

ЕЛЕНА ПЕТРОВА¹

**ВОСПРИЯТИЕ ЛАНДШАФТОВ И ОПАСНЫХ
ПРИРОДНЫХ ЯВЛЕНИЙ В РУССКОЙ
ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ**

Абстракт

Люди, принадлежащие к разным культурам, отличаются своими ландшафтными предпочтениями и особенностями эстетического восприятия вследствие ряда этнокультурных, исторических, социальных и экологических факторов. Анализируя развитие национальной пейзажной живописи, которая отражает ландшафтный образ, созданный определенной культурой, мы можем понять эволюцию восприятия и оценки ландшафта представителями этой культуры. В статье рассматривается изменение восприятия природных ландшафтов в русской живописи, раскрываются основные особенности ландшафтного образа на каждом этапе его формирования, начиная с XVII века. Каждая историческая эпоха характеризуется своей социально-культурной ситуацией, обуславливающей конкретное восприятие и образ природы. До XVIII в. ландшафтные образы были довольно схематичными, хотя некоторые из них отражали реальные ландшафты России. В XVIII в. пейзажи служили только фоном для основного сюжета картины. Первыми самостоятельными природными пейзажами в русской живописи стали топографические виды императорских дворцов

¹ Елена Петрова - Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, географический факультет, старший научный сотрудник,
Москва, Россия, ergeo@mail.ru

и парков. Итальянские ландшафты были признаны классическим образцом прекрасных пейзажей, в отличие от ландшафтов собственной страны, которые считались обычными и малоинтересными для живописи. В середине XIX в. в русской культуре происходит постепенное изменение восприятия природы, связанное с общим переосмыслением культурных ценностей и с переходом от романтизма к реализму, а позднее — импрессионизму. Иноземная экзотика перестает восприниматься как единственно привлекательная и достойная восхищения, все большее внимание уделяется ландшафтам родной страны. Происходит окончательное утверждение русского национального пейзажа. Для русских художников это была средняя полоса Европейской части России. «Пейзаж настроения» стал следующим шагом в развитии ландшафтного образа в конце XIX — начале XX века. Кардинальные изменения в восприятии природы произошли в XX веке. Особое внимание в русской пейзажной живописи уделялось неблагоприятным и опасным природным явлениям, таким как извержение вулкана, землетрясение, наводнение, шторм, гроза, дождь и другие, хотя в целом «драматический» пейзаж был для нее менее характерен, чем для западноевропейского искусства.

Ключевые слова

Восприятие ландшафта, Пейзажная живопись, Эстетическая оценка, Визуальная оценка, Ландшафтный образ, Национальный пейзаж, Опасное природное явление.

Оценка ландшафтов для самых разных целей приобрела за последние десятилетия чрезвычайную популярность и стала важной темой научных исследований во многих отраслях наук, прежде всего, в географии и геоэкологии. При этом даже представителями естественных наук все большее внимание стало уделяться не только ресурсному потенциалу ландшафтов и их изучению с точки зрения комфортности среды обитания, но и эстетическим свойствам, эстетическому потенциалу ландшафтов. В ландшафтоведении возникло особое научное направление — эстетика ландшафта, — изучающее красоту, живописность природных и природно-антропогенных ландшафтов, особенности их эстетического восприятия и оценки (Николаев, 2005).

На стыке естественных наук (ландшафтоведения, биологии) и таких направлений как архитектура, строительство и проектирование, а также истории (прежде всего, истории культуры) и философии появились новые дисциплины, — ландшафтное планирование, ландшафтная архитектура, ландшафтный дизайн. В различных областях знания признается, что люди познают окружающий мир, природу и ландшафты вокруг них не только разумом, но и чувствами. Эстетическое восприятие мира всегда было характерно для людей с самых древних времен. Тесная связь между научными знаниями и эстетическим восприятием хорошо известна как в философии, так и в других науках.

Хотя в эстетическом восприятии участвуют все чувства, включая зрение, слух, обоняние и осязание, тем не менее, мы получаем почти 90% эстетической информации посредством созерцания. В отличие от естественнонаучного анализа ландшафта, в ходе которого исследуются его субстантивные свойства, структура, динамика и т.д., эстетическая оценка в основном имеет дело с его внешним обликом или пейзажем (Petrova et al, 2015). С позиций российской географической школы, пейзаж трактуется как субъект-объектное понятие, обозначающее внешний облик ландшафта, воспринимаемый визуально с той или иной видовой точки либо по ходу маршрута (Николаев, 2005). Другими словами, пейзаж — это вид местности, созерцаемый наблюдателем. С философской точки зрения, пейзаж — это явление, доступное для чувственного освоения (перцепции). Пейзаж как явление — это феномен эстетики ландшафта. Таким образом, эстетическая оценка ландшафта является, прежде всего, его визуальной оценкой.

В этом отношении эстетическая оценка ландшафта близка к пейзажной живописи, поскольку любое живописное произведение — это не просто прямая фиксация, своеобразный «оттиск» или «калька» действительности, а отражение эмоционально-зрительного восприятия этой действитель-

ности художником, создающим данное произведение. «Пейзаж представляет нам ландшафт таким, каким видел его однажды художник, смотревший на него с любовью» (Лихачев, 1991).

Анализируя историю развития пейзажа как жанра живописи, искусствовед К. Г. Богемская (2002) подчеркивает, что «в организации воображаемого пространства картины отражается мировосприятие художника». Вместе с тем, пейзаж — это не только личное восприятие природы отдельно взятым живописцем, но и преломление определенной культурной традиции. «Художники, обращающиеся к жанру пейзажа, знали и помнили своих предшественников, и в каждом шедевре пейзажной живописи можно найти не только свидетельство о том, как воспринимал природу данный художник, но и указания, часто неприметные, той традиции, которой он следовал». При этом существует и очень важная обратная связь: создаваемые художниками пейзажные образы продолжают жить в памяти людей и формируют их восприятие окружающего мира.

Люди, принадлежащие к разным культурам, отличаются своими особенностями эстетического восприятия и ландшафтными предпочтениями. Это обусловлено целым рядом этнокультурных особенностей, а также исторических, социальных и экологических факторов (Петрова, Миронов, 2013). Очень важно учитывать эти особенности и различия. В этой связи анализ развития национальной пейзажной живописи, отражающей ландшафтный образ как идеальную модель природы, формируемую какой-либо культурой на определенном историческом этапе, позволяет понять эволюцию восприятия и эстетической оценки ландшафта носителями этой культуры.

Благодаря всем вышеперечисленным свойствам пейзажа, по полотнам художников-пейзажистов можно изучать особенности восприятия ландшафтов представителями различных культур и эпох, увидеть, как менялось это восприя-

тие в данной культуре, как трансформировался создаваемый ландшафтный образ с течением времени.

Цель настоящей работы — проследить изменения в восприятии ландшафтов в России на примере русской пейзажной живописи в ходе ее исторического развития и выявить основные черты ландшафтного образа на каждом этапе его формирования. Кроме того, ставится отдельная важная задача — проанализировать особенности восприятия и отображения русскими живописцами различных явлений природы, которые принято причислять к неблагоприятным и опасным природным процессам и явлениям.

Ландшафтные образы в русской иконописи

Первые пейзажные образы, хотя и очень схематичные, появились в Древней Руси на иконах и в настенных росписях храмов. Фигуры ветхозаветных персонажей, Христа, Богородицы, ангелов и святых изображались на них на фоне очень обобщенных ландшафтов: условных холмов и скал, символических деревьев, бесформенных архитектурных сооружений. Между тем, даже в этих сильно обобщенных образах можно распознать черты родных для русских иконописцев ландшафтов средней полосы Европейской части России, а также изображения вполне реальных зданий.

Наблюдательность русских иконописцев, их стремление к подробному рассказу о жизни святого проявлялись в том, что в клеймах, окружавших основное изображение некоторых икон, можно найти явные намеки на пейзажную среду происходящего события. Вплоть до XVII в. художники на Руси работали только по церковному заказу, но и в их искусстве отражались и «своеобразно интерпретировались» впечатления окружающей жизни. Прежде условно изображавшиеся уступчатые горки с плоскими вершинами — лещадками — пытались рисовать более реально, поросшими деревьями. Среди архитектурных конструкций, создававшихся как обрамление фигур святых, можно встретить

изображения реальных храмов и монастырей» (Богемская, 2002). По словам И. П. Никитиной (2008), «постепенно реальные природные явления завоевывают мир символов, начинают изображаться ради самих себя, причем не из стремления к правдоподобию, а из любви к вещному, природному миру».

Известный медиевист, лингвист и писатель Д. С. Лихачев увидел начало русской пейзажной живописи в композициях ярославских икон XVII в. Он заметил, что «в изображении природы появляется много художественно местного, в том смысле, что это именно русская природа, русский пейзаж. Даже пророк и пустынный Иоанн Предтеча изображается именно в русской пустыне — лесной чаще» (Лихачев, 1991). В этом фрагменте речь идет об иконе знаменитого русского иконописца XVII в. Федора Зубова «Иоанн Креститель в пустыне» (1672). Эта икона показывает святого посреди леса, а не в пустыне, которую следовало бы нарисовать в соответствии с библейской историей. Такая интерпретация пустыни как лесной чащи была более близка русскому иконописцу.

Однако иконописные изображения ландшафтов и их отдельных компонентов носили исключительно подчиненный характер, служили всего лишь символами, своеобразным пейзажным дополнением для иллюстрации основного сюжета иконы или фрески. Прежде чем в искусстве смогли возникнуть осмысленные ландшафтные образы, должна была произойти соответствующая трансформация мировоззрения и мироощущения самих живописцев.

Классицистический образ ландшафта

Первые полновесные пейзажные фоны начали появляться в русской живописи только с конца XVII в., но до начала XIX в. изображение природных ландшафтов все еще продолжало играть, в основном, подчиненную роль по отношению к сюжету картины. Ландшафт выступал, главным

образом, в качестве своего рода «задника» — декоративного фона для парадных и семейных портретов, исторических полотен или жанровых сцен. Прежде всего, это было обусловлено законами господствовавшей в русском искусстве того времени эстетики классицизма, что предполагало строгое следование идеальным образцам, соответствие определенным нормам, установленным канонам красоты. Например, популярный художник-портретист В. Л. Боровиковский, создавший около 500 портретов, в том числе — членов императорской семьи, придворных, аристократов, генералов, а также известных художников и писателей, любил изображать свои модели на фоне русской природы, хотя это и был очень обобщенный образ природы.

Первыми самостоятельными, не фоновыми пейзажами русской живописи XVIII в. стали топографические виды императорских дворцов и парков в пригородах новой столицы — Санкт-Петербурга: Павловске, Гатчине, Царском Селе, Петергофе, созданные Семеном Щедриным. Именно его можно считать основателем русской пейзажной живописи, хотя его работы в целом были еще достаточно декоративными. «Природные ландшафты» на полотнах Щедрина, на самом деле, представляют собой преимущественно рукотворные ландшафты парковых ансамблей императорских резиденций. Он много работал с натуры, однако все еще находился под влиянием классицистических традиций. Характеризуя его пейзажи, К. Г. Богемская (2002) пишет, что «сохранившиеся до наших дней парковые ансамбли XVIII столетия производят более сильное и волнующее впечатление, чем их еще робкие и сдержанные портреты в картинах Семена Щедрина. Живописец руководствуется той же идеей, что и садовник, — ради создания красивого вида гармонично согласует тени от деревьев и светлые поляны, массы зелени и просветы между ними. Однако материал садовника — поэтичная и разнообразная русская природа — был в XVIII — начале XIX столетия гораздо богаче,

чем палитра живописцев».

Русские художники XVIII — начала XIX века, ограниченные рамками традиций классицизма, как будто не замечали, игнорировали естественную красоту окружавших их ландшафтов средней полосы России. Создаваемые ими ландшафтные образы были во многом схематичны, лишены индивидуальных черт, в них не прослеживалась определенная принадлежность к какой-то конкретной стране или региону. На их полотнах едва ли можно различить русские и итальянские пейзажи; последние были признаны классическим примером прекрасных ландшафтов, достойных восхваления и подражания, в отличие от ландшафтов собственной страны, считавшихся обычными и малоинтересными для живописи. И «хотя в эстетике классицизма провозглашалась верность природе, следование природе, на самом деле имелась в виду природа, облагороженная творческим разумом, логически организованная, идеализированная», — отмечает И. П. Никитина (2008). Именно такими были искусственно создаваемые парковые ландшафты. Такими же были и ландшафтные образы русских художников-классицистов, пытавшихся подчинить естественные формы природы художественной логике.

В сдержанном и упорядоченном ландшафтном образе классицизма пока еще нет места для подлинного восприятия настоящего русского национального пейзажа, который смог появиться только на следующем этапе развития русской пейзажной живописи, когда художники сумели освободиться от всех условностей, перестали следовать строго регламентированным образцам прекрасного и обратились к непосредственным наблюдениям за самой природой.

Романтический ландшафтный образ

Новый этап в восприятии и формировании образа ландшафта был связан с романтическим стилем, который распространился в европейском и русском искусстве в XIX веке.

С одной стороны, романтизм «„подавал“ природу как волнуемое зрелище, наполненное множеством многозначительных символов», а с другой стороны, в поисках новых средств он «взывал к отказу от условности, внимательному наблюдению и выработал своеобразный ландшафтный реализм» (Колбовский, 1999). По словам И. П. Никитиной, «именно в эпоху романтизма русское искусство открыло для себя природу». Художники все больше стали работать на открытом воздухе (на пленэре) с реальными ландшафтами, занялись натурными наблюдениями и изучением природы, что отразилось на создаваемых ими ландшафтных образах, все более наполняющихся реальными чертами. Основными направлениями развития русской пейзажной живописи в первой половине XIX в. стали «развитие городского пейзажа на основе работы с натуры, изучение природы на итальянской почве и открытие самобытного русского национального пейзажа» (Богемская, 2002).

Многие русские художники (Сильвестр Щедрин, Орест Кипренский, Михаил Лебедев, Александр Иванов и другие) отправляются в Италию в традиционные учебные пенсионерские поездки, растянувшиеся для большинства из них на долгие годы. Эта страна привлекала их не только великолепием сохранившихся памятников своей древней культуры и возможностью личного общения и ученичества у европейских мастеров, но и роскошной красотой природных ландшафтов, а также мягким климатом, наилучшим образом отвечавшим главному призыву романтизма — единению с природой.

Одним из первых русских живописцев, который рисовал итальянские пейзажи непосредственно в условиях реальной природы, был Сильвестр Щедрин (племянник и последователь Семена Щедрина). Работа с натуры была ценна не только тем, что давала художнику возможность внимательно изучить фактуру, но прежде всего тем, что приближала его к природе, инспирировала его интерес к «характеру» изоб-

ражаемого момента, помогала уловить своеобразное сиюминутное «настроение» природы, ее эмоциональную окраску (Никитина, 2008). В своих картинах Щедрин постепенно перешел от классического «далевого образа», панорамного вида и «кулисообразного» построения пейзажа к более естественной «фрагментарной» композиции и ослабил границу между изображаемым предметом и пейзажным фоном. Он сумел уловить «очарование изменчивости и непостоянства природного мотива» (Богемская, 2002). Кроме того, он был, вероятно, первым среди русских художников, кто показал человека в настоящем, а не воображаемом единстве с природой, изображая простых людей — крестьян, рыбаков, занятых традиционными видами деятельности в их естественном ландшафтном окружении.

Конкретностью изображения отличались работы Александра Иванова; они были очень близки к реальным ландшафтам. Кажется, что ветка на одноименном его этюде вот-вот зашелестит своими листьями. Вот как писал Н. В. Гоголь о знаменитой картине А. А. Иванова «Явление Христа народу»: «...вся ландшафтная часть, на которую обыкновенно не много смотрит исторический живописец, вид всей живописной пустыни, окружающей группу, исполнен так, что изумляются сами ландшафтные живописцы, живущие в Риме. Иванов для этого <...> изучил всякий камешек и древесный листик, словом — сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец» (Гоголь, 1990).

Начало воплощению в русской живописи среднерусских ландшафтов положили работы Алексея Венецианова и его учеников, — Никифора Крылова и Григория Сороки, которые — еще в романтической традиции — создали поэтический собирательный образ крестьянской России с характерным ландшафтным фоном. И хотя природа в их картинах очень обобщена, идилична, довольно схематична и полна этнографической декоративности, они порывают с классицистической традицией изображения идеальной природы

и вводят в русскую живопись тему природы как сферы приложения труда человеческих рук (Богемская, 2002).

Именно в период романтизма, несмотря на всю противоречивость этого направления живописи, русское искусство обратилось к реальной живой природе. «Работа с натуры придала русскому романтическому пейзажу почти ту конкретность изображения, которую обычно связывают лишь с реализмом» (Никитина, 2008). В конечном итоге, «художник-романтик был <...> заметно ближе к природе и намного адекватнее представлял ее, чем художник-классицист, на словах отстаивавший принцип подражания природе». Одним из наиболее важных достижений романтизма, несмотря на заложенный в нем интерес к экзотике и всему необычному, было то, что доминирующую роль в формировании ландшафтного образа стал играть пейзаж родной страны.

Опасные природные явления в русской живописи

Романтизм пробудил интерес не только к живописным и экзотическим ландшафтам, но и к величественным силам природы. Извержения вулканов, землетрясения, штормы, бури, грозы, наводнения и другие опасные природные явления стали новыми мотивами для художников того времени. Художники-романтики были склонны преувеличивать мощь и разрушительную силу изображаемых ими природных явлений, возводя любое событие такого рода в ранг настоящего стихийного бедствия. «Довольно обычную бурю, грозу, наводнение они изображали как вселенскую природную катастрофу, сопоставимую, быть может, только с библейским потопом» (Никитина, 2008). Что уж говорить о действительно экстраординарных событиях.

Наиболее ярко тема бурного, драматического пейзажа была развита в работах Айвазовского, достаточно реалистично показавшего морскую стихию в различных стадиях ее проявления — от полного штиля до сильнейшего шторма.

При этом Айвазовский рисовал море «как живую подвижную материю». В его картинах «море волнуется, сердится, бушует. Человек, вступающий в схватку с морем, борется не с безликими силами природы, но со стихией, имеющей свой нор, свои правила и привычки» (Богемская, 2002). Мощную разрушительную силу и первозданную красоту природы передает полотно «Девятый вал» (1850), изображающее море после сильного ночного шторма и людей, пытающихся спастись после кораблекрушения, цепляясь за обломки погибшего корабля. Теплые тона картины смягчают очевидную угрозу, исходящую от все еще бушующего моря, и шанс для людей выжить кажется вполне реальным.

Находясь в Италии, русские художники не могли оставить без внимания такое чрезвычайное событие как сильное извержение вулкана Везувий¹, произошедшее в 1822 г.; многие запечатлели его в своих пейзажах. Сильвестр Щедрин, например, неоднократно писал Везувий. На картине «Окрестности Неаполя. Вид на Везувий из грота ночью» (1827—1828) извергающийся вулкан является центральной темой: в ночном полумраке хорошо виден огонь раскаленной лавы, выбрасываемой из его жерла. Между тем, рыбаки, изображенные на переднем плане, заняты своими будничными делами и не обращают внимания на грозное природное явление, уже ставшее для них привычным. Аналогичным образом ведут себя и люди на другой его картине — «Вид Неаполя. Набережная Санта-Лючия» (1829), на заднем плане которой показана сильно дымящая гора на противоположном берегу залива. И конечно, нельзя не упомянуть в этой связи знаменитое полотно, посвященное самому катастрофическому в истории

¹ Сильные извержения этого вулкана происходили также в 79, 1631, 1794, 1805, 1872, 1906 и 1944 годах. Более слабые извержения Везувия за исторический период повторялись множество раз.

извержению Везувия, которое произошло 24 августа 79 г., в результате чего погибли древние города Помпеи и Геркуланум. Картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1833) показывает всю мощь разгулявшейся стихии: огненное зарево на дальнем плане, закрывшие небо темные тучи пепла, пронзающие тьму молнии, рушащиеся здания, а также людей, тщетно пытающихся спастись.

Стремительное развитие научных знаний и открытия в области наук о Земле, в том числе метеорологии, призывали и художников к наблюдениям за различными атмосферными явлениями и погодными условиями. Постепенно небо перестало изображаться просто в виде ровного голубого фона, как было принято еще в традиции классицизма; на нем стали появляться тщательно прорисованные облака разнообразных видов, форм и оттенков. Кроме того, объектами художественного интереса и пейзажного изображения стали всевозможные испарения, туманы, дымка и т. д.

Большого мастерства в изображении метеорологических процессов и явлений достиг Федор Васильев, создавший многочисленные пейзажные образы русских равнин в меняющихся погодных условиях. Он, как никто другой, умел передавать небо, покрытое кучевыми облаками, низко нависающие тучи и др. Особенно его интересовали состояния природы до и после таких важных атмосферных явлений как дождь или гроза. Многие из его картин так и называются: «Перед грозой» (1868, 1869), «После грозы» (1868), «Приближение грозы» (1869), «После дождя» (1869), «После тяжелого дождя» (1870) и другие. Он также любил изображать природу в переходные сезоны года, особенно — перехода от зимы к весне, когда начинал таять снег, и появлялись первые признаки весенней распутицы, как в его знаменитой картине «Оттепель» (1871). Характеризуя работы Васильева, Богемская отмечает влажный блеск, который впервые в русской живописи обретают краски в его пейзажах: «Сырость воздуха делается осязательной, она размывает отчет-

ливые контуры. Лужи, проталины, мокрая трава в унылых и сырых, на первый взгляд, пейзажах Васильева написаны так, что цвета в них отливают неярким сиянием и заставляют любоваться своей игрой».

Художники-романтики мало интересовались изображением зимы и снега, несмотря на то, что холодный сезон с устойчивым снежным покровом продолжается в России почти полгода — с ноября по начало апреля. Еще в 1814 г. поэт и эссеист К. Н. Батюшков заметил: «Живописцы <...> охотнее пишут виды из Италии и других земель. <...> Я часто с горечью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение и часто — взоры наши» (Батюшков, 1955). Карл Брюллов объяснял этот парадокс трудностью передачи в живописи зимнего монохромного пейзажа: «Как ни пишете зиму, а всё выйдет пролитое молоко» (Турчин, 1984).

Картина «Русская зима» (1827) Н. Крылова стала едва ли не первым зимним пейзажем в русской живописи. Крылов изобразил хотя и несколько наивный, но вполне реальный зимний ландшафт на берегу реки Тосны в окрестностях Санкт-Петербурга, который он писал с натуры. Ему удалось достоверно передать атмосферу русской зимы: покрытую снегом долину, замерзшую реку, темную полосу леса вдали и занятых своими повседневными заботами крестьян на спускающейся к реке дороге на переднем плане. Позднее художники-реалисты второй половины XIX в. стали чаще обращаться к изображению зимы, но в их картинах мороз и снег, скорее, символизировали дополнительные тяготы в нелегкой жизни простых людей. Такими нерадостными изображены, например, зимние сцены на картинах В. Г. Перова «Проводы покойника», «Очередная у бассейна» (1865) и «Тройка» (1866).

Первый светлый и радостный заснеженный пейзаж создал, по-видимому, А. К. Саврасов в своей знаменитой картине «Грачи прилетели» (1871). «Может быть, своими „Гра-

чами“ он потому так полюбился русским людям, не менее полугода видящим снег во дворе, что показал всегда долгожданный момент окончания зимы. Медленно протекавшее патриархальное деревенское время отсчитывалось не по календарю, а по церковным праздникам и народным приметам. Прилет грачей для крестьян был более точным указанием о времени наступления весны, чем то или иное число марта» (Богемская, 2002). По словам А. Н. Бенуа, эта картина стала «путеводной звездой» для целого поколения пейзажистов. Тающий и искрящийся на солнце весенний снег стал в дальнейшем любимым мотивом русской живописи. Достаточно вспомнить картины И. И. Левитана «Март» (1895), И. Э. Грабаря «Мартовский снег» и «Февральская лазурь» (1904), К. Ф. Юона «Мартовское солнце» (1915) и многие другие.

Фиксация различных явлений природы художниками разных исторических периодов, помимо чисто эстетического интереса, представляет и особый интерес для науки. Аналитическое исследование этих полотен может оказаться важным инструментом в изучении характера и динамики различных опасных природных процессов и явлений, в том числе гидрометеорологических в условиях меняющегося климата.

Переход от романтизма к реализму и импрессионизму

Во второй половине XIX в. в русской культуре происходит постепенное изменение восприятия природы, связанное с общим переосмыслением культурных ценностей и с переходом от романтизма к реализму, а позднее — импрессионизму. Чужая экзотика перестает восприниматься как единственно привлекательная и достойная восхищения, все большее внимание уделяется ландшафтам родной страны. С конца 60-х — начала 70-х гг. XIX в. в русской пейзажной живописи происходит окончательное утверждение русского национального пейзажа, чему во многом спо-

собствовали работы А. К. Саврасова и И. И. Шишкина.

Поскольку типичные природные ландшафты средней полосы России — это, прежде всего, леса, наиболее характерным их отражением в живописи стали лесные пейзажи И. И. Шишкина. По словам К. Г. Богемской (2002), «Шишкин не только овладел новыми, типично российскими мотивами в пейзаже, он покори́л своими произведениями самые широкие круги общества, создав образ русской природы, близкий народному идеалу силы и красоты родной земли. <...> Но главное, что Шишкин придал лесному пейзажу небывалый дотоле размах, вдохнул в него чисто русскую эпическую широту». Художник писал свои лесные ландшафты непосредственно с натуры, делал множество эскизов и зарисовок в лесу, тщательно исследовал природу, благодаря чему его картины отличаются удивительной правдивостью и точной проработанностью всех деталей.

Еще одним «зачинателем русского реалистического пейзажа» был А. К. Саврасов. Его картины наполнены типичными чертами, по которым безошибочно узнается русский национальный ландшафт. «Его влекли сельские виды, далекие российские просторы, все его творчество проникнуто глубоко патриотическим национальным духом. Художник стремился найти такие пейзажные мотивы, которые были бы выражением типичного русского ландшафта, — равнины, проселки, невысокие холмы, берега Волги». Волга, как известно, является общепризнанным символом России. В его картинах нет «исполинского величия лесных пейзажей Шишкина, но они обладают доходчивой, надолго западающей в душу эмоциональностью» (Богемская, 2002). Таковы упоминавшиеся выше «Грачи».

К концу XIX в. в русской живописи утвердился так называемый «пейзаж настроения», что было обусловлено новыми тенденциями мировосприятия. Пейзаж стал рассматриваться не только как образ природы, но и как выражение душевного состояния и переживания. Мастером этого на-

правления был И. И. Левитан.

Кардинальное изменение восприятия природы произошло в XX в. Казимир Малевич писал: «Произведение реалистического художника воспроизводит природу такой, как она есть и представляет ее как гармоничное, органическое целое. <...> Художник, который создает, а не имитатор, выражает себя; его работы не являются отражениями природы, а вместо этого новыми реальностями, которые не менее значительны, чем реалии самой природы» (Malevich, 1959).

В заключение можно отметить, что образ русской природы в разные исторические эпохи менялся вместе с изменением социокультурных особенностей его восприятия.

Ссылки

Батюшков, К.Н. (1955). Сочинения. М.: Гослитиздат.

Богемская, К.Г. (2002). История жанров. Пейзаж. М.: Аст-Пресс; Галарт.

Гоголь, Н.В. (1990). Выбранные места из переписки с друзьями (1847). М.: Советская Россия.

Колбовский, Е.Ю. (1999). Ландшафт и национальный пейзаж: опыт культурологического исследования. Ярославский педагогический вестник, 1999, 3 (21), 53–62.

Лихачев, Д.С. (1991). Экология — проблема нравственная. Наше наследие, 1991, 19, 3–5.

Никитина, И.П. (2008). Эволюция образа природы в русской живописи. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования). Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. И. А. Герасимова. М.: ИФРАН, 2008, 96–117.

Николаев, В.А. (2005). Ландшафтоведение: Эстетика и дизайн: Учебное пособие. М.: Аспект-Пресс.

Петрова, Е.Г., Миронов, Ю.В. (2013). Эмоционально-зрительное восприятие природных ландшафтов в России и Японии: сравнительный анализ. Известия Российской академии наук. Серия географическая, 2013, 1, 130–140.

Турчин, В.С. (1984). Эпоха романтизма в России. М.: Искусство.

Malevich, K. (1959). The non-objective world. Paul Theobald, Chicago.

Petrova, E.G., Mironov, Y.V., Aoki, Y., Matsushima, H., Ebine, S., Furuya, K., Petrova, A.A., Takayama, N., Ueda, H. (2015). Comparing the visual perception and aesthetic evaluation of natural landscapes in Russia

and Japan: cultural and environmental factors. *Progress in Earth and Planetary Science*, 2015, 2 (1):1–12. Doi:10.1186/s40645-015-0033-x