

УДК 75(047):94(4)

Старикова Е.А.

Московский педагогический государственный университет

АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕЙЗАЖА

Ye. Starikova

Moscow Pedagogical State University

ANALYSIS OF WESTERN EUROPEAN LANDSCAPE PAINTING DEVELOPMENT

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению основных этапов формирования пейзажа как жанра в западноевропейской живописи. В ней речь идёт о возникновении и развитии пейзажной живописи, о школах и направлениях, в рамках которых совершенствовался жанр, о великих мастерах кисти. В статье говорится о том, как в зависимости от мировоззрения человечества меняется само понятие искусства, как из отождествления с ремеслом оно становится эстетическим наслаждением и соответственно меняется роль пейзажа, который из элемента орнаментальной композиции превращается в самостоятельный сюжет.

Ключевые слова: западноевропейское искусство, пейзаж, античность, эпоха средневековья, эпоха Возрождения, классицизм, классический пейзаж, стиль барокко, морской пейзаж, архитектурный пейзаж, итальянская живопись, венецианская школа, английский пейзаж, пленэрная живопись, барбизонская школа, импрессионизм, постимпрессионизм, авангард, группа «Наби», фовизм, кубизм.

Abstract. The aim of this paper is to investigate the main stages of landscape formation as a genre in Western European painting. The paper examines the origin and development of landscape painting, schools and trends in which this genre improved and perfected itself as well as the works of great artists. The paper describes how the outlook of the humanity changes the notion of art, how art, once being handicraft, became the esthetic delight, and how landscape evolved from the element of ornamental composition into independent subject.

Key words: Western European art, landscape, antiquity, the epoch of Middle Ages, the epoch of Renaissance, classicism, classical landscape, baroque style, marine landscape, Stalin art, Venetian school, English landscape, plain air art, Barbizon school, impressionism, "nabi" group, fovism, cubism.

На ранних этапах развития пейзаж как жанр ещё не сформировался, и мы можем наблюдать лишь его элементы. Предпосылки появились уже в эпоху неолита в наскальных росписях, керамике.

Пейзаж в античности является источником вдохновения для создания орнаментальных композиций с элементами природы. Уже в I в. до н. э. у людей появляется потребность видеть в своих стенах напоминание о природе. Ряд античных фресок с пейзажными мотивами исполнены монохромно, так как эти картины были предназначены для декоративного эффекта, являясь небольшими пятнами определённых тоналностей, разбросанными среди более сложных гармоний. Фресковые пейзажи играют в таком случае лишь роль успокаивающего, среди прочей пестроты, аккомпанемента.

Первый расцвет христианского искусства связан с Византийским государством со столицей Константинополем. Внутренние стены и своды апсид византийских храмов покрывались мозаичными картинами, в которых по античной традиции оставались элементы пейзажа, но главную роль играли фигуры святых.

Конец XIV – начало XV вв. – время создания первых шедевров пейзажного искусства в иллюстрации рукописей, часословах, так как эти книги не были каноническими, программа их иллюстрирования жёстко не определялась. Наиболее известны как мастера, иллюстрировавшие книги миниатюрами, братья Лимбург.

В средневековой Европе наряду с иллюминированными рукописными книгами развивался и другой вид изобразительного искусства – алтарные картины и иконы. С ними была связана традиция изображения деревьев, плодов, цветов, рыб, птиц как атрибутов евангельской истории или символов религиозных понятий. Элементы естественной природы и детали архитектурных построек не составляли единых композиций, а были лишь определёнными знаками, помогающими прочтению религиозного образа.

Итальянские художники XIV–XV вв. открыли для себя источник вдохновения в пейзажах своей страны. В эпоху Возрождения, помимо религиозной живописи, появляется светская, и зарождаются жанры – исторический, бытовой, пейзажный. На первых порах они ещё существуют нераздельно в композициях настенных росписей. В зале Палаццо Пубблице художник Амброджо Лоренцетти делает росписи. Его пейзаж не только достоверен, но и эмоционально прочувствован, что было совершенно новым для искусства его времени.

Если заслугой итальянских мастеров XV столетия было прославление человека, и пейзажные задачи решались ими попутно, то художники, жившие севернее Альп, рассматривали человека как частицу окружающего необъятного мира. В их искусстве пейзаж становится важен, как сам сюжет. Геральдические звери и цветы обретали реальную среду обитания, а символические мотивы получали очертания реального ландшафта.

Много акварелей с видами городов и сельской местности сделал в качестве своих путевых набросков крупнейший немецкий художник Альбрехт Дюрер, стремившийся к научно обоснованному методу художес-

твенного познания природы. Его рисунки имели строгий, отчётливо топографический характер. Увлечение пейзажем, основанное на восприятии природы как живого одухотворённого организма, подобного человеку, проявилось в творчестве мастеров дунайской школы, под названием которой объединяют художников, работавших в Южной Германии и Австрии, по берегам Дуная в первой половине XVI в. Главным представителем дунайской школы был Альбрехт Альтдорфер.

Дальнейшее развитие пейзажа в XVI в. связано с Нидерландами, где пейзаж стал рассматриваться как выражение философии жизни. Первым живописцем в Европе, который саму человеческую жизнь видел в неразрывной связи с природой, стал Питер Брейгель. Идея микрокосмоса, человека как органической части мироздания, малого мира, отражающего закономерности большой Вселенной, становится ведущей. Благодаря этому человеческая фигура и пейзаж оказываются в неразрывном единстве. Своими картинами художник заложил основы для развития реалистического искусства в следующем, XVII столетии.

Новым шагом в развитии живописи пейзажа стала венецианская школа. Первым художником этой школы, много внимания уделявшим именно пейзажу, был Джованни Беллини. Пейзаж становится важен, как и сюжет. Сама по себе многообразность толкований сюжетов говорит о новом художественном качестве: конкретность религиозного сюжета растворяется в богатстве чувств, переданных кистью. Богатый колористический строй живописных произведений венецианской школы развивается благодаря свободной поэтической фантазии их авторов. Пейзаж сочиняется, komponуется не только в своих мотивах, но и в красках, оттенках, становится волнующей зрителя средой совершающихся событий.

К концу XV столетия начинает складываться образ Италии как страны искусств, в Рим едут художники из Нидерландов, Германии, Франции. Именно в Италии этого времени пейзаж формируется как само-

стоятельный жанр живописи. Это связано с растущей дифференциацией живописи по жанрам, среди которых пейзаж пока не занимает главного места, так как любованию пейзажем, подобно созерцанию природного ландшафта, рассматривается как отдых, пейзаж украшает стену так же, как окно радует глаз открывающимися видами.

С XVI в. стала применяться и варьироваться определённая цветовая схема изображения пространства: на первом плане господствовал жёлтый цвет, на втором – зелёный, на третьем – сине-голубой. Это отражало реальность восприятия природы: цвет видимых вдалеке предметов как будто «остывает», кажется более прохладным. Так, в живописи художников из разных стран начинает складываться система построения пространства в картине и код прочтения пейзажей. Своё развёрнутое воплощение новая художественная система получила в классицизме.

Классический пейзаж XVII в. представляет идеал не только эстетически прекрасного, но и этически образцового единства природы и человека. Этот идеал был воплощён Никола Пуссеном как героический, а Клодом Лорреном – как идиллический. В эту эпоху среди мыслящих людей Франции распространено обращение к философскому наследию античности: возрождались идеи стоицизма. Стоик – мудрец, покорный своему року, должен учиться у бесстрастной и идеальной жизни природы. В классицистической иерархии жанров пейзаж занимал второстепенное место, тем не менее для обоих великих мастеров пейзаж стал выражением их важнейших идей и чувств. Французский классицистический пейзаж XVII в. складывался на итальянской почве, его питали сюжетами античные авторы и сама природа римской Кампаньи.

Клод Лоррен создал тип пейзажа, обращённый не столько к изучающему и размышляющему зрителю, сколько к тому, кто лирически воспринимает природу. Если пейзаж Пуссена строится на равновесии составляющих его частей, то у Лоррена он создаётся как неделимое целое. Пуссен стремится к стройной организации тяжёлых материаль-

ных форм, у Лоррена огромную роль играет свет, объединяющий и подчиняющий себе всё пространство картины.

Наряду с идеальным пейзажем в живописи зародился и другой тип изображения природы – эмоциональный, драматический. Его развитие было отчасти связано со сложным и противоречивым течением маньеризма, сменивший цельный и ясный стиль искусства Возрождения.

С духом маньеризма связано творчество своеобразного художника – Доменико Тотокопули, по прозвищу Эль Греко. Знаменитый пейзаж «Вид Толедо» пронизан крайней экзальтацией.

Следующие достижения пейзажа связаны с искусством Фландрии – южными провинциями Нидерландов, оставшихся под властью католической Испании. В XVII столетии здесь продолжали жить те реалистические тенденции, которые принёс в живопись Питер Брейгель. Живописцам следующих поколений мир стал видеться менее цельным, но зато более разнообразным и космически бескрайним. Искусство Фландрии в то время было во многом связано с пышным аристократическим бытом и с требованиями католической религии.

Стиль барокко, господствовавший в XVII в., внёс в живопись пейзажа новые черты. Основателем этого стиля был Питер Пауль Рубенс. Он привносит в пейзаж ощущение масштабности запечатлённого в нём мира; переносит в пейзаж дух величавой торжественности, присущий композициям на исторические темы; само пространство в пейзаже становится динамичным. В стремительном движении находится всё: природа, люди, животные. Художник далёк от спокойного созерцания природы. Рубенс особенно любит передавать световые явления в переходные моменты – гроза, восход или закат солнца («Пейзаж с замком Стен», Лондон, Национальная галерея). Плавно движущая кисть художника выражает эти контрастные состояния с помощью сопоставления тёплых и холодных тонов, сливающихся в движении. В этом Рубенс опережает свой век. Практи-

цизм и стремление поставить себе на службу естественные силы природы рождает реалистичный взгляд на мир.

В Голландии XVII столетия широкий рынок торговли картинами обуславливал специализацию художников, большинство пейзажистов работало в одном подвиде жанра: были маринисты, мастера пейзажа с животными и тому подобные.

Картины голландских живописцев предназначались не для дворцовых залов, не для церковных алтарей, а для интерьеров бургерского жилища. Поэтому размеры их сравнительно невелики, содержание конкретно, образный строй лиричен. Изменился характер восприятия искусства: картины смотрели дома, в семейном или дружеском кругу. Отсюда и решительное преобладание станковой живописи над всеми другими видами изобразительного искусства.

В 1620–1630-х гг. с развитием местных школ в пейзаже появляется всё больше крупных индивидуальностей. В Голландии зарождается и получает развитие морской пейзаж. Начинаясь он с «портретов» военных кораблей, море играло подчинённую роль. Ян Порселлис первым увидел красоту изменчивой морской стихии. Со временем в творчестве голландских художников происходит эволюция морского вида от серовато-будничного к празднично-нарядному, оживлённому аристократической морской прогулкой. Середина XVII столетия – период высшего расцвета голландской живописи. Именно у голландцев городской пейзаж впервые в истории искусства становится столь разработанным жанром. Вехами для развития этого вида пейзажа стали произведения не пейзажиста, а мастера жанровых сцен в интерьере – Яна Вермеера Делфтского – «Уличка» и «Вид Делфта». Вермеер посмотрел на свой дом и на вид своего города как на самые лучшие зрелища, которые может создать природа. Неподвижность зданий соединяется в его картинах с динамикой естественного природного окружения [3, 27]. XVII в. был великой эпохой в истории пейзажа. Но жанр изображения природы и архитектуры продолжал рассматриваться

как декоративный в большинстве европейских стран в XVIII–XIX вв. Пейзаж украшал и дворцовые покои, и уютные интерьеры частных домов, и залы загородных вилл. Вместе с мебелью, гобеленами и скульптурой он должен был радовать и развлекать глаз гостей и хозяев и потому не был нагружен каким-то сложным содержанием. Дух декоративного пейзажа согласовывался с общим стилем украшения жилища.

В развитии пейзажной живописи важную роль играл опыт знакомства со старыми и современными итальянскими мастерами. Как и в прошлые столетия, путешествие в Италию рассматривалось как необходимый этап художественного образования. Стал завоевывать популярность архитектурный пейзаж – ведута. Большую славу завоевали мастера венецианской ведуты. Город каналов в XVIII в. стал городом музыки, театра и карнавалов.

От мира театра, от иллюзорно точных декораций шёл к ведуте первый её мастер в Венеции Лука Карлеварис. Он писал Венецию всегда под голубым небом, при ровном освещении, чётко прорисовывая фасады знаменитых дворцов. Для достижения перспективной точности ведутисты пользовались камерой обскура – специальным прибором, помогающим созданию больших панорамных видов.

Французская пейзажная живопись XVIII столетия утрачивает пафос великих идей и философскую насыщенность классицизма и становится более свободным выражением непосредственных чувств художника. К концу столетия скорее в философии и литературе, нежели собственно в живописи, вызревает новое чувство природы, связанное с культом «естественного человека». Философы эпохи Просвещения располагали искусство между социальным – неким общественным договором между людьми – и естественным миром природы. Поэтому задачей искусства было правдоподобное отображение природы [1, 23].

XVIII столетие во многом подготовило расцвет пейзажа в следующем веке. Настрое-

ния предромантизма объединяли людей разных стран и были столь же важной частью их духовной жизни как религиозные убеждения для людей прошлых веков.

Пылкости романтических чувств соответствовал пейзаж эмоционально насыщенный, отражавший борьбу стихийных сил в природе.

Мир пейзажа расширяется. Старые традиционные маршруты художников дополнялись новыми, по ним можно составить видовую карту всей Европы. Из нарядного и праздничного вида, каким представляли городской пейзаж мастера ведуты XVIII в. и их последователи, этот жанр становится образом современной, насыщенной движением и суетой жизнью, среды обитания.

Дальнейший путь развития пейзажа в начале XIX столетия определил английский пейзаж. Два крупнейших художника, Д. Тёрнер и Д. Констебль, воплощают две независимые концепции жанра. Каждый по-своему решает ключевую проблему: изображение природы в единстве светового, воздушного и пространственного построения.

Живопись Тёрнера, основанная на воображении художника, имела в английском обществе и в академической среде огромный успех. Пейзажи Д. Тёрнера передают влажную атмосферу Англии. Время и состояние природы являются основными живописными задачами. Художник добивается передачи ощущения движения, не прорисовывая сам движущийся объект. С помощью сочетания более или менее насыщенных цветовых пятен, Д. Тёрнер передаёт ощущение клубящегося воздуха, смешанного с туманом, потоков света, струящегося дыма. Он много нового внёс в систему живописи, используя работу акварелью. Стал писать красками по белому грунту, как пишут акварелью по белой бумаге. Позже цветовые фантазии Тёрнера будут считать первым словом импрессионистической живописи.

Д. Констебль – один из первых крупных мастеров пленэрной живописи. Добиваясь максимальной достоверности изображения, он отказывается от условного общего золо-

тистого тона, который пейзажисты обычно использовали для передачи освещения. В этюдах Д. Констебля часто сильно звучит цветовое пятно: синяя поверхность моря, голубой прорыв в облаках, красноватая черепичная крыша, ярко освещённая белая стена дома. Это было поразительным новшеством в начале XIX в., так как до сих пор самый реалистический голландский пейзаж передавал единство образа с помощью тональной живописи, а пейзаж академический сохранял условные цвета для выражения искусственно построенных планов [4, 26-27]. Для этого художника пейзаж всегда представляет единое целое, полное света, воздуха и движения. Д. Констебль, сохраняя естественный вид избранного ландшафта, придавал натурному этюду композиционную завершённость. Ряд его высказываний по вопросам методики живописи с натуры явились ценным вкладом в развитие реалистической школы изобразительного искусства.

Дальнейшее развитие пейзаж получает в пленэрной живописи барбизонской школы, представителями которой являлись: Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз, К. Тройон, Ш.-Ф. Добиньи и другие. Выступая против официального французского академизма, группа пейзажистов деревни Барбизон утверждала своей работой с натуры новое понимание прекрасного, они раскрыли красоту «неприметного» мотива, стремясь к правдивости и безыскусности. Передача освещения становится важнейшим условием правдивого цветового построения этюда или картины. Необходимо отметить, что живопись художников барбизонской школы оставалась в границах академической традиции валёров – нюансов одного цвета по светлоте. Писать тёпло-холодными контрастами научились позднее импрессионисты, с творчества которых начался новый этап в живописи.

Изменения, которые произошли в европейском искусстве на рубеже XIX–XX вв., оказались революционными. Впервые появилось искусство, от которого исходило шокирующее действие. Речь идёт об авангардистских художественных концепциях:

кубизме, дадаизме, абстракционизме, сюрреализме и т. д.

Для авангарда характерно полемическое отторжение предшествующего искусства, сопровождающееся радикальной переоценкой традиционных эстетических ориентиров. Уже искусство импрессионистов является своеобразным толчком для появления нового искусства.

Импрессионисты открыли новые художественные методы работы на пленэре. Для того чтобы передать цельность зрительного впечатления, свежесть естественных цветов и яркость солнечного света, пейзажисты исключают из арсенала художественных средств чёткие контурные линии, потому что в природе они видят лишь границы цветовых пятен; отказываются от чёрных теней, от тёмных непрозрачных земляных красок – всего того, что могло бы утяжелить поверхность картин, которая становится всё более светлой, состоящей из трепетных, подвижных красочных мазков [5, 10]. Импрессионисты (Ш. Добиньи, К. Моне, О. Ренуар, К. Писсаро, А. Сислеи и другие) полностью преодолели представления о том, что этюд может быть только предварительным этапом работы над картиной. Этюд с натуры они стали доводить до законченного произведения на том же небольшом холсте, которое могло быть представлено публике. Сюжет для импрессионистов уже не имеет никакого значения, ценится только его световоздушная оболочка. Об этом свидетельствуют произведения К. Моне, созданные после 1890, – циклы «Стога сена», «Соборы», «Кувшинки», в которых изучение мгновенного состояния природы становится более скрупулёзным, а символом времени является свет, приобретающий ещё и мистическую ценность.

Переворот в пейзажной живописи связан с именем П. Сезанна. В его картинах завершаются и обобщаются традиции предшествующих веков, от героических пейзажей Н. Пуссена до работ импрессионистов. Для следующих поколений художников произведения П. Сезанна становятся учебником новых законов живописи. П. Сезанн игнори-

рует законы пространственной и линейной перспективы, разрабатывает особую систему изображения пространства, собственную концепцию пейзажа: чтобы передать мощь дальнего плана, он сознательно преувеличивает размеры изображаемого объекта, а первый план, напротив, сжимает и убирает все лишние детали. П. Сезанн не стремится создать нечто адекватное реальному пейзажу, – его пейзажи, скорее, воскрешают в памяти визуальные и эмоциональные характеристики, делая изображение узнаваемым. Каждый пейзаж художника представляет собой особую структуру цвета и линий. В его творчестве присутствует традиция разбивать форму, приводить её к геометрически расчленённому рисунку, состоящему из цветовых мозаичных фрагментов. Обращаясь к натурным впечатлениям, П. Сезанн создавал устойчивую конструкцию, в которой главное место занимали предметно-структурные элементы [2, 117]. На всех этапах работы П. Сезанн думал о гармонии целого, отбрасывал всё случайное, обобщал. По-новому наносится краска на холст: не отдельными мазками, а широкими прозрачными заливками жидкой краски, в которых едва обозначено движение кисти. Если у К. Моне изображение воды дробилось на массу горизонтально положенных мазков, отсвечивала, рябила, то у П. Сезанна движение нейтрализовано самим способом нанесения краски. Свет приобретает невероятную динамическую интенсивность, усиливающую общее движение. В произведениях П. Сезанна живопись оказалась средством исследования глубинных структур мироздания. Она перестала выполнять функцию изобразительной повествовательности (чего требовал академический историзм) и утратила своё назначение передавать лишь сиюминутность чувственного визуального восприятия, свойственное импрессионизму.

Большое влияние на постимпрессионистов оказала в конце XIX в. живопись Востока. Гравюры дальневосточных мастеров указывали художникам пути к обобщению и стилизации форм, к новому «кадровому» построению композиции с высокой точкой

зрения. Эти черты можно заметить в творчестве Ван Гога. Цвет в пейзажах художник воспринимал как средство, наделённое большой эмоциональной силой. Увиденные в натуре цвета Ван Гог утрирует, доводя до предела красочную насыщенность картины. Ярким примером служит пейзаж «Красные виноградники» (1888 г.): виноградники полыхают красным цветом, положенным густо, пастозно; небо написано жёлтым, будто раскалённым от солнца. Ван Гог использовал острые цветовые контрасты, гибкую линию, чёрный контур, динамичный мазок.

Пейзаж обретает новые мотивы и краски в творчестве П. Гогена. Экзотическая натура стала материалом для его картин. Его полотна имеют декоративно-пластическое решение. В образ природы вкладывается символическое значение. В живописи отсутствуют цветовые нюансы, форма решается плоско, отсутствует воздушность, плановость, преобладает фактура и технические приёмы письма. Мифологичность пейзажа П. Гогена, условность художественных приёмов знаменовали начало примитивизма в европейской живописи, направление развития пейзажа в сторону большей абстракции.

Открытия П. Гогена по-своему интерпретировали М. Дени, П. Боннар, Э. Вюйар и другие художники, объединившиеся в группу «Наби» (что означает на древнееврейском языке «пророки»). Жанровая определённость была не так важна, как декоративные задачи. И по своим мотивам, и по средствам исполнения (они работали и маслом, и гуашью, и темперой), и по нежной, неяркой тональности их работы были близки изысканному убранству интерьеров в стиле рубежа веков. Пейзаж играл роль гармонического фона для фигур. Воображаемый пейзаж у художников «Наби» вновь, как у старых мастеров, населяется нимфами, фавнами или персонажами христианской легенды.

Из искусства художников, входивших в состав «Наби», и их наставника Поля Гогена, было несколько выходов в новые области пейзажного жанра. Здесь и рассмотрение природы в единстве с нецивилизованным,

«естественным» бытом, и символические интерпретации пейзажа в духе искусства рубежа веков, и открытие новых ликов быстро меняющейся городской среды [1, 53].

Первым направлением авангардного искусства был фовизм (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинг, А. Марке, Э.-О. Фриез, Ж. Брак, А.-Ш. Манген и другие). Фовизм создал последнюю целостную концепцию пейзажа. Основным средством при создании пейзажей у фовистов был цвет, определявшийся не столько натурой, сколько выражением эмоционального тонуса восприятия её художником. Цвет они считают уникальным свойством пленэра, потому что с помощью цвета можно передать даже атмосферу. Линия цветового контура очерчивала большие красочные плоскости, из которых строилась композиция. Художественная манера заключалась в ярком колорите, пронзительной чистоте и резкости контрастов света, интенсивности открытого локального цвета, остроте ритма. Фовизм выразился в резком обобщении пространства, рисунка, объёма. Художники отказались от светотеневой моделировки и от линейной перспективы. Искусство фовизма заключало в себе эстетический протест против художественных традиций XIX в. Это направление приобретает общеевропейский масштаб.

Излюбленной формой пейзажа, к которой обращаются кубисты, становится городской вид. Кубисты выполняли свои пейзажи с помощью расчленённых геометрических форм. Абстрактный пейзаж рождается из кубизма и фовизма. К кубизму восходит футуризм (1909–1914); под влиянием динамичности современной жизни в пейзажах Боччони и Руссоло появляется поразительная нестабильность. Делоне с помощью круговых ритмов добивается эффектов взрыва, а призмы Фейнингера и прозрачные сети Вийона (около 1920 г.) представляют собой более классический вариант кубистического пейзажа. Это развитие завершается в творчестве Модриана (1912–1914 гг.), который строит свои пейзажи на чистом соотношении горизонталей и вертикалей.

Таким образом, происходит окончательный распад пространства; при этом сами произведения часто носят типичные для пейзажа названия («Времена года» Биссьера, «Реки» Манессье).

Резкий отказ от передачи глубины и воспроизведения видимого мира ради игры знаков, в которой синтезируются связи между разумом и природой, – таковы последствия абстракционизма в истории пейзажной живописи.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богемская К.Г. История жанров. Пейзаж. М., 2002. 225 с.
2. Дятлева Г.В. Мастера пейзажа. М., 2002. 304 с.
3. Золотов Ю.К. Вермер Делфтский. М., 1995. 127 с.
4. Лясковская О.А. Пленэр в русской живописи XIX в. М., 1966. 316 с.
5. Чегодаев А.Д. Импрессионисты. М., 1971. 156 с.