



модели национальной культуры

Медкова Елена Стоянова,
Соискатель Учреждения РАО
«Институт художественного образования»,
научный сотрудник Учреждения РАО
«Институт художественного образования»
elena_medkova@mail.ru

Модель русского национального пейзажа в творчестве И.Левитана в сравнении с национальным пейзажем европейских стран

Сложение национального пейзажа – вещь загадочная. Вот что пишет Б.Р. Виппер об одном из первых образцов национального пейзажа, о пейзаже голландском: «Какие-то крепкие местные корни неожиданно пустили свои ростки, какая-то своя, родная культура, пусть немного провинциальная, пусть слишком буржуазная, заговорила ... и открылась настоящая Голландия несчастных дюн и зелёных каналов... Эти милые, наивные и доморощенные художники сразу увидели и серое море, и нависшие облака, и сонную равнину, и покосившуюся избёнку. Они увидели и почувствовали человека. Иногда смешного и уродливого, но чаще приветливого и мудрого». Для Голландии временем обретения национального пейзажа стал XVII в., для Англии – XVIII в. (Д. Констебль), для Франции (К. Коро – импрессионисты) и для России – XIX век. Для того чтобы постичь национальные особенности русского космоса, необходимо сравнить русский национальный пейзаж с особенностями национального пейзажа хотя бы двух из вышеперечисленных европейских стран.

Специалист по определению «английского в английском искусстве» К. Кларк, определяя пейзаж Констебля как «Вордсвортовский пейзаж», писал, что Констебль, как истинный протестант, руководствовался в своём творчестве идеей, что, «поскольку природа есть высочайшее проявление Божественной воли, создание пейзажа, понимаемого как простая истина, может стать средством выражения нравственных идей». **Нравственное в протестантской этике приравнено к деятельному, и уже в силу этого пейзажи Констебля наполнены человеческой деятельностью.** «Несущиеся по небу облака, переходящие и мерцающие тени под старыми дубами на берегу реки ...; запряжённая тремя лошадьми телега для сена, переправляющаяся вброд по направлению к далёким, освещённым солнцем лугам, где работают косцы; женщина, наполняющая речной водой кувшин около уединённой фермы в тени высоких деревьев; рыболов в камышах, собака на ближнем берегу, с высунутым языком, свидетельствующем о летнем зное, – все эти большие и малые, но живые, меняющиеся и движущиеся элементы реальной жизни ... получают свою настоящую роль в едином действии, охватывающем эту **населённую и возделанную человеком землю**», – в этом описании А.Д. Чегодаева наиболее популярной картины Констебля «Телега для сена» содержится суть английского национального миропонимания. Об этом свидетельствует не только мнение К. Кларка,

который считает, что хотя мотивы этой картины «перекочевали в сотни тысяч календарей ... она выдержала столь убийственную популярность и по сей день остаётся одним из самых трогательных выражений **безмятежности и оптимизма**», но и устойчивость общей образной конструкции, которая без видимых изменений перешла в творчество создателя современного английского эпоса Дж.Р.Р. Толкиена, чья Хоббитания (см. «Властелин колец») не что иное, как населённая и возделанная человеком земля, полная безмятежности и оптимизма, суть незыблемая опора бытия и человеческой жизни. **Центром этого мира является дом, дом-ферма**, средоточие человеческой производительной деятельности в естественной природе, открытый всем ветрам. Для Констебля Англия – это ареал т.н. «малой родины». «Журчание воды под мельничным колесом, ивы, старые сгнившие доски, кирпичная кладка ... как я люблю всё это», – в этих словах Констебля, описывающих основной мотив его творчества, присутствует не только с детства знакомый дом как центр микромира, но и **чувство времени, материализованное в делах предыдущих** поколений, сложивших дом и оставивших его своим потомкам («Эрендельская мельница и замок»). **Дорога** (или река как аналог дороги) у Констебля всегда **имеет видимую на горизонте цель** в виде селения, дома или силуэта собора, это дорога в «соседний предел» («Хлебное поле», «Дедхемская долина»). На картине «Хижина в поле» она сбегает с порога дома прямо на зрителя (дорога из дома, который покидают) и возвращается обратно (дорога в дом, в который возвращаются и в котором живут), так как зритель стоит именно на ней лицом к дому, **это дорога «туда и обратно»** (Дж.Р.Р. Толкиен). **Пространство Констебля сохраняет мифологический центризм** и вследствие этого **обозримось и уютность**. Картина мира соответствуют формальные особенности живописи Констебля, такие, как физическое, а не умозрительно-символическое единство пространства картины и зрителя (средняя или низкая точка зрения, вводящие кулисы на первом плане), реализация пространства пейзажа через движение по неразрывной цепочке от одной фигуры к другой, от одного рукотворного объекта к другому (последовательность планов без пространственных скачков), физически ощутимая материальность мира динамичного, но устойчивого (пастозная живопись, светотеневые перепады).

Что мы имеем у импрессионистов? Исчерпав запасы декартовского рационализма в сложносочинённом идеальном пейзаже Н. Пуссена и К. Лоррена, французская живопись вернулась к **гедонистической традиции** Фрагонара и Буше. Уже К. Кору, не особо интересуясь нравственными проблемами, с искренним смирением **подчинился своим ощущениям**. Г. Курбе, доверяя своим представлениям о народном вкусе, внёс свой вклад в процесс создания **популярных мотивов**, привлекательных для большинства; по верному замечанию К. Кларка, «его трава очень зелёная – зеленее, чем в хорошей живописи до или после него, – закатное небо очень розовое, море очень синее». Импрессионисты, развивая принципы демократического гуманизма и опираясь на верность **зрительных ощущений и оптические эффекты**, сосредоточились на самых **простых радостях жизни**. «Существуют ли радости более простые и вечные, чем те, что изображены в «Завтраке гребцов» Ренуара? Существуют ли образы земного рая более убедительные, чем белые паруса в речных устьях Моне или розы в саду Ренуара?» – вопрошает К. Кларк, попутно очерчивая основные ориентиры творчества импрессионистов. Итак, «Завтрак гребцов» – это обозначение значимого для импрессионистов пространственного локуса – пригороды Парижа (**естественная, но обихожная природа при городе**), а также главенствующий тип деятельности – **отдых и развлечения**. «Розы в саду» – это обобщённый образ природы, не природная хаотичность леса и не поле как приложение каждодневного труда, а **сад как образ дарованного рая**, ухоженного, обозримого, безопасного и беззаботного (от «Музыки в Тюильри» Э. Мане, «Бал в Мулен-де-ла-Глетт» О. Ренуара, «Дама в саду», «Женщины в саду» и «Белые нимфеи» К. Моне). «Белые паруса» – знак **быстротечности мгновения**. «Устье реки» – **слитность конца (реки) и начала (моря) в одной точке, что влечёт за собой отказ от**

пространственного движения в пользу изменчивой вибрации на месте («Лодки в Аржантайле»). В этих параметрах **дом как центр Вселенной заменяется на внутреннее пространство города** («Бульвар Капуцинов» К. Моне, «Нижний Норвуд» К. Писсарро). Волнующая и порой драматичная у Констебля оппозиция «дом/внутреннее – лес/внешнее» переходит в непротиворечивое **«дом в саду» или «сад как дом»**, т.е. внутреннее во внутреннем, что влечёт превращение всего пространства Франции с её полями («Поле маков» К. Моне) и лесами («Завтрак на траве») в сад. **Дороги** на картинах импрессионистов **никогда не уходят из города**, они упираются в дом или стену («Въезд в деревню Вуазен» К. Писсарро, «Мост в Море» А. Сислея). Река не уведёт глаз вдаль, она стелется параллельно плоскости картины или стекает на зрителя («Нимфеи» К. Моне). Даже поезда прибывают на вокзал, а не уезжают («Вокзал Сен-Лазар, прибытие поезда» К. Моне). Человек же растворяется в своём бездействии в мареве блеска света, воды и воздуха. Пространство уплощается и превращается в сплошной ближний план, в котором зритель тонет, поглощаемый радостью чувственно-сенсорных переживаний.

Теперь, имея для сравнения два чужих мира, определимся с миром национальным в творчестве И. Левитана, при этом пользуясь теми же константами – пространство (вертикаль, горизонталь, глубина), земля, водная и воздушная стихии, свет, природа как внешнее (лес, равнина, поле), дом как внутреннее, дорога, человек, время. Прежде всего надо обратить внимание на основной объект изображения в картинах Левитана – с самого начала сквозным мотивом его творчества стала Волга, при этом не какая-то её часть, особенно любимая или родная (Левитан городской житель), а вся ВОЛГА как целое, как Великая русская река, как становой хребет Земли Русской. Этот образ в принципе не столько пейзажный, сколько мифологический – «Волга-матушка» или, как поётся в песне, «Волга, Волга, мать родная...». Не «бесконечная красота» трагически томила Левитана, а «сокровенная тайна» архетипа, тайна русского пространственного мироощущения, грандиозность и неохватность объекта, который он хотел постичь и воплотить в красках. **«Россия своих границ и пределов никогда не знает, и хоть увидишь их на карте, но в ощущении – нет.** Связано это с соседством с Арктикой, Севером, с просторами, лесами и тайгой Сибири... – и в общем, если, с одной стороны, русские ощущают плечо соседа и предел, то с другой – границ нет, и **своя земля прямо переходит во Вселенную (однаправленная бесконечность – есть модель русского бытия, духа и логики)»,** и ещё «в России легко дышится, и дух человека легко уносится ветром *вдаль* (которая здесь **по святости занимает то же место, что *высь* у других народов**); душа не чувствует себя очень уж привязанной к телу – отсюда и самоотверженность, готовность на жертвы, и **не такая уж обязательность телесных наслаждений, которые легко переключаются на радости более духовные.** Это ёмкое определение Г. Гачева, русского «космопсихолога», многое может объяснить в творчестве Левитана и прежде всего выбор Волги как главной темы. Она бесконечна не только в физическом смысле, но и в переносном, как Бытие. У Левитана Волга, как некогда Богиня-мать, существует в разных ипостасях. Она и символ кипучей жизненной деятельности («Свежий ветер. Волга»), и золотой мираж мечты о бытийной гармонии (Вечер. Золотой плёс»), и приемлющее всех лоно вечного покоя («Над вечным покоем»). Каждый раз Левитан находит единственно возможный для воплощения конкретного лика реки композиционно-колористический комплекс. В первом случае энергетика жизни бьёт ключом в контрастном сочетании синего, красного и белого, в динамике встречного движения кораблей по диагонали, в вовлечённости зрителя в общее движение. Во втором – река пребывает в инобытии мечты, её мягкая диагональ, тающая в золотом мареве, отодвигается вглубь, оставляя нас томиться на берегу. В третьем – сумеречная серо-сине-зелёная гамма баюкает растянутый до бесконечности овал реки, в котором мягкое и безличное напоминание о неизбежности завершения круга жизни. Но, при всей разности образности этих полотен, что-то сокровенно сущностное в композиционном строе остаётся единым. Прежде всего, масштаб задаёт не человек, не город на берегу или корабль как результат деяния человека,

а сама река (природный объект). Перед зрителем всегда только часть реки без обозначения начала и конца, даже без обозначения направления течения (эффект, характерный для Волги), что предполагает полное отсутствие западноевропейского цивилизационного принципа целеполагания и торжество принципа незаинтересованной бытийности. Безначально-бесконечная река сливается с небом, всё более вытесняя землю, которая является основным местом приложения человеческой деятельности, знаком «привязанности, тяжести, покоя нестронутости» (Г. Гачев). Воздушно-водная стихия занимает в полотнах Левитана до 80% (см. «Озеро. Русь»). По классификации того же Гачева, «вода порождает движение по горизонтали, стремление, частичность и слияние, тягу вдаль. Воздух – идею расширения, объёма, обнять весь мир, расшириться до необъятного, рассеяться», что в целом «рождает в нас идею открытости, незавершённости бытия и человека, экстравертности = выходения из себя – вширь и ввысь». Как бы следуя этому, Левитан неизменно выбирает высокую точку зрения на раскинувшиеся просторы, точку зрения птичьего полёта. Она не предполагает близкого телесного контакта зрителя с миром картины (этому способствует и отсутствие кулис первого плана), а скорее контакт духовный, так как только мысленно-духовным оком можно постигнуть отсутствие пределов. Может быть, этим можно объяснить отсутствие птиц как знака полёта, ибо пространство Левитана предполагает полёт не физический, а духовный, полёт души. Этот мотив, кстати, часто возникает в русской литературе: вспомните манящий к полёту обрыв Волги в «Грозе» А.Н. Островского, монолог Наташи Ростовской лунной ночью в Отрадном в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, мечту о полёте Нины Заречной в «Чайке» А.П. Чехова. В неизменно горизонтальных полотнах Левитана наиболее настойчивой является горизонталь горизонта, которая, иницируя движение вдоль зрительной плоскости, поглощает стремящиеся к ней мягкие диагонали. Река, вторя этой горизонтали, всегда течёт мимо зрителя и стремится слиться с далью. Она и есть сама овеществлённая сакральная даль русского космоса, то единое, что снимает все противоречия человеческого мира, построенного на оппозициях. Чтобы постигнуть это, «и бытие и небытие ... надо человеку сосредоточиться в квант-сгусток всех своих жизненных сил и изойти и рассеяться = как магнитом к себе притянуть всё и объять необъятное» (Г. Гачев). Этой архетипической позицией русского человека в отношении к сущности бытия объясняется отсутствие людей на картинах Левитана, так как человеческое в русском космосе – субстанция, одновременно рассеянная и слитая с пространством и одухотворяющая пространство. «В России пишут без адреса («на деревню дедушке» пишет чеховский Ванька Жуков; Плеханов и Ленин пишут «Письма без адреса»...) – и всё равно любовь и слово души не пропадает, а где-то залегает в её путях-дорогах пространственных и исторических» (Г. Гачев). Оставить след на реке почти невозможно – «Река времён в своём стремленье уносит все дела людей ..» (Г. Державин). На картинах Левитана о присутствии человека напоминает едва различимый свет дальних селений на берегу («Вечер на Волге»), силуэт церквушки или часовни на погосте («Над вечным покоем»), вечно ожидающая пустота, уткнувшихся в берег лодок («На Волге», «Вечер на Волге», «После дождя», «Баржи. Волга»). У лодок нет имён, они неразличимы в своей ветхой безличности, так же, как и серые избы на картинах Левитана («Золотая осень. Слободка», «Лунная ночь. Деревня»). У Левитана нет дома как чего-то индивидуального, личного, единичного. Дома всегда теснятся деревней. Они имперсональны и относятся, скорее, к категории множества. Деревянные дома, деревянные лодки, деревянные кресты на могилах – дерево недолговечно. Дом из дерева не простоит столетия, как английский дом из камня или кирпича. Его век измеряется жизнью человека. Народная традиция предполагала строительство нового дома для обзаводящихся семьёй сыновей. Поэтому дом в пейзажах Левитана такой же знак недолгого века, как и лодки (время индивидуальное). Что же остаётся на русских просторах от человека? Оказывается, ДОРОГА, исхоженная и истоптанная десятками поколений русских людей (при принятой в демографии средней длительности поколения

в 30 лет тысячелетняя история России укладывается в менее, чем 40 поколений). С этой точки зрения смысл «Владимирки» куда шире, чем первоначальный политический подтекст. Её истоптанная земля, вбирающая попутно множество стекающихся тропинок, – это сама история России (время историческое), это самое великое деяние наших предков, доставшееся нам в наследство, суть которого в том, что они смогли препоясать бесконечность родной земли дорогами, соединяющими людей в народ, «народ, который не может на русских просторах располагаться плотно, тело к телу, но пунктирно: «...как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города (Гоголь, «Мёртвые души»)», но тем не менее представляет собой «монолитное, спаянное существо, единую семью..» (Г. Гачев). Такая мягкая, такая сглаженная и гармоничная, даже без человеческого ухода, русская земля, казалось бы, не требует особых усилий от людей, но это на первый взгляд, так как человеку сопротивляются не скалы и горы, которые стачивает время, а само пространство. Подвиг русского человека в освоении и подчинении пространства, в странствии, в результате чего главным героем становится даже не богатырь, а неприметная фигура странницы, затерявшаяся на просторах дороги. Её странствие подобно служению, служению высшим смыслам, которые для многих поколений воплощались в божестве. Отсюда глубокий смысл молитвы, соединяющий былинку на земной дороге с вечностью. Это соединение порождает переживание времени вне времени на фоне «мерно медлительно свершающегося хода явлений – постоянства возрождения, созревания и увядания» (Б.В. Асафьев). «Владимирка» ведёт в Сибирь, что предполагает выход за пределы земного бытия в вечность (см. вышеприведённое определение Гачева). Дорога идёт перпендикулярно далёкому горизонту, это дорога, на которой мы стоим тоже, это наша дорога, наш путь (как жизненный путь). Такие же дороги идут сквозь деревни («Лунная ночь. Деревня», «Деревня»), сквозь поля («Лунная ночь. Большая дорога»), над таинственной бездной вод («У омута»), из дома («Летний вечер»). Последнюю картину можно сравнить с «Хижиной в поле» Констебля. И там, и там – дорога, на которой стоит зритель. Но на картине Констебля перед нами дом, огороженный плотным забором, с запертыми воротами. У Левитана человеческое жильё, мир внутренний – позади зрителя, а перед ним – исход в поле, в лес, в небо, через знак пустых ворот, без дверей. Прозрачный забор из жердей и два столба с перекладиной – символ соотношения внутреннего и внешнего в национальной ментальности, того исхода души и рассеяния в предчувствии вечности мирового пространства («душа нараспашку»). Если у Констебля пространственные соотношения строятся на чёткой оппозиции «внешнее – внутреннее», у импрессионистов снятие оппозиции происходит по формуле «внутреннее во внутреннем», то у Левитана преодоление дуальности строится на основе внутреннего пространства, которое не противостоит, а естественно перетекает во внешнее. Для странника весь мир – дом. Возврата в дом, в котором живут, не предполагается. Вместо него вечность горизонта («Над вечным покоем»), небытие Сибири (Владимирка), аморфный сумрак леса в картине «У омута» и, наконец, «тихая обитель» – белые стены монастыря за рекой и небо на том берегу инобытия. Как бы почувствовав, что за пределы земного мира не может вести прямая дорога через мостки («Тихая обитель»), Левитан в картине «Вечерний звон» отодвигает «тот» берег в глубь картины, в золотую дымку заката дня/жизни. Причал пустынен. Каждый приходит к нему в одиночку. Лодки, так же, как и терпеливый перевозчик, ждут, у них в запасе вечность. Можно постоять и повременить и вспомнить, что та же золотая дымка уже манила в картинах «На Волге» и «Вечер. Золотой плёс».

Литература

1. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005.
2. Гачев Г. Русский эрос (роман Мысли с Жизнью). М.: Эксмо, Алгоритм, 2004.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.
4. Медкова Е.С. Природа в русском национальном пейзаже. Опыт исследования на основе методологии структурно-семантической аналитики. // Педагогика искусства: электронный научный журнал. №2 2009, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-2-2009.htm>. Объем 1 п.л
5. Медкова Е.С. Русский национальный пейзаж. Две пространственно-временные модели. // Педагогика искусства: электронный научный журнал. №1 2009, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2009.htm>. Объем 0,8 п.л.
6. Чегодаев А.Д. Джон Констебль. М.: Искусство, 1968.