

УДК 75.047(4)

Старикова Е.А.

Московский педагогический государственный университет

АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ*

E. Starikova

Moscow Pedagogical State University

ANALYSIS OF THE EVOLUTION OF RUSSIAN LANDSCAPE PAINTING

Аннотация. Статья посвящена анализу основных этапов развития жанра пейзажа в России. В ней рассматриваются разные концепции восприятия пейзажа русскими художниками начиная с XVIII века и заканчивая XX веком, особое внимание уделяется пейзажу на пленэре. Речь идёт о возникновении и развитии пленэрной живописи как о сложном и многоплановом процессе, связанном с общим развитием изобразительного искусства и непосредственно с жанром пейзажа, о восприятии световоздушной среды, овладении средствами её передачи в живописи, которые во многом определили путь развития реалистического искусства. Кроме того, в статье проводятся параллели с европейской живописью, что позволяет выделить специфику русского пейзажа.

Ключевые слова: пейзаж, русская живопись, национальный пейзаж, пленэр.

Abstract. The article analyses the main stages of the evolution of Russian landscape. We consider different concepts of landscape perception by Russian painters beginning from the 18th up to the 19th century. Special attention is paid to plain air landscape. The paper describes the origin and development of plain air painting as a complicated and multi-leveled process, connected with the general development of art and particularly the genre of landscape. It also says about the perception of light-and-air environment and mastering the means of its expression in art which largely defined the ways of the Russian realistic art evolution. The parallels with the European art are made to specify Russian landscape.

Key words: landscape, Russian painting, national landscape, plain air.

В России до XVIII в. пейзажа как самостоятельного жанра станковой живописи фактически не было.

Пейзаж родился в виде гравюрных изображений молодой столицы – Петербурга. С первых шагов этот жанр развивался параллельно с новыми перспективами улиц города, новыми дворцами и парками, новыми покорёнными землями. Пейзаж отражал многое из того, что в культурном и политическом плане было завоеванием русского государства, начиная с эпохи Петра. В России восприятие природы складывалось на основе распространённых идей сентиментализма и предромантизма.

Родоначальником русской пейзажной живописи по праву может быть назван Семён Фёдорович Щедрин. Он писал виды императорских дворцов и парков. Работы Щедрина в целом носили декоративный характер. Его пейзажное чувство ещё не было индивидуальным, но в пейзажах ему удалось передать ощущение грандиозности задач, которые в то время решались в искусстве художниками, архитекторами, поэтами. Созданная им композиционная система пейзажа надолго стала признанной и канонической в Академии художеств, сделалась школьным правилом. Своим творчеством С.Ф. Щедрин вводил пейзажную живопись в культурный обиход образованных русских людей, воспитывал интерес к пейзажной живописи и понимание её. Это его большая историческая заслуга [5, 35].

Развитие пейзажа на основе работы с натуры, изучение природы на итальянской почве и открытие самобытного русского национального пейзажа – вот три направления, в которых развивалась русская пейзажная живопись первой половины XIX столетия [1, 32].

* © Старикова Е.А.

С.Ф. Щедрин, М.И. Лебедев, А.А. Иванов развивали традиции романтической живописи, которая в русском пейзаже, по аналогии с европейским пейзажем, основывалась на пленэре.

Сильвестр Щедрин был одним из первых русских художников-пейзажистов, которые писали картины – этюды – непосредственно в условиях природы. Русская и итальянская природа в пейзажах классицистов мало различалась между собой. Щедрин умел передавать характер открывшейся перед ним страны – Италии. Художник находит поэтичность в условном, кулисном построении пейзажа, в декоративной выразительности цвета. В творчестве Щедрина впервые сложилось реалистическое понимание пейзажной живописи, которому предстояло развиваться затем в течение всего XIX столетия.

К.П. Брюллов вводит в пейзаж обнажённую фигуру, и в условиях пленэра изучает рефлексы, падающие на тело. К. Брюллов стремится преодолеть путы академизма. С одной стороны, он делал шаги в сторону овладения принципами пленэрной живописи, с другой стороны, его увлекала красота цветочных сочетаний и их эмоциональное воздействие на зрителя. Это побуждало его решать колористические задачи не с помощью объективной передачи красочной картины мира, но с помощью живой вибрации цветов, подобранных художником для достижения наибольшей выразительности колористического строя произведения вне зависимости от конкретной световоздушной среды. От этого локальный, неподвижный цвет, свойственный академической живописи, становится изменчивым и динамичным [4, 38].

Пейзаж продолжает своё развитие в творчестве А. Иванова. К проблемам передачи воздушной среды – пленэра – художник шёл путём, далёким от исканий европейских художников. Заполненность атмосферы испарениями, туманом, дымом, дающая возможность зримо передать воздушную завесу, не привлекала Иванова. Сама его концепция природы как мира Вечности не позволяла ему гнаться за изменчивостью и непостоян-

ством трепещущего света или мерцающего влажного блеска, которыми позднее обогатили пленэрную живопись французские импрессионисты. Чётко прорисованный первый план пейзажа присутствует во всех работах Иванова. Сложной задачей для художника было красочно соединить его с далёвым видом. В пейзажах французских художников первый план, напротив, исполнялся размыто, часто намечался несколькими широкими мазками. Иванов развил традиционные академические принципы создания картины и разработал свою систему сбора материала к композиции. Вопросы линейной и воздушной перспективы, колорита будущего полотна решались художником в сотнях подготовительных зарисовок, этюдов. В пейзажах Иванова впервые полнее начинает рассматривать зависимость цветовых отношений. В его работах выразилась потребность в ощущении реального контакта с природой – черта русской культуры XIX в., двигавшая по пути подражания натуре и многих других художников.

В русской живописи XIX столетия развиваются те виды пейзажа, которые уже существовали в Европе в XVII в. Россия открывает для себя море. В морских видах живёт традиция романтизма. Она вдохновляла творчество русского мариниста – Ивана Айвазовского. У художника сложилась собственная живописная манера. В ней отсутствуют строгие классицистические правила построения, которым обучали в Академии. Картины Айвазовского очень красочны, художник умеет передавать различные эффекты освещения воды и пены, золотистые тона побережья. Море Айвазовский пишет как живую материю. Распространённая схема романтической картины на тему кораблекрушения, ещё просматриваемая в «Девятом вале», резко прочерченная линия горизонта, отделяющая море от неба в «Чёрном море», сменяется отсутствием предметов, ориентиров в пространстве в картине «Среди волн». Здесь волны предстают аллегорической интерпретацией водной стихии как «моря жизни». Айвазовский виртуозно – иллюзионистически

– передаёт брызги, но не стремится передать ощущение воздушной морской атмосферы, как его современник – французский художник Э. Буден.

А.Г. Венецианов создаёт собирательный образ крестьянской Руси. Пейзажные фоны его картин вводят в русскую живопись тему природы как сферы приложения труда человеческих рук. Творческая и педагогическая деятельность Венецианова, обращённая, прежде всего, к работе с натуры, явилась важнейшим исходным пунктом для развития реалистического искусства середины – второй половины XIX в.

Ведущее значение в русском искусстве начал приобретать национальный пейзаж. Понятие «национальный пейзаж» предполагает изображение определённой географической конкретной природы. Для русских художников такой натурой стала средняя полоса России. Но русские мастера нередко вкладывали в национальные мотивы социальный смысл.

На характере русского пейзажа сказались принципы критического реализма. Скорбные мотивы свойственны образам природы в картинах В.Г. Перова и И.М. Прянишникова, где пейзаж имеет значение аккомпанемента к изображению негативных сторон русской жизни. Перов стремится к сюжетно-тематической направленности этюдов и зарисовок с натуры, правдиво и образно отражает современную жизнь, выявляет смысловую, психологическую и эмоциональную стороны сюжета.

Русский реалистический, национальный пейзаж получает своё развитие в творчестве И.И. Шишкина. Он создал образ русской природы, близкий народному идеалу силы и красоты родной земли. Художник изображал природу без прикрас, *рассказывал* о ней правдиво и ясно. Тщательное изучение натуры отразилось в пейзажах Шишкина точной детализацией всех составляющих частей. Конкретность и жизненность образа сочетается в его пейзажах с простой обыденностью мотива. Леса Шишкина в истории живописи «выросли» из европейской традиции, но главное – что он придал лесному пейзажу

небывалый размах, вдохнул в него чисто русскую эпическую широту.

Наряду с Шишкиным зачинателем русского реалистического пейзажа был А.К. Саврасов, ставший основоположником национального лирического пейзажа. До появления знаменитых саврасовских «Грачей» пейзажи с изображением простой среднерусской природы мало интересовали публику [3, 195]. Его пейзажные мотивы – выражение типичного русского ландшафта: равнины, просёлки, берега Волги. Пейзаж Саврасова выражает национальное мировидение, любой конкретный мотив обретает лирико-обобщающее значение. Близкая и понятная литературность восприятия пейзажа была важной стороной всего развития этого жанра во второй половине XIX в. в России. Саврасов умел передавать своё эмоциональное отношение к увиденному, при этом не копировал окружающую действительность, а передавал жизнь, «ощущение», «чувство» природы.

И поэтичность пейзажей Саврасова, и эпичность лесных картин Шишкина говорят о том, что, в отличие от западного, русский пейзаж развивался, питаясь глубоко укоренёнными представлениями о родной природе.

Важной ступенью в русском пейзаже второй половины столетия было воскрешение в нём идеалов романтической традиции. Ф.А. Васильев и А.И. Куинджи – каждый по-своему – выразили её в творчестве.

Ф.А. Васильев свободен от того описательного подхода к природе, который заставлял и Шишкина, и Саврасова внимательно прорисовывать каждую деталь. Светотень, при помощи которой Саврасов пытался передать воздушность атмосферы, приглушала красочность мотива, и Васильев избегает ярко выраженных светотеневых эффектов. Художник передаёт ощущение пленэра красочно насыщенными тонами, цветовыми рефлексам. Впервые в русской живописи краски в пейзажах Васильева обретают влажный блеск. В отличие от Саврасова, у которого лиричен сам рассказ о пейзаже, безотносительно к манере его воплощения, у

Васильева поэтический настрой проявляется в движениях кисти, в характерном сопоставлении красочных пятен, в игре подвижных теней.

А.И. Куинджи обладал самобытностью художественного видения. Он нашёл особую, только ему присущую, декоративную и порой почти иллюзионистическую манеру. В пейзажах художника соединяется естественность точно запечатлённой реальности и точно стилизованной живописной манеры. Присутствует театральный элемент. Куинджи подчёркивает первостепенную роль творческой фантазии в создании пейзажа. При написании картины Куинджи опирается на её «внутренние» мысли. Он больше ориентируется на сочинение художественного образа по памяти. При этом большое значение уделяется разработке тональной согласованности в пейзаже. Многие позднеромантические черты искусства Куинджи – любовь к таинственности, к сказочности – были созвучны зарождавшимся настроениям, характерным для искусства конца столетия.

В.Д. Поленов стал родоначальником новой русской живописи, которую в середине 90-х гг. XIX в. назвали «молодой московской школой». Художник дал жизнь лирическому пейзажу, в котором присутствовал и бытовой жанр. В поленовском пейзаже «сюжет» как бы «подсказан» сиюминутной эмоцией художника, вдруг увидевшего красоту обыденного мотива в его конкретности и случайности.

В.И. Суриков создал монументализированный образ природы, не отказываясь при этом от хорошо известной ему практики импрессионизма.

С именем И.И. Левитана связан новый этап в развитии русской пейзажной живописи. Во всей полноте в его работах раскрылось личностное начало в русском пейзаже: он стал рассматриваться не только как образ природы, но и как выражение душевного состояния. В отличие от его современников, французских импрессионистов, у Левитана этюд остаётся лишь первым этапом работы над картиной. Центральная задача его твор-

чества – создание больших продуманных композиций, в которых впечатление от натуры корректируется и дополняется ради выражения общей идеи. Художник часто приглушает реальные краски природы, сочетания тонов, найденные в этюде, чтобы создать в картине единую тональную гамму. Левитан пишет природу естественную, привлекающую свободой и неподвластностью человеку. У художника нет шишкинского благоговения и трепета перед мощью природы как таковой. Природа значительна в произведениях Левитана благодаря воплощению отражения человеческой судьбы в окружающем мире.

К.А. Коровин – первый среди русских художников, сознательно опиравшийся на французских импрессионистов. Цвет и свет художник открывает как самостоятельные источники вдохновения. В работах Коровина, а затем и в работах других художников, которых называют представителями русского импрессионизма (И.Э. Грабарь, К.Ф. Юон), цвет становится мощным выразительным средством. Для Коровина в творчестве главным стало новое отношение к самим задачам художника, новое понимание цели творчества. А цель Коровина с самого начала и до конца его творческого пути была неизменной – он смотрел на искусство как на источник радости [2, 124-126]. Коровин освободился от устойчивой русской традиции подчинять непосредственные впечатления задуманному сценарию. *Этюдность*, как ощущение сиюминутного, непосредственного контакта с натурой, присуща его пейзажам.

Русский импрессионизм – понятие весьма условное. Оно объединяет разных художников конца XIX – начала XX в. Для одних характерна тематическая и идейная связь с передвижниками (А.В. Туржанский, А.Е. Архипов), других привлекало живописно-пластическое богатство мира (К.А. Коровин), третьи примкнули к живописному методу неоимпрессионистов (И.Э. Грабарь, В.В. Переплётчиков, Н.В. Мещёрин), четвёртые продолжали разрабатывать левитановский пейзаж (П.И. Петровичев, С.Ю. Жуковский). Всех их объединял повышенный интерес к

живописному значению цвета, свободное письмо и лирическое отношение к образу природы.

Конец девятнадцатого столетия характеризуется стилем *модерн*, распространившимся во всех странах и охватившим все виды искусства. В определённой мере этот стиль питался поэтикой народного искусства, стремился к символическому толкованию реальных явлений, культивировал стилистику выразительных средств. В пейзаже конца века более ценились выражение душевного состояния и особая атмосфера одухотворённости природы, чем прозрачность и ясность запечатлённого мотива. Самое главное, что происходит с пейзажем, – это то, что мастера разных направлений начинают усматривать в выбранном мотиве не предмет рассказа, который надо донести до зрителя, как раньше, а средство воплотить образ, уже заранее поселившийся в голове самого художника [1, 63]. Живописное решение интересует теперь зрителя и художника больше, чем конкретность изображения, те или иные «зацепки», по которым можно построить рассказ. Даже исторические сюжеты растворяются в пейзажном окружении, становятся «видами» прошлого, а не рассказами о каких-либо выдающихся событиях.

Смешение вкусов, готовность объединяться на выставках и в журналах с представителями различных художественных течений выразились в деятельности мастеров, входивших в «Союз русских художников».

Иной лик пейзаж приобретает в живописи «Мира искусства» (А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере и другие художники). Излюбленной эпохой для изображения становится восемнадцатое столетие. Петербург и его окрестности вновь, как и на заре русской пейзажной живописи, стали основным сюжетом. *Мирискусники* передавали не столько образы реальных людей и событий, сколько как бы «пленэр истории». Поэтому виды парков и улиц выглядят в их творчестве сценой, ожидающих героев из прошлого. Пассеистические настроения *мирискусников*, стремление стилизовать атмосферу своих картин – соче-

тались с внимательным изучением природы, которое было свойственно художникам, называемым «русскими импрессионистами».

С эстетикой символизма связана стилистика пейзажей художников «Голубой розы» (М.С. Сарьян, П.В. Кузнецов, Н.П. Крымов, Н.Н. Сапунов, А.В. Фонвизин, Н. Рябушинский, П.С. Уткин). Голубой цвет – цвет неба, воды, бесконечного пространства – олицетворял поэтическую мечту и реальность, тоску и надежду. Художники этого объединения смогли пластически выразить нематериальные категории – эмоции, настроения, душевные переживания.

Вещность, материальная плотность мира привлекала художников «Бубнового валета» (И.И. Машков, П.П. Куприн, В.В. Рождественский, А.В. Лентулов, А.А. Осмёркин, Т.Р. Фальк). Знанием своим они избрали искусство Сезанна.

Переход в XX столетие ознаменовался направлениями авангардного искусства. Новое искусство характеризуется разрушением целостности содержания и формы.

В советское время родился ещё один вид пейзажа – индустриальный, вызванный восстановлением народного хозяйства после гражданской войны (В.В. Рождественский, А.В. Куприн, К.Ф. Богаевский, К.Ф. Юон, Г.Г. Нисский и другие). В индустриальном пейзаже решаются все задачи реалистического изображения природы, её состояния, вводятся новые объекты: фабрики, заводы, мосты, поезда и другое.

Помимо индустриального, получил распространение мемориальный пейзаж – картина памятных мест, связанных с жизнью и деятельностью выдающихся представителей русской культуры.

Советский пейзаж начинался силами художников, сформировавшимися ещё до революции. Особенно активно, начиная с 20-х гг., стали работать в жанре пейзажа представители «Бубнового валета». Продолжали лирическую линию и пейзажисты «Союза русских художников», «Товарищества передвижных выставок», «голуборозцы», художники, близкие к «Миру искусства».

Новые принципы в изображение природы внесли А.А. Дейнека и Г.Г. Нисский – художники, сформировавшиеся уже в советское время. Ни строгий лаконизм и почти графическая острота живописи (Дейнека), ни геометрическое обобщение природных форм (Нисский) не были характерны для русской живописи. Однако искусствовед советского времени Фёдоров-Давыдов в пейзажах Дейнеки находит связь с традициями Куинджи и Рериха, а творчество Нисского определённо связано с опытом Дейнеки.

В истории советского пейзажа отчётливо заметны три основных этапа эволюции: 20-е гг. – это бесконечное множество различных по выбору и стилю решений образа природы. Начиная с 30-х гг., стилистические различия сглаживаются, активное личностное отношение художника к натуре уступает объективному изображению. Ведущим вплоть до начала 50-х гг. становится принцип пленэрной живописи. Характерно тяготение к картине – пейзажу с развитым изобразительным рассказом.

В середине 50-х гг. в пейзаже наступил крутой поворот к обострению выразитель-

ных качеств изобразительного языка, к метафоричности, романтизации, героизации образа природы. Пейзажисты наших дней творчески используют опыт реализма, импрессионизма, постимпрессионизма, экспрессионизма, преимущественно русских разновидностей этих направлений.

В России жанр пейзажа возник гораздо позже, чем в Европе, но, несмотря на это, его развитие было стремительным. Понадобилось лишь столетие, чтобы к началу XIX века он стал самым популярным, а во второй половине XIX в. достиг своего расцвета.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богемская К.Г. Серия «История жанров». Пейзаж. М.: Галарт, 2002. 255 с.
2. Дружинин С.Н. О русской и советской живописи. СПб.: Художник РСФСР, 1987. 232 с.
3. Дятлева Г.В. Мастера пейзажа. М.: Вече, 2002. 304 с.
4. Ляковская О.А. Пленэр в русской живописи XIX в. М.: Искусство, 1966. 316 с.
5. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII начала XX в. М.: Советский художник. 1986. 304 с.