

РЕЛЬЕФ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ¹**Введение**

Вот обычное начало восприятия Мира человеком. В младенчестве он видит родной дом изнутри или небо над детской коляской. И разглядывает картины и фотографии на стенах или в книгах, которые несут ему изначальную (подготовительную) информацию об окружающем Мире. Вот он встал на ноги и отправился на свою первую прогулку и увидел все многообразие вокруг него – лучшее описание этой ситуации вы можете найти в рассказе А.П. Чехова "Гриша".

И поскольку человек начинает знакомиться с Миром, с Космосом через его изображения или модели, если выражаться сугубо научно, то уже это обстоятельство говорит о необходимости осознать научную содержательность отечественного искусства: наше вхождение в Мир начинается с него, и оно подготавливает нас к этому акту.

Все многообразие мира и морфологического ландшафта, знакомство с ним человека обеспечивается благодаря фотографии (последние полтора века) или пейзажной живописи (уже почти 500 лет), и эта последняя обладает в сравнении с фотографией существенно более высокими художественными качествами и гораздо легче входит во внутренний мир человека, в значительной мере формируя его. Можно сказать, что живопись и, в частности, пейзажная живопись – это влияние на человека и одновременно характеристика как человека, так и этноса, к которому он принадлежит. Можно сказать еще образнее: искусство – это взгляд человека и взгляд в человека.

Эта вторая моя статья, посвященная геоморфологическому анализу пейзажной живописи. В первой удалось проследить, как современные, опирающиеся на европейскую культурную традицию наука и пейзажная живопись в своем становлении и развитии шагали и шагают рядом. Это было обусловлено одним общим фактором: благодаря великим географическим открытиям человек ощутил себя частью Космоса, а для научного описания этой ситуации И. Кеплер и Г. Галилей предложили соответствующую систему координат. И другое: искусство и наука оперируют одинаковыми средствами – языком и изображением, и уже это не может не делать их близкими, сосуществующими, развивающимися попутно и неразрывно.

В науке, равно как и в искусстве, всегда присутствует и общее (мировое), и национальное – и в этом не следует заниматься самообманом. И родной язык, и отечественные живопись и литература, в первую очередь, определяют душевную и творческую устойчивость исследователя, сколь бы много мы не занимались мировыми проблемами. Так или иначе, взгляды современных этносов на окружающий мир преломляются в их языке и изобразительных приемах, и с этим необходимо считаться. В известной мере это определяет и многообразие подходов к решению научных проблем, что немаловажно.

Я попытаюсь подкрепить эти утверждения двумя примерами. Пример первый. Перед моим рабочим столом висит небольшая акварель И.В. Антощенко-Оленева, присланная в качестве новогодней открытки: вид сверху на зимний березняк, глубокий голубоватый снег и его прорезающая грязно-серая полоса над речкой. И мне всегда при взгляде на эту работу мнится, что сижу я в кабине идущего на посадку вертолета:

"Чиф-чиф-чиф! Пыф!
Сели!"

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 02-05-64022).

Пример второй. В крытом переходе между корпусами академического санатория им. Горького долго висело небольшое полотно В.В. Мешкова "Алупкинский парк": бездонное ярко-голубое небо парит над уступом Ай-Петринской яйлы и знаменитым "Хаосом" в парке, нагромождением ползущих к морю глыб известняков – живая иллюстрация формирования хаотического комплекса. Мимо этого произведения никогда не пройдешь, всегда остановишься и взглядишься, находя для себя новое в изображении морфологического ландшафта. Не с первого ли взгляда на эту картину В.В. Мешкова пошел мой творческий интерес к любопытнейшей геолого-геоморфологической ситуации южного берега Крыма, интерес, жажда которого утоляется знакомствами с литературными источниками и собранием фотографий и репродукций картин на почтовых карточках. И вот изучаю сейчас репродукцию картины И.К. Айвазовского "Ливень в Судакe" – сколько же в ней заключено полезной для геоморфолога информации!

Живопись, в сущности, несет в себе информацию о глубинных слоях миропонимания современных этносов (цивилизаций), их ощущения окружающего мира и, в первую очередь, морфологического ландшафта: изящные, одним контуром, изображения вулканов японскими графиками, башенные горы и тихие реки под ними на китайских акварелях, скалы и абразионные арки на нормандском побережье у Этрета на картинах Г. Курбе, Русская равнина и долина р. Оки на полотнах В.Д. Поленова. Эти восприятия окружающего мира так или иначе выходят на научный процесс и влияют на его результаты. И все это необходимо нам знать и понимать. Если современная (мировая) наука опирается на европейскую культурную традицию, то скорее всего наукой будущего для опоры будет востребовано художественное наследие других мегаэтносов. Не зря же многие великие физики XX века глубоко интересовались философией Востока.

Общее

После этого вынужденно растянутого вступления можно перейти к нашим задачам, к нашим исканиям. Почему геоморфологический обзор русской пейзажной живописи выделен нами в отдельную работу? Сколь важна для нас русская живопись вообще? Так или иначе, в работе русскому ученому периодически приходят на ум пейзажи В.Д. Поленова, красные и в неистовой пляске девки Ф.А. Малявина и русские Венеры Б.М. Кустодиева. И какому русскому исследователю не хочется увидеть результаты своего труда созвучными этим творениям! К тому же любимые мотивы в европейской и русской пейзажной живописи различны: морские берега у первой, великие реки и великие равнины у второй. Русский этнос гораздо более сложен, нежели европейский. Это мегаэтнос, впитавший в себя культурное наследие столь разных по происхождению народов, и потому культура его, в сущности, межнациональная. И русскими художниками мы видим М. Сарьяна и Г.И. Гуркина. А кто И.К. Айвазовский? Турок по рождению, армянин по воспитанию, украинец по фамилии и русский художник! Я думаю, этим все сказано.

Пейзажная живопись представляет собой не отягощенный специализированностью взгляд на ландшафт и, в частности, на морфологический. Для геоморфолога это взгляд со стороны на объект его исследования, и тем он для него, в первую очередь, и ценен. А роднит взгляды художника и геоморфолога на рельеф земной поверхности поиск в нем чего-то общего, т.е. стремление к обобщению. В геоморфологии это обычно выражается в форме установления генезиса наблюдаемого явления. Живописное обобщение, конечно, представляет собой нечто иное и, кажется, еще не обозначенное специальными терминами. Я бы условно назвал это "духом морфологического ландшафта", и поиск его в традициях русской пейзажной живописи проявлен более, чем в западноевропейской. Достаточно указать на пейзажи Н.К. Рериха и К.Ф. Богаевского, главное содержание которых составляют соответственно "дух гор" и "дух аридной морфоскульптуры".

И наука, и искусство используют одинаковые средства для фиксирования знания; если последний термин обычен в научных построениях, то он справедлив и в отношении искусства, где следует говорить о художественном знании. Способов или средств этих два: язык (слово) и изображение (картина, фотография). В отношении первого можно говорить о существенных различиях этого средства у разных этносов. Русский язык, к примеру, является особенным даже в ряду славянских языков. И это, несомненно, влияет и на характер, на особенность научного знания, изложенного или представленного на данном языке. Научную работу, выполненную на превосходном русском языке и чтение которой доставит истинное удовольствие русскоязычному читателю, перевести точно на какой-либо из европейских языков, говоря мягко, составляет существенную и лингвистическую, и научную проблему.

С изображением дело обстоит по-иному: язык живописи или язык фотографии, в сущности, является всеобщим. Но и здесь национальный (этнический) взгляд на Мир сохраняет свое значение, и попытаться понять его в области пейзажной живописи является одной из целей настоящей работы.

Особая тема – это влияние Европы на Россию и России на Европу в области живописного искусства и пейзажной живописи, в частности. Значение первого направления общеизвестно, но нередко нам пытаются навязать тезис о его единственности. Так ли это? На эту тему можно рассуждать много и достаточно нудно. Стоит привести лишь один пример: русский авангард, имеющий глубокие корни в русской живописи, открыл эпоху т.н. современной (абстрактной) живописи в Европе и на Западе вообще. И уже это говорит нам о дороге с двусторонним движением на протяжении не менее чем двух веков, если взглянуть внимательно в итальянские полотна первых русских пейзажистов. Но об этом ниже.

Русский пейзаж: исторический экскурс

Исторические пути западноевропейской и русской пейзажной живописи сходны, с некоторой лишь временной задержкой второй в части начала т.н. светской живописи. Сходна общая повторяемость этапов развития пейзажной живописи, но в России ранние из них совмещены во времени, а на Западе некоторые преходящие мотивы, напротив, сохранились иногда и до настоящего времени. В русском пейзаже практически выпадает этап "заспинного" ландшафта, столь распространенного в живописи Высокого Возрождения, с характерным мотивом – изображением ландшафта позади портрета в прорезях аркад. В России иные климатические условия, и портреты создавались преимущественно в закрытых помещениях. И потому работы типа "Портрет неизвестного из семьи Голицыных" В.А. Тропинина (1820-е гг.) довольно редки.

Этап идеального (композиционного) ландшафта в России прошел, что называется, вяло, – нет моря, нет античных руин. И потому, его элементы присутствуют в работах художников, долго живших в Италии, либо творивших в Крыму, но и здесь черты композиционности условны (Н.Г. Чернецов "Крым. Общий вид Фороса", 1836 г.; неизвестный художник круга А.Е. Мартынова "Вид Балаклавской бухты", 1-я четверть XIX в.). Если же идеи композиционного ландшафта решались на мотивах Центральной России, то пейзажи принимали в общем реалистический характер (Н.С. Крылов "Русская зима", 1827 г.).

Другой европейский мотив – пейзажи как место действия – фигурирует на батальных сценах и в чистом виде, в мотивах Н. Пуссена, на полотнах русских художников практически отсутствует. Зато в русской живописи он в виде реалистического изображения ландшафта перешел в качестве основного фона на жанровые сценки и так существовал долгое время. Преломление этого мотива в русской живописи хорошо представлено полотнами А.Г. Венецианова ("На пашне. Весна", 1820-е гг.; "Спящий пастушок", 1823–26 гг.).

Наконец, в русской пейзажной живописи в эпоху расцвета и на ломке времен в начале XX столетия возникает идея поиска особенного или обобщающего образа мор-

фологического ландшафта, о которой мы говорили вкратце выше. Этот поиск главного в окружающем мире и, в известной мере, его обожествления привел к "мыслимому" пейзажу, структурированному у К.Ф. Богаевского и М. Волошина и обожествленному у Н.К. Рериха. В "мыслимом" пейзаже, видимо, лежат истоки русского авангарда и также можно увидеть связь с ним иррациональных ландшафтов С. Дали (не потому ли его работы так нравятся русским?).

Но пора возвращаться к строгим временным рамкам. В русской иконе, опирающейся преимущественно на традиции византийской иконописи, городской ландшафт присутствует на так называемых жанровых иконах с изображением групп человеческих фигур. Реже встречается изображение природного ландшафта, и горы здесь, как и на западноевропейских полотнах эпохи Раннего Возрождения, представляют собой нагромождение блоков или скальных выступов. В обеих живописных традициях много общего, в первую очередь, единство перспективы и разные масштабы изображения человеческих фигур и ландшафта.

Но в последующее время пути развития русской и западноевропейской живописи разошлись, и первая вплоть до XVIII в. сохраняла свое религиозное содержание. Русская живопись XVIII в. была преимущественно портретной, пейзажные мотивы в ней в чистом виде встречаются не часто. "Итальянский вид" Ф.А. Алексеева (ок. 1775 г.) демонстрирует нам типично композиционный ландшафт, исполненный по другим источникам. По крайней мере, Везувий на нем скорее похож на стратовулканы Камчатки или Филиппин. "Вид служебных построек усадьбы Надеждино" Я.Я. Филимонова (1794 г.) построен как будто по правилам композиционного ландшафта, но на местных мотивах, и потому в нем уже проглядывает любимое в русском пейзаже: необъятная равнина и большая река на ней, и строения непременно над уступом борта долины, чтобы из окон открывались далекие виды. Но реальное начало русской пейзажной живописи как распространенного жанра приурочено к первой четверти XIX в., и начало это любопытно по двум обстоятельствам. Во-первых, одна группа зачинателей русского пейзажа состояла из стипендиатов, направляемых в Италию для совершенствования мастерства, и потому в их работах преобладают итальянские мотивы (или еще и греческие, как у К.П. Брюллова). Это А.А. Иванов, Ф.М. Матвеев, С. Щедрин и другие. Другая группа первых русских живописцев состояла, что называется, из людей служивых: штатных художников дипломатических миссий (как А.Е. Мартынов), либо любителей в их составе (П.П. Свинын), художников в русских морских экспедициях (П.Н. Михайлов в экспедиции Ф.Ф. Беллинсгаузена и М.П. Лазарева к берегам Антарктиды), офицеров действующей армии (М.Ю. Лермонтов) или путешественников по России (братья Чернецовы). Художники этой группы просто в силу своих обязанностей или желания фиксировать реальные ситуации по пути создавали реалистические полотна, и может быть, отсюда идут и традиции русского пейзажа, и быстрый переход на пленэрную живопись, в том числе.

А.Е. Мартынова без преувеличения можно назвать одним из зачинателей русской пейзажной живописи. В его творчестве существенны два мотива: живописные изображения Сибири и, в первую очередь, Байкала и Забайкалья и пейзажные зарисовки Центральной России. И хотя горы и холмогорья Прибайкалья и Забайкалья поразили воображение жителя равнинной страны, что обусловило преувеличение контрастов рельефа на его полотнах, сибирские пейзажи А.Е. Мартынова узнаваемы и, более того, могут быть использованы в научной работе. Вот вид юго-западного окончания Байкала. Сейчас здесь располагается поселок Култук, пристань и припортовые сооружения. На акварели же А.Е. Мартынова берег озера запечатлен в первозданном виде, и можно насчитать три береговых вала. Вид реки Селенги и на холсте, и на бумаге – это северное окончание Ганзуринского кряжа около города Улан-Удэ, и можно видеть, что нынешнее и прошлое положения русла реки существенно отличаются: сейчас оно отступило на восток во врезанной излучине участка урочища Тологой.

А на центрально-русских пейзажных зарисовках А.Е. Мартынова, можно сказать, запечатлена русская мечта, наше понимание идеального вхождения места жительства в морфологический ландшафт: полноводная река, за ней крутой уступ борта долины и городская застройка над косогором ("Владимир на Клязьме", 1819 г.) – и вид-то оттуда какой на окружающее пространство!

Творившие несколько позже братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы, по сути дела, совершили гражданский подвиг, оставив потомкам художественную картину Волги от Рыбинска и до устья в виде непрерывных панорам берегов – полотен, акварелей и рисунков [1]. Их пейзажные работы, выполненные с некоторым увеличением вертикальных размеров форм, тем не менее, дают точную и подробную характеристику долины Волги в "дофотографическое" время.

Обратимся теперь к теме "Русские художники в Италии". В отношении К.П. Брюллова следует добавить "... и в Греции", поскольку он создал серию пейзажных акварелей, из которых мы можем почерпнуть информацию об особенностях морфологических ландшафтов этой страны ("Долина Дельфийская и Парнас", "Деревня св. Рокка близ города Корфу" и др.). А его "Последний день Помпеи" является как бы ключом к пониманию жизни в Италии русских художников-стипендиатов. По глубине воздействия на внутренний мир человека эта картина не имеет себе равных. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить это полотно К.П. Брюллова с картиной Ле Ру на эту же тему из собрания Люксембургского музея в Париже [2]. Вот вам и обучающийся стипендиат!

Обращение к творчеству русских пейзажистов в Италии в первой половине XIX века – А.А. Иванова, Ф.М. Матвеева и С. Щедрина – не только утверждает в мысли об их особой роли в развитии русского искусства, но и вызывает желание подражать им. В чем? Об этом ниже.

А.А. Иванов. Длительная этюдная подготовка к главному произведению "Явление Христа народу" (1837–57 гг.) была одновременно временем создания прекрасных изображений притягательных итальянских ландшафтов, выполненных маслом и акварелью. Творчество его многогранно. В обычных пейзажах заметна склонность к изображению равнин на первом плане ("Аппиева дорога на закате солнца", 1845 г.; "Оливы в Альбано"). Некоторые из таких работ необычайно выразительны. Например, "Дорога в окрестностях Неаполя" и близкая по содержанию "На берегу Неаполитанского залива" ясно говорят геоморфологу, что на переднем плане показана приподошенная пологая часть вулканического дола – вогнутой сложенной пирокластическим материалом поверхности, служащей основанием вулканического массива Везувия. В акварелях А.А. Иванова ("Приморский город", "Морской прибой") ощущается поиск общего в морфологическом ландшафте, реализованный в полной мере в пейзаже "Неаполитанский залив у Кастелломаре". Здесь при всей детальности изображения рельефа видны мотивы, перешедшие на полотна М. Волошина и К.Ф. Богаевского с их "ароматом Тетиса". Но А.А. Иванова можно считать также основоположником пейзажа малых форм, если приглядеться к его работам "Вода и камни под Палаццоуоло, близ Флоренции", "Нагой мальчик" и "Подножие Викоары. Камни на берегу реки", отличающимся тщательной проработкой деталей.

Сильвестр Щедрин. Его пейзажи принесли в Россию дыхание итальянского юга. Они удивительно насыщены содержанием и по большей части построены в стиле композиционного ландшафта или ландшафта как места действия. Но берега Неаполитанского залива, где в основном работал С. Щедрин, не требуют создания искусственных композиций, на них есть все: и живописные строения ("Гавань в Сорренто"), и их руины ("Развалины в Байях близ Неаполя"), и береговая зона во всем ее разнообразии ("Вид Сорренто близ Неаполя", 1826 г.; "На острове Капри", 1826 г.; "Большая гавань у Сорренто", 1827 г.), береговые гроты ("Малая гавань у Сорренто", 1826 г.) и, наконец, сам Неаполь и Везувий ("Вид Неаполя. Ривьера ди Кьяна"). И всегда почти на первом плане картин кипит жизнь. На пейзажах С. Щедрина обычны и горы ("Итальянский пейзаж", 1819 г.), и озеро Альбано, и, наконец, водопады Тиволи

близ Рима – любимая тема другого русского в Италии, Ф.М. Матвеева ("Водопад в Тиволи", 1810 г. и др.). Его кисти принадлежат виды Рима ("Вид на холм Челио в Риме", 1805 г.) и альпийские пейзажи ("Вид на Лаго-Маджоре", 1808 г.), выполненные в духе композиционного ландшафта.

Мы не случайно уделили много внимания работе русских пейзажистов в Италии. Знание их творчества важно в двух отношениях. Во-первых, они во многом определили последующее развитие русской пейзажной живописи, задали, что называется, ей тон. Но не менее важно другое. Русских художников посылали в Италию для совершенствования мастерства, но они выполнили не только это задание. Они сделали гораздо большее – представили и современникам, и потомкам русское видение этой прекрасной страны, видение, не уступающее творениям местных маститых художников, а в чем-то их превосходящее – вспомним "Последний день Помпеи" К.П. Брюллова. Они как бы подсказывают со своих полотен, в первую очередь, нам, геоморфологам: русский, приехав в "просвещенную Европу", на Запад, займись своим делом и увидишь здесь столько интересного и пропущенного аборигенами... Хотя бы потому, что русское видение мира обладает своими особенностями и его можно реализовать в любых условиях и даже при малых запасах времени.

В пейзажах еще одного художника начала XIX в., М.И. Лебедева, демонстрируется раздвоение мотивов. В 1833 г. он написал "Пейзаж" манерой, восходящей преимущественно к голландским живописцам XVII столетия (Я. ван Рейсталу, П.П. Рубенсу и др.) и в XIX веке свойственной русской т.н. академической живописи. И в этот же год им была создана картина "Васильково", воспроизводящая любимый русский мотив: речка, кособор над ней как место жития с постоянной возможностью любования далями – мотив, окончательно утвержденный художниками-передвижниками.

Заглянем теперь во вторую половину XIX века. Традиционно это время рассматривается как эпоха передвижников, но действительность сложнее. Мы наблюдаем, по крайней мере, в пейзажной живописи, сосуществование различных стилей и творческих мотивов. Пейзажи М.К. Клодта с их характерной передачей малых элементов ландшафта посредством тщательной прописи пахоты ("На пашне", 1872 г.), береговых кос ("Берег реки") или мелких заводов и промоин ("Волга у Жигулей", 1879 г.) в полной мере демонстрируют возможность т.н. академического стиля в передаче морфологического ландшафта. Но рядом уже господствуют передвижники, в пейзажных полотнах которых преобладают две темы: 1) русское видение прекрасных морфологических ландшафтов Европы; 2) природа Отечества с господством в сюжетах того, что было предложено в начале века М.И. Лебедевым и А.Е. Мартыновым. Передвижники, работая в Европе, по-прежнему предпочитают итальянские мотивы. И среди этих "западников" мы встретим и воспевших природу России. Упомянем Ф.А. Бронникова ("Озеро Комо", 1897 г.), А.П. Боголюбова ("Берег моря" – сюжет повторяет с большой подробностью работы С. Щедрина), Н.Н. Ге ("Дубы в горах Каррары", 1868 г.; "Вид на Везувий в Вико", 1858 г.), Л.Ф. Лагорио ("На острове Капри. Береговые утесы", 1859 г.), да и сколько еще имен следовало бы упомянуть! Но вот, все-таки, вспомним еще итальянские акварели В.И. Сурикова ("Неаполь"; "Неаполь. Набережная", 1884 г.). В "западнистве" русских пейзажистов отчетливо проявляется одна из особых черт патриотизма, национализма, если хотите: знай Отечество и все вокруг него. И передай другим это русское видение других стран. Здесь как бы срабатывает правило И.В. Гете: не зная языка иностранного, никогда не будешь знать и ценить свой собственный.

Но во второй половине XIX в. художники-"западники" обращают внимание не только на Италию. В поле их зрения попадают Франция (полотна А.П. Боголюбова "Вель. Франция", 1870 г.; "Ножан-на-Марне", 1886 г.; В.Д. Поленова "Берег в Нормандии", 1874 г.), Германия ("Вид в окрестностях Дюссельдорфа" И.И. Шишкина, 1865 г.). Но любимой темой остается пространство великой Русской равнины. В этой необъятной теме выделяется несколько главных мотивов: бесконечная, чуть волнистая равнина,

река на равнине, великие реки, небольшие речки и песчаные обрывы террас, весенние потоки, берега Финского залива и Север.

Первый мотив – бесконечная равнина – мы видим на полотнах А.М. Васнецова ("Родина", 1886 г.), А.И. Куинджи ("Степь"), И.И. Левитана ("Владимирка", 1892 г.; "Сумрачный день. Жнивье"; "Пейзаж с поездом" и др.), А.К. Саврасова ("Рождь", 1881 г.; "Степь днем", 1852 г.), И.И. Шишкина ("Среди долины ровные"; "Полдень. В окрестностях Москвы", 1869 г.; "Дорога в лесу. Кама близ Елабуги", 1895 г.). Реки на великой равнине с характерным изображением живописных косогоров – это любимая тема В.Д. Поленова ("Река Воря", 1881 г.; "Жуковка на Клязьме", 1888 г.; "Ранний снег", 1891 г.; "Золотая осень"), и полотна его особенно притягательны для жителей России. Великие реки – это И.И. Левитан ("Вечер. Золотой плес", 1889 г. и др.). Обрывы Русской равнины к берегу Финского залива (глинты) с выразительными подробностями написаны И.И. Шишкиным ("У берегов Финского залива", 1889 г.).

В то же время русская живопись как бы распространяется на юг России – наступает увлечение Кавказом и Крымом – и в Сибирь. Приенисейскому краю посвящены полотна и акварели В.И. Сурикова ("Вид Красноярска с сопки", "Горы близ Красноярска", 1909 г.; "Минусинская степь", 1873 г. – эта последняя акварель замечательно подробна в передаче морфологического ландшафта). Кавказ и Крым воспеты в работах В.В. Верещагина ("Казбек"), Н.Н. Дубовского ("Буругустан. Гора над Кисловодском", 1900 г.), А.И. Куинджи ("Эльбрус. Лунная ночь", 1890–95 гг.), Л.Ф. Лагорио ("Старый Тбилиси", 1868 г.; "Алушта", 1889 г.), Р.Г. Сурикова ("Берег у Симеиза", 1908 г.) и Н.А. Ярошенко ("Степь. Вдали Эльбрус", 1892 г.; "Шат-гора").

В недрах передвижничества и возникли две идеи, которые быстро переросли в русский импрессионизм (К. Коровин [3]) и в мотив "мыслимого" и, если сказать по-геоморфологически, генетического ландшафта. Этот последний возник в творчестве И.К. Айвазовского, В.В. Верещагина и А.И. Куинджи. Следует, однако, сказать, что все они в равной мере с полной подробностью передавали детали морфологического ландшафта и видели в нем нечто главное, так сказать, обобщающее. На полотне И.К. Айвазовского "У берегов Кавказа" над бушующем морем в разрыве облаков вдруг появляется Главный Кавказский хребет – ослепительно снежный и в обрамлении более низких горных гряд. Наверное, это лучший из лучших образов молодого (альпийского) орогена.

Творчество В.В. Верещагина многогранно [4], а в его пейзажах в равной мере можно увидеть и точность передачи деталей морфологического ландшафта, и особенное в нем, родственное представлению о генезисе в науках о Земле. Примером первого могут служить тщательно выписанные горы Тянь-Шаня, предгорья-бедленды, выработанные в неогеновых красноцветах ("Киргизские кочевья"), и гималайские этюды ("Ледник по дороге из Кашмира в Ладак", "Караван яков около озера Цо-Морари, на границе Западного Тибета", 1874–76 гг.), глядя на которые начинаешь понимать, почему английские газеты того времени исходили визгом: вот-де путешествует по Гималаям русский художественный шпион и изучает горные проходы... [4]. Согласитесь, завидная оценка таланта! А рядом мы видим этюды, в которых выражен "дух" морфологического ландшафта ("Озеро Иссык-Куль вечером", 1869–70 гг.; "Гималаи вечером", 1874–79 гг.), где обозначено то общее, что повторится в гималайских и центральноазиатских полотнах Н.К. Рериха. Но лично мне более близко верещагинское видение Гималаев.

Все сказанное выше справедливо и в отношении творчества А.И. Куинджи: мельчайшее подробное изображение систем трещин на скальной поверхности ("На острове Валааме", 1873 г.) и "дух" морфологического ландшафта на его и сумеречных, и дневных пейзажах ("Ночное", "Север", 1879 г.).

Пейзаж малых форм, как бы основанный А.А. Ивановым, во второй половине XIX в. представляет обычное явление. Валаамские этюды А.И. Куинджи и И.И. Шишкина, "Вид Капо ди Монте в Сорренто" Л.Ф. Лагорио могут рассматриваться как хранилища геолого-геоморфологической информации. Картина будет более полной,

если добавить к ним "Пейзаж со скалой и ручьем" Ф.А. Васильева и кисловодские этюды Н.А. Ярошенко ("Красные камни" и "Ольховая балка", 1888 г.).

Еще одно общее направление в европейской живописи – пейзаж как место действия в кругу передвижников пользуется особым вниманием у В.Е. Маковского ("Стадо", 1872–74 гг.; "На пашне. Украина", 1882 г.; "На Волге", 1897 г.). Репинский портрет Л.Н. Толстого ("Пахарь. Л.Н. Толстой на пашне", 1887 г.) имеет тот же сюжет. Фоном портрета здесь служит тщательно проработанный в деталях ландшафт несколько возвышенной волнистой равнины.

Входить в рассмотрение многогранной русской пейзажной живописи XX в. даже как-то страшно. Из века минувшего в него спокойно проходят творческие приемы и мотивы пейзажной живописи передвижников. А рядом, на фоне сложнейшего политического раздора, происходит и художественный – вплоть до появления русского авангарда, быстро покорившего мир. Но к пейзажной живописи он имеет слабое отношение и остается вне наших интересов. И другого, любопытного для геоморфолога хватает, и все это многообразие трудно вложить в одну схему. Для новых направлений русского пейзажа на грани веков оказались опорам русский импрессионизм К.А. Коровина и "генетический пейзаж" В.В. Верещагина, И.К. Айвазовского и А.И. Куинджи. В отношении господствующего стиля пейзажной живописи XX в. можно сказать, что это своеобразная смесь мотивов передвижников и русского импрессионизма: темы близки таковым у передвижников, но обычен широкий "коровинский" мазок. Особенностью этого русского "постпередвижничества" являются приглушенные, от В.Д. Поленова, тона отображения морфологического ландшафта. Это обусловлено, в первую очередь, мягкими вообще (северными) тонами и плавностью очертаний рельефа Русской равнины. Поскольку официальной художественной доктриной был реализм, что впрочем, не столь уж опасно для пейзажной живописи, то передача особенностей морфологического ландшафта нередко достигалась в подробностях.

Вернемся к началу века и его художественным течениям. В первую очередь, следует говорить о художниках объединения "Мир искусства". Несмотря на декларацию "чистого искусства" в их пейзажном творчестве в полной мере присутствуют работы с подробным, до мелочей, отображением морфологического ландшафта ("Оливковая роща в горах" Л.С. Бакста, "Крым. Коктебель" И.Я. Билибина, "Монтаньола" и "Бретань. Развалины аббатства" А. Бенуа). Четкое фиксирование подробностей рельефа у А. Бенуа сопутствует поиску его духа, "генетичности" – и в этом отношении его творчество перекликается с таковым акварелей М. Волошина. Достаточно сравнить удивительно сходные по мотивам "Красные горы" последнего и "Горный пейзаж" (1916 г.) А. Бенуа. То же самое можно сказать о пейзажах К.Ф. Богаевского ("Осенний вечер" и др.).

В творчестве художников "Мира искусства" – М. Волошина и К.Ф. Богаевского, постоянно обращавшихся к истории, есть одна любопытная особенность – в нем присутствуют мотивы изображения морфологического ландшафта, свойственные Леонардо да Винчи, – возможно, это обусловлено подчеркнутым "европеизмом" мир-искусников. Сравните, например, своеобразные островного типа "перистые" горы на полотнах Леонардо "Св. Анна с Марией и младенцем Христом" или "Мона Лиза" [5], декорации А. Головина к драме Г. Ибсена "Дочь моря" [6], "Тавроскифию" (1937 г.), "Корабли" (1912 г.) и, в особенности, "Поток" (1908 г.) К.Ф. Богаевского, акварели М. Волошина [7]. С другой стороны, своеобразная декоративность полотен мир-искусников, неслучайно увлеченных театральной живописью, декларирование "чистого" искусства, несомненно, послужили отправными мотивами русского авангарда.

Другое направление пейзажной живописи начала XX в. демонстрируют работы М.В. Нестерова и раннего Н.К. Рериха. В них ощущается влияние В.Д. Поленова и К. Коровина, но еще больше своего – в первую очередь, в мотивах отображения морфологического ландшафта, особенного его видения. Затруднительно это обозначить терминологически – я бы предпочел "богоискательство". Оно осуществлялось в разных направлениях: религиозные сюжеты на фоне особо воспринимаемого

ландшафта, отображение в нем самом святого (Святой Руси), божественного его начала, сакральности. Для этих художников русская природа не только место действия святых, она часть их, она духовна. У М.В. Нестерова это ощущается не только в религиозных сюжетах ("Видение отроку Варфоломею"), но и в, казалось бы, бытовых сценах – на полотне "За Волгой" (1905 г.), перекликающемся с романами П.И. Мельникова-Печерского, явственно ощущается желание художника обозначить святость природы Отечества, это равно видно и на простых пейзажах ("Родина Аксакова", 1914 г.; "На Урале").

Еще более эти богоискательские мотивы, обожествление Отечества проявлены у раннего Н.К. Рериха в его исторических полотнах и произведениях на религиозные и "отвлеченные" темы. У Н.К. Рериха идея святости Руси – святости не только в отношении людей, но и ее природы в целом – проявлена в полной мере, и ради ее утверждения используются разнообразные художественные приемы [8, 9] и, в частности, преувеличенность контрастов рельефа ("Три радости", 1916 г.; "Иноземные гости"). В исторических сюжетах это дополняется напряженным состоянием атмосферы, ее своеобразным призывом к защите Отечества – в конечном счете, это приводит к созданию "Настасьи Микуличны" (1943 г.).

Идеи святости Руси, ее ландшафтов, находящиеся в тесной согласованности с этносом, столь ясно выраженные в полотнах М.В. Нестерова и Н.К. Рериха, в последующем переходят в творчество П.Д. Корина и К.А. Васильева ("Свяжск", 1973 г. – сравните это полотно с нестеровской "За Волгой!").

Мотив божественности ландшафта, связанности с ним человеческого одухотворения прослеживается во всем творчестве Н.К. Рериха. Но в позднем, или "втором" Рерихе православные мотивы сменяются, во-первых, поиском Общего Духа, попытками объединения религиозных представлений различных этносов [10] и, во-вторых, стремлением найти общее, "генетическое", в структуре и морфологии ландшафта. И, наконец, Н.К. Рерих сменяет технику письма, в основном пользуется сухими красками, в чем ощущается влияние живописи Востока. Центральноеазиатские и гималайские серии дают полное представление об особом взгляде его на морфологический ландшафт ("Джомолунгма", 1931 г.; "Святые горы", 1933 г., "Священные Гималаи", 1934 г.; "Озеро нагов", 1937 г.; "Гималаи. Закат", 1941 г.; "Горное озеро. Перевал Бара-Лача", 1944 г. и др.), который для него является одухотворенной частью Космоса. Именно поэтому гималайские и центральноазиатские полотна Н.К. Рериха с наибольшей силой передают особенности ландшафтов Внутренней Азии и, смею заметить по собственным ощущениям, равно как и эти последние оказывают благотворное воздействие на внутренний мир человека, вводя его в состояние творческой эйфории. Кажется, Н.К. Рериха не трогают, не интересуют подробности или реалии морфологического ландшафта, главное для него – это Дух Природы. Но это не совсем верно, и повторяющееся на нескольких полотнах реалистическое изображение массива Канченджанги является лучшим тому свидетельством ("Слава Гималаев", 1943 г.; "Помни!", 1945 г.).

Н.К. Рерих является, пожалуй, самым сложным по переживаниям русским живописцем, перенесшим эти переживания на холст: Святая Русь и Общий Дух, сакральное и генетическое в морфологическом ландшафте, Русь и Азия, Запад и Восток. И потому его позднее творчество близко, с одной стороны, А. Матиссу, и с другой – М. Сарьяну [9, 11, 12]. Их и А.А. Рылова ("Весна в Финляндии", 1905 г.; "Тихий вечер", 1918 г.; "В голубом просторе"), по крайней мере, в части пейзажной живописи, можно считать русскими постимпрессионистами. Каждый из них индивидуален по восприятию Мира, но всегда в ярких и радостных его проявлениях, особенно выраженных у М. Сарьяна по случаю обретения родины ("Армения", "Горы" и "Арабат", 1923 г.; "Арагац", 1925 г. и др.).

И, говоря о русском пейзаже начала XX в., нельзя не сказать о двух замечательных художницах, работавших преимущественно в технике акварели. А.П. Остроумова-Лебедева: удивительная передача ландшафтов Севера приемами, близкими

японским графикам ("Финляндия под голубым небом", 1900 г.; "Пункахарму. Два острова и березки", 1908 г.). З.Е. Серебрякова: казалось бы невозможная одновременная передача морфологического ландшафта великой равнины и деталей микрорельефа ("Озими", 1910 г. и "Поля", 1915 г.).

Советский период развития русской пейзажной живописи имеет несколько особенностей: 1) региональное расширение и становление коллективов художников практически во всех областных центрах; 2) участие художников в научных экспедициях, например, в Таджикской экспедиции Академии наук, но, к сожалению, нечастое; 3) появление космического пейзажа. Что касается художников Таджикской экспедиции АН, то их вклад в научные ее результаты следует признать существенным, ознакомившись, например, с полотном Н.Г. Котова "Пик Ленина": высокогорье с ледниковым рельефом на заднем плане, террасовидные поверхности среднего плана, судя по их волнистой поверхности, сложенные мореной, и на переднем плане равнина сырта, или нагорной поверхности выравнивания; о происхождении такого рода форм рельефа существуют различные точки зрения.

Что касается художественных стилей в пейзажной живописи советского периода, то, безусловно, господствуют два: "постпередвижничество" и русский постимпрессионизм. Первый особенно наглядно проявлен в пейзажах, посвященных Русской равнине. Здесь ясно выражено и подражание, и следование мотивам полотен В.Д. Поленова. Достаточно, например, всмотреться в работы Н.М. Ромадина ("Дорога", 1946 г.), Д.К. Ширяева ("К северу от Вологды") и М.В. Маторина, прямо посвященных поленовским местам ("Ока. Поленово" и др.)

Пейзажные полотна другого направления более разнообразны и, конечно же, более яркие в красках: горные пейзажи И.М. Шутеева ("Пасмурный день", 1967 г.; "Осень в горах"), работы А.А. Дейнеки ("Под Курском. Река Тускорь", 1945 г.) или Н.Г. Чеснокова ("Гроза уходит", 1964 г.). А картина С.А. Торлопова "Отлив" (1967 г.) как бы дополняет близкой композиции полотно А.А. Рылова "Тихий вечер" – на первом изображены береговые валы, на втором – пляжевые фестоны в береговой зоне.

Некоторый региональный экскурс по советской пейзажной живописи, может быть, лучше ограничить Сибирью, начав его с Алтая, потому что горные пейзажи Г.И. Гуркина ("Курайские белки", 1926 г.; "Хан-Алтай", 1936 г. и др.) и А.О. Никулина ("Голубой Алтай") не просто хороши в художественном исполнении, они столь же превосходно передают особенности морфологических ландшафтов этой горной страны.

Рельеф Средней Сибири мы видим на гравюрах В.И. Мешкова. Это и уплощенные возвышенности-полканы (останцы древних поверхностей выравнивания), крутые уступы бортов долин-трещин на плато Путорана, береговая зона Карского моря. В.И. Мешков – один их немногих, кто показывает зимние ландшафты. Особенности рельефа Прибайкалья и Восточного Саяна в наиболее яркой форме изображены Б.И. Лебединским ("Багульники в Тункинских гольцах", 1922 г. и др.), а байкальские берега показаны также и на его многочисленных рисунках [13, 14]. В сопровождении яркого растительного декора представляет горы Дальнего Востока – сибиретипные и наяву, и в акварелях – хабаровский художник Г.Д. Павлишин [15, 16].

Закончить исторический обзор русской пейзажной живописи XX столетия без хотя бы упоминания имен С.В. Герасимова, П.Н. Крылова, В.В. Мешкова, Г.З. Башинджагана, У. Таксынбаева, Х.Д. Хушватова, С.А. Чуйкова (сколько имен еще остается вне этого списка по вынужденным причинам) было бы, по меньшей мере, несправедливо.

Особые мотивы в русском пейзаже

Конечно, в русской пейзажной живописи особое место занимает отображение морфологических ландшафтов Русской равнины, за ней следуют Кавказ и Крым. Во второй половине XX в. пейзажная живопись как бы распространилась на всю территорию бывшего

СССР. Но с самого начала становления этого вида живописи русские художники всегда информировали общественность об особенностях морфологических ландшафтов Европы (здесь особо любима Италия), а затем и других стран (индийские и гималайские пейзажи В.В. Верещагина, ближневосточные работы В.Д. Поленова и др.).

Одна особенность русского пейзажа – это изображение малых форм. Пейзаж малых форм начинается от итальянских этюдов А.А. Иванова и устойчиво прослеживается по всей истории русской живописи. Другая ее особенность – это поиски в направлении отображения "духа" морфологического ландшафта, его генетичности. С этим направлением неразрывно связана идея пейзажного богоискательства и одухотворения ландшафта. Это не только специфичность изображения ландшафта в картинах на религиозные сюжеты. Это еще поиск сакрального в нем самом, видение Природы как существенной части, как особого образа Единого Духа. Это, пожалуй, главное.

Заключение

Мы коснулись лишь части безбрежной проблемы – пары "наука – искусство". Русская живопись, русская пейзажная живопись, в частности, развивались преимущественно в рамках европейской культурной традиции. Но в ней есть много своеобразного, поскольку русская культура вообще меганациональна.

Взгляд науки в сторону искусства и наоборот всегда необходим, поскольку они вместе являются основой культуры, самосознания этноса. В результатах художественного творчества мы всегда можем обнаружить подсказки для решения научных проблем. Это в особенности справедливо для геоморфологии, которая, как и пейзажная живопись, обращена к общему объекту – рельефу, морфологическому ландшафту. Обмен информацией между наукой и искусством важен еще в одном отношении: уважение к национальной живописи придает ученым твердость духа и некую устойчивость.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М.: Мысль, 1970. 192 с.
2. Вселенная и человечество / Г. Крамер. СПб: Просвещение, 1904. Т. 1. 516 с.
3. Гусарова А.П. Константин Коровин. М.: Сов. художник, 1990. 240 с.
4. Демин Л.М. С мольбертом по земному шару. Мир глазами В.В. Верещагина. М.: Мысль, 1991. 376 с.
5. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. М.: Терра-Терра, 1997. 192 с.
6. Пожарская М.Н. Александр Головин. Путь художника. Художник и время. М.: Сов. художник, 1990. 264 с.
7. Максимилиан Волошин – художник / Р.И. Попова. М.: Сов. художник, 1976. 239 с.
8. Алехин А.Д. Николай Константинович Рерих (к 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1974. 40 с.
9. Князева В.П. Н. Рерих. М.: Искусство, 1968. 46 с.
10. Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М.: Сфера, 1999. 528 с.
11. Сарьян М.С. Из моей жизни. М.: Изобразительное искусство, 1970. 384 с.
12. Вагаршян Л. Встречи с Сарьяном. М.: Союз кинематографистов СССР, 1984. 55 с.
13. Лебединский Б.И. Байкал. Иркутск: Иркутское кн. изд-во, 1958. 136 с.
14. Лебединский Б.И. Байкал. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1966. 51 с.
15. Павлишин Г.Д. Повстречались магистрали на Амуре. Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во, 1979. 88 с.
16. Павлишин Г., Сунгоркин В. Навстречу времени. От Байкала до Амура. М.: Сов. Россия, 1985. 256 с.

ИЗК СО РАН, Иркутск

Поступила в редакцию
06.05.2002

LANDFORMS IN RUSSIAN PAINTING

G.F. UFIMTSEV

S u m m a r y

The history of Russian landscape painting is considered. A comparison of its main schools and those of European art was made; the common and peculiar features of picturing the relief were described. The spirituality of landscape is one of the characteristics of Russian landscape painting.