

Русское в русском пейзаже. К системе образов в современной академической живописи

Статья посвящена осмыслению особенностей русского пейзажа на примере творчества трех мастеров петербургской академической школы – Ивана Уралова, Никиты Фомина и Сергея Репина. Образность пейзажной композиции рассматривается в контексте истории русского пейзажа и в целом – русского искусства.

Ключевые слова: пейзаж; академическая школа; русское искусство; синтетический характер художественного мышления; традиции византийского искусства; традиции древнерусского искусства; евангельские ассоциации

Maria Fomina-Semanova

The Russian in Russian Landscape. Towards the System of Images in Modern Academic Painting

The article is devoted to comprehension of the peculiarities of the Russian landscape on the example of the work of three masters of St Petersburg academic school – Ivan Uralov, Nikita Fomin and Sergei Repin. The Russian landscape composition imagery is considered in the context of the history of the Russian landscape and Russian art in general.

Keywords: landscape; academic school; Russian art; synthetic nature of artistic thinking; traditions of Byzantine art; traditions of ancient Russian art; evangelical associations

Со времен трудов А. А. Федорова-Давыдова [5], как известно, русский пейзаж делится на эпический и лирический.

К первому принято относить И. Шишкина и А. Куинджи, ко второму – А. Саврасова и И. Левитана. Но художественную передачу ощущения простора и пространства, шири земли и неба, величия равнины и скромных, кротких силуэтов церквочек на холмах можно найти и у «эпиков», и у «лириков». Классификаторский скальпель с трудом отсечет лирическое от эпического в левитановском «Над вечным покоем» или саврасовских «Грачах».

Основными темами русского пейзажа на протяжении полутора веков остаются бескрайность, даль, горизонталь, перечеркнутая или оттененная вертикалями (дерево, храм, дом, фигура человека). Эта ширь, этот простор вызывает у зрителя то восторг («Рождь» И. Шишкина), то грусть («Оттепель» Ф. Васильева), то тревогу («Владимирка» И. Левитана, «Мокрый луг» Ф. Васильева).

Равнина словно не кончается, «отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь» (как выразился Городничий, персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»). Она дает то чувство воли вольной, к которому извечно стремилась душа русского человека, но эта бескрайность чревата некоторой неопределенностью цели, той самой бесформенностью, в которой подчас обвиняли русскую идею и саму русскую жизнь писатели и мыслители от Н. Бердяева до Т. Манна.

В то же время эти безграничные просторы, это *беспределье* (отсутствие естественных географических пределов в виде гор, морей или пустынь), которое точно устремляется в бесконечность, желает стать вечностью, *запредельем*, в ландшафте России пересекается реками. Реки в русской природе издревле и были вариантом дороги: струги по рекам в теплое время года, сани по замерзшим руслам в холодное определяли экспансию русского этноса по великим равнинам до Сибири и Берингова пролива. Река, путь-дорога точно зовут-манят отправиться за лучшей долей, за волюшкой и счастьем, на поиски рая, земли Беловодья. Или на поиски святости: столь любимые на Руси крестные ходы, прославленные в народной традиции, препарированные и даже осужденные в живописи критического реализма («Сельский крестный ход на Пасху» В. Перова или «Крестный ход в Курской губернии»

И. Репина). Но они становились общенародной дорогой к храму, странствием во искупление греха, своего или общего (как в «Братьях Карамазовых» Митя искупает не свой личный, а семейный и шире – человеческий грех). Тема пути как искупления невольно считается в знаменитой «Владимирке» Левитана: простая дорога «среди равнины ровная» благодаря названию картины напоминает зрителю о страдном пути каторжан, которых добрые русские люди называли «несчастненькими» независимо от тяжести их преступления, виновности или безвинности, как у Мити Карамазова.

Все эти смыслы и коннотации присутствуют и в современном академическом пейзаже, в том числе у мэтров петербургской академической школы Ивана Уралова, Никиты Фомина, Сергея Репина. Школа монументальной мастерской А. А. Мыльникова, долгие и плодотворные труды на поприще монументальной стенописи и мозаики не могли не отразиться в их станковых произведениях. В их пейзажах очевидно стремление к обобщающему взгляду на пространство, картина становится панорамным охватом природного мотива, будь то река с лодками («Июльский полдень» Н. Фомина, 2005), дорога за окном с идущими по ней путниками («За окнами. Чтение» И. Уралова, 2002) или заснеженная околица деревни («Февральское солнце» С. Репина, 1983).

Неслучайно, видимо, что все три мастера жизненно и творчески привязаны к Русскому Северу, к псковской земле. В этих суровых краях, где, по словам поэта, «краски неярки и звуки не резки», особенно проявлена и кажущаяся простота мотивов, и смена времен года, и лаконизм природных видов: озеро и река, изба и крепостная стена, «маковки церквей и святых монастырей».

Силуэт церкви – такая же доминанта холмистой равнины, как дерево или башня старинной крепости, но скромная вертикаль не нарушает размаха безоглядной горизонтали. Россия – страна лесов и холмов, рек и озер, страна, где стихии и люди находятся под защитой неба и матери-земли. Простор неба и пространство земли – это две главные составляющие русского пейзажа, и в работах Репина, Фомина и Уралова они почти всегда преобладают над зданием, деревом или человеком.

Ангелы, кажется, не только трубят над куполами, как в «Небесной литургии» С. Репина (1999), но и тихо реют над рыбаками, над мужиком с собакой («Дворняга» И. Уралова, 2006), над мальчиком у стога сена («Тишина на Сороти» С. Репина, 2006), над придорожным крестом («Светлый день» Н. Фомина, 2006), над сельской парой в лодке («Букет» И. Уралова, 2006).

Собственно, это и есть одухотворенность художественного поиска и его живописного воплощения.

Пейзаж становится психологичным, отражая строй души – и его создателя, и самих обитателей этого пространства: людей, животных, птиц («И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так» (Быт 1:24)).

Вообще, евангельские ассоциации очень характерны для этих трех петербургских мастеров академической школы. Например, лодка с рыбаками отсылает просвещенного зрителя к апостолам-рыбакам, ставшим ловцами душ человеческих; пасущиеся коровы и овцы кажутся обитателями утраченного земного рая, а путники на дороге – паломниками. На картине И. Уралова «Яблочный Спас» (1998) согбенные фигурки старушек с палочками – маленькие и хрупкие на фоне озера и вековых деревьев, но их упорное движение в сторону невидимой на картине церкви дает ощущение той самой символической дороги к храму, которая лежит в основе русской культурной парадигмы [1].

Слова, сказанные о работах Н. Фомина, можно отнести к творческому методу всех трех мастеров пейзажа: «Каким художественным видением должен обладать автор, чтобы в неприметных мотивах, в неяркой гармонии северных горизонтов увидеть всю глубину прекрасного мира, сотворенного Создателем» [2, с. 11].

Здесь можно вспомнить и хрестоматийные строки:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя [4].

Русский пейзаж с его знойным летом и яркой осенью, снежной и морозной зимой, томительной и тревожной оттепелью словно осенен образом Христа в терновом венце, так пронзительно переданном в композиции С. Репина «Несение Креста» (1996). Этот образ придает смысл и трудам человеческим (сенокос, рыбная ловля, выпас скота, сбор ягод), и самому бескрайнему пейзажу. Нет, жизнь на этой «ледяной равнине, по которой бродит лихой человек», не бессмысленна, дорога ведет не в острог, а к храму. Фигура с воздетыми руками обращена к небу и уподоблена образу молящейся души со стен раннехристианских катакомб («Жаворонок» С. Репина, 2005, «Игра в мяч» И. Уралова, 1999). Художников объединяет синтетический характер художественного мышления, склонность к философичности в интерпретации природных мотивов, соединение эпического и лирического начал в пейзаже. Но, безусловно, каждый из трех мастеров творит собственные художественные миры, каждый создал собственную, ярко узнаваемую художественную манеру.

Так, Иван Уралов тяготеет к условности формальных решений, колористической сложности, размытости и текучести форм, выраженному лаконизму в передаче натуральных мотивов. Его картины, написанные маслом, иногда с введением золочения, кажутся исполненными темперой, а сам образный строй близок к иконной традиции и в то же время – к приемам русского авангарда.

Сергей Репин более декоративен в цвете, его образы предметны, вещественны, материальны, мотив натурен и легко узнаваем. Его станковые произведения несут явственный отсвет

традиций монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств.

У Никиты Фомина цветовая звучность изысканного колорита и обобщенность композиционных решений уподобляет пейзаж стенописи, монументально-декоративным произведениям: «Светлый день» (2006), где крест над косогором становится доминантой панорамного вида, полотно «Соседи» (1998), на котором лица превращаются в лики (как и в работе Ивана Уралова «Яблочный Спас»), словно склоняющиеся над миром.

Важно отметить одну особенность художественного метода мастеров академического пейзажа, которая особенно проявляется, на наш взгляд, в работах Ивана Уралова. Это традиция, идущая от византийской и древнерусской иконы, интерпретированной мастерами конца XX столетия, породившего постклассическую картину, приемы авангардного освоения предметного мира.

Пейзаж Уралова земной и одновременно словно увиденный с высоты пролетающего над землей ангела, это не портрет ландшафта, как у импрессионистов или у Сезанна, а синтезированный образ пространства, причем именно пространства русской природы. Здесь уместно вспомнить замечание О. Шпенглера: «Мощные ландшафты Рембрандта лежат вообще где-то в мировом пространстве, а ландшафты Мане – поблизости от железнодорожной станции» [6]. Русская природа у Уралова представлена как сочетание материального и духовного, как отблеск вечности в земном мире. Взаимодействие земли и неба, человека и природы не конфликтно, оно лежит в области понятий «гармония» и «прекрасное». Вообще, противостояние *без-образному* как лишенному красоты, а значит, и самого образа Божия, характерно для русского искусства. В то же время содержательное в нем приравнивалось к формальному: в идеале содержание должно было «нераздельно и неслиянно» срастаться с формой. А это и является истинным актом художественного творчества и подлинным произведением искусства как результата этого творческого акта, если следовать классической (в том числе гегелевской) европейской мысли [3].

Интересны рассуждения по этому поводу Н. А. Яковлевой, которая, говоря еще о Венецианове, отмечала, что пейзаж у него национально конкретен: «Это природа России во всей щемящей лирической узнаваемости ее образов» [7, с. 145]. Но уже у Александра Иванова пейзаж приобретает, по мысли того же автора, планетарный смысл. И в передвижнической традиции реалистического пейзажа продолжается эта же тенденция одухотворения родной природы и превращения родных просторов во вселенский образ: «Прорвавшись к этим просторам сквозь житейскую суету, взгляд зрителя изумленно открывает для себя величавую красоту русского простора» [7, с. 274]. Таким образом, русский пейзаж воспринимается через призму традиции, идущей еще от древнерусских времен, как часть мирового божественного замысла о красоте тварного мира и человека, поставленного этот мир созерцать и возделывать его.

Тяга к красоте в ее вечном изводе, ощущение человека как части Божьего мира, прекрасного, хотя и тронутого грехом и тлением, в целом свойственно русскому искусству от литературы до живописи. Другой такой извечной тягой русского искусства, да и самой русской жизни, можно назвать стремление к справедливости: духовная победа святых князей Бориса и Глеба над своими убийцами, троичное единство Божества у Рублева как победа над рознью мира сего, признание возможности любви у низших сословий у Карамзина, достоинство «маленького человека» у Гоголя и Достоевского, передвижников и Андрея Платонова – примеры можно множить. При этом в русской традиции социальное мыслится устроенным справедливо не только с материальной точки зрения, но и с духовной, то есть по высшим, божественным законам бытия.

Эти две составляющие – эстетическая (гармония, красота, иконичность) и этическая (любовь, мир, человечность, свобода) – находятся и в основе русского академического искусства. Они же составляют основу образной системы пейзажной живописи трех петербургских «академиков» – Сергея Репина, Никиты Фомина и Ивана Уралова, при всей разности их художественных манер.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М. : Кругъ, 2004.
2. *Кутейникова Н. С.* Петр Фомин, Никита Фомин на Псковской земле. СПб. : Palace Editions, 2018.
3. *Никитина И. П.* Эстетика : Учебник для бакалавров // ВикиЧтение. Раздел : Культурология. URL: <https://culture.wikireading.ru/hUyGkMI0pi> (дата обращения: 05.05.2023).
4. *Тютчев Ф. И.* «Эти бедные селенья...» // ftutchev.ru : сайт, посвященный Ф. И. Тютчеву. URL: <https://ftutchev.ru/> <https://ftutchev.ru/stihi0219.html> (дата обращения: 05.05.2023).
5. *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М. : Искусство, 1974.
6. *Шпенглер Р.* Закат Европы. Т. 1. СПб. : Поппури, 2023 // itexts.net : Электронная библиотека. URL: <https://itexts.net/avtor-osvald-arnold-shpengler-gottfrid/169956-zakat-evropy-tom-1-obraz-i-deystvitelnost-osvald-arnold-shpengler-gottfrid/read/page-34.html> (дата обращения: 12.09.2023).
7. *Яковлева Н. А.* Реализм в русской живописи. М. : Белый город, 2007.