал я те мягчайшие оттенки, которые оставили у меня в памяти финские сумерки, но так и не нашёл» [7, с. 379].

Природа Севера предоставляет художнику бесчисленные сюжеты для создания полотен зрительно объединённых, поэтому видовые произведения из художественных поездок отличались единством тонального звучания. От исключительно натурной передачи ландшафта пейзажисты пришли к изучению северного света, который получил выражение в световоздушной среде. В своих трудах А.А. Фёдоров-Давыдов отмечал, что это путь художника «в сторону поисков зрительной правды действительности, зрительного правдоподобия», порождающее «цветовое объединение, цветовое обобщение, обобщение предметов

светотеню» [14, с. 59]. Особое внимание уделялось разработке специфической «северной» гаммы тонов, поэтому можно говорить о появлении в русской живописи особенного явления – серебристого северного колорита. Он стал объединяющим элементом в изобразительных мотивах Севера, соединяя цвета и формы при передаче заснеженных берегов и льдов, туманов, светлых и тёмных полярных ночей.

По мнению В.А. Леняшина, во второй половине XIX века «русский пейзаж насыщался смыслами, рождёнными в философско-поэтической и литературной сферах» [6, с. 9], поэтому северные поездки оказались чрезвычайно важными для живописцев. В науке искусствоведения определение специфического «северного» колорита пейзажных произведений связывается с Валаамской серией А.И. Куинджи, а затем с пейзажами К.А. Коровина и В.А. Серова из их поездок на «Север дикий, где всё было красиво, просто и мудро» [8, с. 245], несмотря на то, что оба мастера далеко не были только пейзажистами. Окружающая северная природа стала «камертоном настроения, запечатлённого в портретном изображении. Художники искали и находили в этой природе мотивы и живописную фактуру, близкую к их стилистическим привязанностям», – отмечала Е.Н. Петрова [6, с. 5].

В третьей четверти XIX века использованием жемчужно-серых оттенков и общим приглушённым, обобщающим колористическим строем характеризуются полотна Л.Ф. Лагорио «Северный пейзаж» (1872 г.) и «Фьорд в Норвегии» (1899 г.) из его путешествия в Скандинавские страны. Световоздушная среда наполнена переливами жемчужно-серых оттенков в сочетании с насыщенными, но одновременно приглушёнными землистыми тонами в изображении береговой линии и фьордов. Эти полотна характеризуются не только использованием непривычных сочетаний тонов, но и новыми сюжетными мотивами.

Для виртуозного колориста А.И. Куинджи поездка на остров Валаам оказалась крайне важной. Его поразила природа каменистого острова, изрезанная береговая линия, хвойный лес и приглушённое холодное освещение, так отличавшееся от ярких красок южного ландшафта. Этюды и рисунки из поездки легли в основу пейзажа «На острове Валааме» (1873 г.). Куинджи использовал сочетание приглушённой серебристой цветовой гаммы и неяркого рассеянного освещения. В по-

следствии Ф.М. Достоевский назвал эту картину «национальным пейзажем». В течение нескольких лет Куинджи работал над продолжением этой серии, последним крупным произведением в которой стала картина «Север» (1879 г.), где мастер использует точку обзора с высоты птичьего полёта. Акцент на верхней части полотна подчёркивает выразительность бескрайней панорамы пространства, переданной жемчужно-серыми, розовыми, сиреневыми оттенками. Красота неяркой и суровой природы северной земли передана в извивающейся ленте реки и в окутанных голубоватой дымкой просторах. Художник акцентирует внимание на заднем плане полотна, чтобы усилить эффект от созерцания бескрайних просторов.

Позднее И.И. Левитан использовал схожий приём в обобщающей пейзажной работе «Над вечным покоем» (1894 г.). Наряду с тщательно продуманной композицией он находит живописное решение, в котором акцент равнозначно распределён между воздушной средой и поверхностью воды: художник сопоставляет крупные цветовые плоскости в оттенках тёмно-лиловых, серых, розоватых, – уже знакомых зрителю по картине «Север» Куинджи. При этом можно уловить тяготение мастера к стилистике модерна. В созданном двумя годами позже полотне «На Севере» (1896 г.) Левитан обращается к живописным приёмам зарождающегося в русской живописи символизма. Являясь зеркалом настроения художника, этот пейзаж знакомит с истинным духом Севера. Сквозь абрисы суровых елей проглядывает свинцовое северное небо и вода. Контрастными цветовыми пятнами к этим монохромным краскам выступают яркие оранжевые всполохи растительности, загорающиеся на фоне сумрачного пейзажного фона.

В результате поездок на Крайний Север в работах К.А. Коровина появились новые оттенки. Это полотна «Север» (1890-е), «Ручей Святого Трифона в Печенеге» (1894 г.), «Геммерфест. Северное сияние» (1894–1895 гг.). В северном свете, в неярких красках земли, моря и неба, Коровин находит свою серебристую гамму, которая на длительный период станет особенностью его живописи [9, с. 158–160]. От ярких южных, солнечных мотивов, выполненных в импрессионистической манере, его стиль меняется к лапидарным формам с использованием более аскетичной палитры. А.Н. Бенуа напишет: «Его [Коровина] стынущие в холоде

и мгле северные пустыни, его леса, обступающие редким строем студёные озера, его бурые и сизые тучи, ...яркие фанфары солнца, играющего на всплесках синих заливов, – всё это является настоящим откровением о Севере, истинно грандиозной поэмой Севера, гораздо более достойной стать классическим произведением русской живописи, нежели все «Фрины» или «Помпеи» [1].

Северные пейзажи Серова пустынно, они оживают постепенно по мере изучения деталей картины. По мнению А.А. Фёдорова-Давыдова, в этюдах «Море», «Пристань», «Поморы» (все 1894 г.) «ощущается существенное, но хотя и внешнее влияние Коровина, сказавшееся главным образом в серебристости гаммы..., которая была воспринята Серовым в связи с его собственными исканиями собранности гаммы» [13, с. 35]. В.А. Леняшин в своих трудах отмечал, что в этих этюдах воплощается особое умение Серова обнаруживать «художественную истину, быть в своём творчестве и правдивым, и прекрасным» [10, с. 6].

По возвращении из первой экспедиции по северному маршруту, совершённой летом 1894 г., художники представили несколько десятков этюдов на 14-й Периодической выставке Московского общества любителей художеств. Новые художественные образы и оттенки нашли одобрение у коллег-живописцев.

Следующим художником, отправившимся на Крайний Север, был А.А. Борисов, где он обращается к изображению северного морского пейзажа. В его полотнах «Весенняя полярная ночь» (1897 г.), «Погибшее промысловое норвежское судно» (1898 г.), «Туман. Полночь во льдах» (1898 г.) отражены образы покинутых шхун, айсбергов, льдов-торосов, а изображения природных явлений – тумана, светлой и тёмной северных ночей – строятся на гармоническом колористическом единстве световоздушной среды и её окружения.

Мастер северного пейзажа В.Н. Бубенцов даёт объяснение отличий естественного освещения на Севере от южных регионов: «В северных широтах суточный путь солнца идёт косо к горизонту. Наступление ночи и появление рассвета наступают постепенно через сумеречный свет, что создаёт особый заполярный эффект освещения. В это время снег, как белый экран, получает достаточно сильный цветовой поток с неба и тени приобретают различные оттенки голубого, синего, фиолетового. Косые лучи солнца усиливают тёплые оттенки, проходя путь через

толщу атмосферы, где теряется коротковолновая часть излучения (все холодные оттенки)» [5]. Ещё во второй половине XIX века Л.Ф. Лагорио и А.И. Куинджи вводят в изображение северного неба холодные оттенки розового, серо-голубого, желтоватого, желтовато-оранжевого. Их насыщенность можно сравнить с «переливами драгоценных камней» [2, с. 101], как этот цветовой эффект охарактеризовал полярный художник А.А. Борисов. Облака воспроизводятся в серых и тёмно-серых тонах, зачастую выделяется окантовка с отблесками незримого солнечного света. Это ещё один особый эффект северной световоздушной среды – солнце, скрытое за облаками и туманом, но придающее объектам своеобразное яркое свечение. Источник света неясен, но предметы обретают чёткие контуры и холодные оттенки, а тона переходят один в другой, сливаясь в полутона.

Северное небо обладает уникальной контрастностью освещённости, которая также разъясняется В.Н. Бубенцовым: «В то время, когда при восходе небо над горизонтом высвечивается тёплыми светлыми валёрами, в то же время на западе холодный колорит неба у горизонта намного темнее... Такого не бывает в более южных широтах, где солнце находится в зените, а не под острым углом, как на Севере» [5]. Этот эффект передан А.А. Борисовым на полотне «Весенняя полярная ночь» (1897 г.), где, как он сам описывает, «...между землёй и небом устанавливается связь, и земля, одетая в белоснежный покров, повторяет то, что говорит ей небо. В свою очередь и на облаках, парящих на далёком небосклоне, опытный взор видит отражение того, что находится на земле или на воде, далеко за пределами горизонта...» [4, с. 87]. В своей статье по итогам осенней академической выставки об этой работе В.В. Стасов писал: «...Значительно лучше других, и даже очень отделяются от них, два пейзажа Борисова с далёкого нашего Севера (особливо "Весенняя полярная ночь")» [12, с. 184].

А.А. Борисов писал в своём дневнике: «...если ...природу средней полосы России можно изобразить тонами и полутонами, то даже для приблизительного изображения Крайнего Севера необходимо ясно отдавать себе отчёт даже в одной десятой тона» [3, с. 102]. Для отражения специфики освещения во время белой ночи художник находит десятые доли сияющих серебристых и золотистых оттенков световоздушной

среды и их отражений на гладкой поверхности воды. Тончайшими, едва уловимыми валёрами Борисов обозначает сдержанное северное солнце и воплощает сложную живописную задачу реалистического изображения рефлексов светлого неба на белом снежном покрове. В полотнах, основой которых становится серебристо-серая тональность, «появился не используемый ранее в русской живописи цветовой регистр: сиреневый, фиолетовый, жёлтый, карминный, бирюзовый, лиловый», – считает В.Н. Бубенцов [5].

После поездок К.А. Коровина, В.А. Серова и А.А. Борисова сформировалась целая плеяда замечательных живописцев, искренне восхищавшихся этим краем и продолживших разработку специфической северной палитры. Это С.Г. Писахов, Н.В. Пинегин, В.В. Переплётчиков, А.Е. Архипов, В.К. Бялыницкий-Бируля, Е.Д. Самойленко-Машковцева, В.В. Крайнёв, Б.А. Смирнов-Русецкий, В.Н. Бубенцов, Я.И. Крестовский и другие. Каждый из них запечатлел красоты русского Севера в своей индивидуальной манере, но объединяет их работы вектор, заданный ещё в середине XIX

века прекрасными отечественными мастерами пейзажа – отражение на холстах особого серебристо-серого колорита, как неотъемлемой составляющей северного пейзажа.

Таким образом можно говорить о формировании художественного образа Крайнего Севера в русской живописи с особым колористическим строем и живописными мотивами.

Подводя итог, можно отметить, что в ряде трудов отечественных исследователей искусства находили отражение упоминания о «серебристости гаммы», однако эта тема не стала предметом дальнейших научных исследований. Но в наше время можно отметить новый виток интереса к северному пейзажу. За последнее десятилетие прошло несколько выставок, на которых экспонировались работы крупнейших отечественных мастеров второй половины XIX – начала XX века. В связи с этим для отечественного искусствознания представляется особенно значимым более углублённое изучение произведений северной пейзажной живописи.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского]. – М.: Республика, 1995.
2. Борисов А.А. У самоедов. От Пинегина до Карского моря. – СПб., 1907.
3. Борисов А.А. У самоедов. В стране холода и смерти. – М.: Паулсен, 2020.
4. Борисов Н.П. Художник вечных льдов. – Л.: Художник РСФСР, 1983.
5. Бубенцов В.Н. Особенности пленэрной живописи на русском севере (Арктика и Мурманский регион) XIX – начало XX века // Учёные записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 5 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-plenernoy-zhivopisi-na-russkom-severearktika-i-murmanskij-region-xix-nachalo-xx-vekov-2>
6. Времена года: пейзаж в русской живописи из собрания Русского музея : [альбом / авт.-сост.: А. Антонова и др.; авт. ст. Владимир Леняшин]. – СПб.: Palace Editions, 2006.
7. Дюма А. Путевые впечатления. В России: в 3 т. – М., 1993.
8. Коровин К.А. То было давно... там... в России... Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. / Константин Коровин [сост., вступ. ст. Т.С. Ермолаевой; примеч. Т.С. Ермолаевой и Т.В. Есиной]. – [Изд. 3-е, испр.]. – М.: Русский путь, 2012. Книга первая.
9. Круглов В.Ф. Встреча с Севером // Аврора. – 1985. – № 7.
10. Леняшин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л.: Художник РСФСР, 1989.
11. Репин И.Е. Избранные письма: 1867–1930. – М.; Л., 1969.
12. Стасов В.В. Избр. соч. – Т. 3. – М., 1952.
13. Фёдоров-Давыдов А.А. Мастер пейзажа. В помощь изучающим историю искусства // Художник. – 1965. – № 6.
14. Фёдоров-Давыдов А.А. Реализм в русской живописи XIX века. – ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.