

# "ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА"

№2 2009 год

модели национальной культуры

**Медкова Елена Стоянова**, искусствовед, научный сотрудник лаборатории музыки Учреждения Российской Академии образования "Институт художественного образования".  
e-mail: elena\_medkova@mail.ru

## **Природа в русском национальном пейзаже. Опыт исследования на основе методологии структурно-семантической аналитики** (продолжение, начало в №1, 2009)

Европейское искусство шло к национальному пейзажу через образы небесного райского сада или земного сада Богоматери. Русское искусство проделало примерно тот же путь, но несколько в иных условиях. В сжатом виде краткую формулу этого пути очертил Д.С. Лихачёв, описывая творческий путь А.С. Пушкина: «Пушкин открыл природу сперва в царскосельских парках вблизи дворца и лицея, но дальше он вышел за пределы «ухоженной природы». Из регулярного лицейского сада он перешёл в его парковую часть, а затем в русскую деревню. Таков пейзажный маршрут пушкинской поэзии. От сада к парку и от парка к деревенской русской природе. Соответственно нарастало и национальное и социальное видение им природы ...» (4, 35). Пушкинский путь к национальному пейзажу – это гармоничная модель развития, своеобразная программа для русских художников примерно на целое столетие. Особенность пушкинского гения состояла в том, что развиваясь он не терял того, что оставлял позади – «От вас беру воспоминанье, / А сердце оставляю вам» («Простите, верные дубравы ...»). В пушкинской поэзии гармонично сосуществуют «селенья, лес и дикий садик мой ... счастливый домик ... И сей укромный огород / С калиткой ветхою, с обрушенным забором», все времена года – «ветра позднего осенние набеги; / Да в пору благотворны снеги ... зелёный скат холмов ... и клёнов шумный кров» («Домовому»). И что главное, «унылая пора» у Пушкина не отменяет права природы «красою тихую» («Осень») блистать смиренно. К сожалению нечто подобное нельзя сказать о русской пейзажной живописи, которая развивалась неравномерно и порою на некоторых этапах шла к гармонии русского пейзажа, отрицая возможности и необходимость гармонии и красоты как таковой.

Первым пейзажистом сугубо природных мотивов в истории русского искусства стал Сем. Щедрин. В реальности отправной точкой для него стала «естественная природа» парков петербургских императорских резиденций, а художественным образцом – образность идеального пейзажа К. Лоррена в его сугубо декоративном изводе, который представлен в творчестве Г. Робера. Гармонический образ парка, где всё ясно, покойно, уютно и приветливо, по существу, сыграл в истории русской пейзажной живописи ту же роль, что и райский сад в истории живописи европейской. Парки Сем. Щедрина при всей их европейской абстрактности незримо связаны с древнерусской народной традицией синтетического представления об идеальной природе, как о всеобъемлющем лоне, в котором представлено всё разнообразие жизни, как о бытие постоянного благоденствия, в котором всегда царит вечное лето, как о мире всеобщей гармонии. При этом, тут важны не некие формальные аналогии, а скорее общеструктурные – классицистическая основа, как пейзажного парка, так и идеального пейзажа сопрягается с русской народной традицией именно в точке гармонического и целостного видения бытия. Если бы не наше стойкое неприятие к идеализации, воспитанное на категориальной системе критического реализма, то мы смогли бы положительно оценить попытки Сем. Щедрина внедрить конкретные мотивы, избы и крестьян в национальных костюмах, в идиллию пейзажного парка («Пейзаж в окрестностях Петербурга»).

Поступательное движение в этом направлении чётко прослеживается в творчестве А. Венецианова, который опять же в лоне классицизма пытается передать некое синтетическое представление о гармоническом бытии народно-природного космоса. Специфичной чертой художественной модели А. Венецианова является то, что в ней классицистическая составляющая органично сливается с фольклорными представлениями о мире. Внешним фактором, повлиявшим на появление такого симбиоза является своеобразный культ «родных пенатов», который возник в

русской культуре в 20-е гг. XIX века. Внутренние основания базировались на некоем родстве фольклорной и классицистической модели, в которых мир мыслится как замкнутое, центрированное вокруг человека, целое, а бытие зиждется на константах вечности и гармонии. Знаковыми для русского национального пейзажа стали картины Венецианова «На пашне. Весна» и «Лето. На жатве». Сам выбор изображаемого времени года, весны и лета, говорит о приверженности автора к фольклорной сезонной оси, ориентированной на Руси на «Весну красну» – «Лето красное». Каждый раз смысловым средоточием пейзажей Венецианов делает символический образ женщины-матери, кормящей опоры мироздания, восходящий к архетипу Богини-матери. Фигуры женщин настолько обобщены, что воспринимаются, с одной стороны, как своеобразные пластические формулы классического искусства, а с другой – как знаковые формулы декоративно-прикладного народного искусства (см. женские образы в вышивке и росписях прялок). Праздничность и бытийная пассивность персонажей в пейзажах Венецианова становится знаком непоколебимости извечного течения бытия, космически равновесного состояния круговорота жизни, бытийной предопределённости сезонных изменений и связанной с ними деятельности человека. Характерно, что женщина, ведущая коней в картине «Весна» не прилагает никаких физических усилий, чтобы продвигаться вперёд, она грядёт сама по себе, естественным образом владея просторами пашен, всех пашен русской земли, а не только конкретной на этой картине. Всё происходит само собой, совсем как в весенних закличках: «Жаворонки, / Прилетите! / Красну весну / Принесите!» или «Весна красна! На чём пришла? / – На сошочке, на бороночке, / На овсяном снопочку, / На ржаном колосочку». В картине «Лето» благодатный, дарящий богатый урожай, жар солнца истекает на землю так же легко и щедро как материнское молоко. Труд без усилий на вольных, ничем не стеснённых просторах равнинной земли – это и классицистический идеал гармонического сосуществования природы и человека, и своеобразная картина фольклорных представлений о всеобщем благоденствии, материализованном рае на земле. Одновременно с этим в картинах Венецианова появляется главный элемент русской природной модели – непреложная константа горизонтали. Предельно ясно она обозначена в картине «На пашне. Весна». С переднего плана исчезают кулисы. Художник сосредотачивается только на двух основополагающих компонентах мироздания – земле и небе. При этом Венецианов абсолютно точно отражает национальную специфику связи этих двух первоэлементов – земля и небо связаны абстрактностью пустотного безмерного пространства. Небо у Венецианова лишено материальной пластики и энергии тяжёлых облачных образований (ср. с небом пейзажей Д. Констебля и В. Ван Гога), оно легко, прозрачно и пустынно, оно легко уносит взгляд в высь и вдале. Столь же мало пластика и гладь поля (ср. с напряжённой пластикой земли на картинах К. Фридриха и П. Сезанна). Первым в русском искусстве Венецианов изображает типично русский почвенный слой земли – настолько неглубокий, что его предпочтительнее подвергать не глубокой вспашке, а слегка приглаживать бороной, настолько малоплодородный, что достаточный урожай достигается за счёт безмерной обширности поля (ср. отсутствие границ у русского поля и лоскутность полей в пейзажах Ван Гога). Определяющей в композиции картины «Весна» становится не ограниченная ничем линия горизонта, беспрепятственно уходящая в бесконечность слева и справа. Нечто подобное происходит и в картине «Лето». Она построена так, что несмотря на вертикальный формат, композиционные направляющие тяготеют к горизонтали: «горизонталь помоста, на котором спиной к зрителю сидит крестьянка, первая начинает это движение. Вслед за ней параллельные линии идут как бы волнами, то сгущаясь, то разрежаясь, и, в конце концов, подводят линии, соединяющей землю с небом. Горизонталь в этих «волнах» приобретает наглядность, становясь мотивом, характеризующим особенность русской природы и своеобразии национального визуального восприятия» (6, 212). Ещё чуть-чуть и появится потенциально гнетущая тоска императива горизонтали, но у Венецианова этого не происходит, так как разлив пространства всюду сдерживается центростремительной пластикой фигур. Крестьянка на пашне, передвигаясь в пространстве, как бы ведёт за собой ось мира. Пламенеющая открытым красным цветом, фигура кормящей матери потенциально заряжена энергией вертикали – лежащий рядом серп предполагает её воздвижение как раз в центре композиции, к тому же центр «держит» и вертикаль девушки среди полей на заднем плане. Пластика фигур в картинах Венецианова играет ту же роль, что и пластика церквей среди русских бескрайних равнин. И то и другое как было отмечено выше в высказывании Д.С. Лихачёва, «подавляет страхи одиночества». Интуитивно А. Венецианов вышел на ту же парадигму, в которой действовали наши предки в далёком прошлом. Совмещение мифологической и национальной пространственной модели, как мы видим на примере творчества А. Венецианова, нейтрализует некоторые специфические черты последней и приводит в конечном счёте образность пейзажа к гармоничному знаменателю целостного синтетизма.

Несколько иной, но близкий Венецианову вариант синтетического пейзажа реализует в своём творчестве А.А. Иванов. Близость А.А. Иванова с А. Венециановым проявляется в общности исходной классицистической парадигмы. Различие состоит в том, что А.А. Иванов творит не в

фольклорном, а в библейском мифологическом пространстве, истолковывая его как фундирующую часть пространства мировой истории. Воплощение библейской истории через призму национального визуального восприятия становится для Иванова знаком национального присвоения мирового мифа. Роль пейзажа в картине «Явление Христа народу» огромна. Верхняя пейзажная часть концентрирует в себе сакральные смыслы картины. Сияющие дали мира «горнего» противопоставлены пластике мира «дольнего». Та же драматургия развёртывается слева направо – материальность и дробность растительности слева противопоставлены священной пустоте неба справа, обжитость и населённость долины с той же левой стороны противопоставлена «пустыне» справа. «Здесь, в правом краю пейзажа, открыто как бы окно в бесконечность, сюда устремлены диагональные линии композиции и ток пространства. Взгляд с любовью останавливается на левой, обжитой части ландшафта, защищённого горой и занятого городскими строениями, но постоянно ощущает присутствие «окна» справа, откуда веет дыханием вечности, – там светлее и ярче небесная лазурь...» (2, 170-171) – анализ М.М. Аленова подготовительного этюда к картине «Явление Христа народу» очень образно конкретизирует, воплощённую в полотне национальную пространственную формулу однонаправленной бесконечности. В полотне А.А. Иванова пустынный дали – свята и именно она порождает как бы из себя как идею спасения, так и её конкретное воплощение в фигуре Мессии.

Шестидесятые-семидесятые годы XIX века ознаменовались двойным переворотом в русской пейзажной живописи. Русские художники покинули, обжитую человеком зону и вышли в истинную беспредельность необжитых русских просторов, что поставило их непосредственно перед лицом проблем национальной пространственной модели и прежде всего перед проблемой бесконечности. Это потребовало отказа от базовой замкнутой и конечной мифологической и классицистической пространственно-временной модели и её замещения иной пространственно-разомкнутой моделью. В качестве исходного образца перед русскими пейзажистами на выбор предстали барочная традиция в виде голландского национального пейзажа, романтическая концепция природы как беспредельного космоса эманации страстей человеческой души и примеры своеобразного поэтического синтеза романтизма и реализма на выходе из первого в виде опытов представителей барбизонской школы. Во всех вышеприведённых концепциях присутствовало два компонента, привлекательных для русских художников – это оперирование с неограниченным пространством и выход на формулировку особенностей национального пейзажа. Показателен сам процесс отбора нужных и отсеивания чуждых русскому видению элементов. Так например, из голландской традиции не была взята главная идея – идея земли как арены деятельности человека. Отказываются русские пейзажисты и от масштабности мотива голландского пейзажа, на котором изображается как минимум долина реки, залив в целом, панорама с городом на горизонте. Что близко русским художникам, так это изменчивая и очень насыщенная жизнь воздушно-облачной и водной стихии, выбор в пользу эффектов переменчивой погоды, общий северный колорит пейзажа и повышенный эмоциональный тонус изображения природы. Стремление русских живописцев на первых порах к ограниченности мотива можно считать аналогичным исканиям барбизонцев, с которыми русских мастеров роднило романтическая любовь к явно выраженным моментам, в которых проявлялась подвижность природных стихий, её перманентная изменчивость. Чуждым русской живописи оказалась склонность барбизонцев к некой аллегоричности и к изображению внешних эффектов проявления жизни природы, типа порывов ветра и т.п. В русской пейзажной живописи отдельного изображения мотива ветра как у Коро например нет, подвижность жизни природы изображается на более глубоких уровнях типа изображения пограничных погодных и сезонных состояний природы («После дождя. Просёлок», «Оттепель» Ф. Васильева, «Грачи прилетели», «Просёлок» А. Саврасова, «Грозовой день» А. Попова-Московского, «После грозы» А. Куинджи). Связь русского национального пейзажа с романтической традицией прослеживается скорее не на формальном, а на общекультурном уровне. Повышенная эмоциональность переживания природы стала необходимым компонентом при формировании т.н. лирического «пейзажа настроения». Избранность осени, первоначально в качестве сезона вдохновения, а затем в качестве знака увядания, в романтизме повлияла в целом на изменение сезонного вектора пейзажной живописи в сторону «осень – зима». «Образ осенней России .. войдёт в поэтический арсенал русской художественной культуры, став символом нищенства и убогости крепостной страны» (7, 431). То же можно сказать и об изображении зимы, особенно применительно к творчеству В. Перова. Расцвет пейзажной живописи в 70-е гг. XIX века можно истолковать и как своеобразный романтический уход художников от неразрешимости социальных проблем в царство природы, понимаемой как прообраз естественной свободы изначальных времён, золотого века. Другой вопрос – насколько русский национальный пейзаж соответствует идеальным предствлениям о золотом веке и какой корректровке подверглась эта идея и образ в конкретных условиях. Первоначально свобода получилась с привкусом горечи. Свобода огромных пространств дышала нечеловеческой бездомностью: «Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин!»

(Пушкин А.С. «Бесы»), «Ни огня, ни чёрной хаты, / Глушь и снег ...»(Пушкин А.С. «Зимняя дорога»). Освободившись от сдерживающей узды мифа, закономерности национальной модели начали действовать в полную силу. Извечно, на бескрайних просторах Руси, которые осмысливались как пространство внешнее, родственное стихийности и непредсказуемости хаоса происходили некие странные вещи: то Соловьи-разбойники свистом губят люд, то из взвихренного хаоса метели выныривает Емеля Пугачёв, то «Бесконечны, безобразны, / В мутной месяца игре / Закружились бесы разны...». «Бесконечность» и «безобразность», так же как и «беспредельность вышины», тотальная неопределённость всего сущего внушают безотчётный страх смерти. В этом контексте один из основных архетипических пространственных мотивов, мотив дороги, получает в русском пейзаже одну, из самых радикальных из возможных трактовок – дорога осмысливается как дорога смерти. В шокирующем виде впервые это толкование мотив дороги получил в картине В. Якоби «Привал арестантов». Устрашающее воздействие оказывает не столько смерть каторжника на первом плане, сколько ненасытность мутного горизонта, поглощающего множество колонны людей. На звание национальной формулы в этом отношении претендует картина В. Перова «Проводы покойника». В ней всё бьёт в одну точку. Выбор зимы как тягостного состояния затянувшегося ожидания смерти согласуется с традиционным представлением о зиме как о сезоне умирания природы, с той только лишь разницей, что у Перова и зима, и смерть не включены в круговорот природы и следовательно носят окончательный характер. В картине, по существу, в смерть идут все: испытые лица детей свидетельствуют, что они не жильцы на этом свете, обтянутая одной кожей кляча скорее похожа на апокалиптического коня смерти, покорные позы людей говорят о полной утрате надежды, а чёрная клякса воющей собаки просто продырявливает заснеженной саван бытия, оставляя в нём прореху, в которую безнадежно утекает жизнь. Серый с воспалённой желтизной чахоточный свет закатных сумерек окончательно безнадежен. Повтор многочисленных угнетающих горизонталей облаков неизменно давит. Путь, накатанный в никуда, в стылую беспредельность горизонта – этот образ будет незримо присутствовать за кадром в пейзажах последующих пейзажистов, и в «Оттепели» Ф. Васильева, и во «Владимирке» И. Левитана и определит в целом философию дороги в русском пейзаже.

От человека на отечественных просторах мало что остаётся. Как ни странно, при традиционном русском «бездорожье» самым устойчивым «наследством», которое передаётся от предков к потомкам в России являются дороги. И это вовсе не построенные на тысячелетия, каменные дороги Рима, а самые простые, всеми проклинаемые, вечно раскисшие просёлочные дороги. При всей их эфемерности они просто неистребимы. После каждого дождя и оттепели, размывающего их, они вновь и вновь возрождаются, вбирая в себя следы людей. В этом есть что-то от российской исторической судьбы. Человеку на русских просторах почти невозможно оставить индивидуальный след, хотя бы в виде дома, передаваемого по наследству из века в век. От русских деревянных городов и деревень остаются только церкви, плод коллективного труда. Можно сказать, что дороги тоже являются знаком коллективных усилий русского народа. Индивидуальность на русских просторах рассеивается, уходит в никуда русских просторов, остаётся только её след, присовокуплённый к единству коллективной судьбы народа. В этом есть и что-то величественно-эпическое и, одновременно, трагическое. Пейзажисты 60-х–70-х гг. переживают национальную парадигму исторической памяти с индивидуалистической точки зрения и следовательно трагически. Межсезонная распутица, которая мгновенно размывает следы прошедших по дороге людей, становится в их творчестве своеобразной метафорой тщеты жизни («Просёлок» А. Саврасова, «После дождя», «Оттепель», После дождя. Просёлок» Ф. Васильева). Последующее поколение пейзажистов 80-х–90-х гг., сохраняя подспудную печаль, переносит акценты на эпичность этого явления. В произведениях И. Шишкина и И. Левитана дорога просто есть и небеса своими водами уже не покушаются на непоколебимость её бытия. Просёлочная дорога становится такой же законной частью русских пространств как небо и земля («Рожь» И. Шишкина, «Владимирка», «Лунная ночь. Большая дорога», «Лунная ночь. Деревня» И. Левитана). Мало того её образ сливается с образом такого природного объекта как река и в ряде работ именно река становится символом извечного протекания судеб русского народа и знаком их запечатления на лике земли («Над вечным покоем», «Свежий ветер. Волга» И. Левитана, «Днепр утром» А. Куинджи).

Тоскливая хватка беспредельности внешнего необжитого пространства срезонировала с тотальным негативизмом шестидесятников по отношению к реалиям жизни и это придало ей необычную силу. Закономерности переживания внешнего пространства экстраполировались на восприятие внутреннего обжитого и очеловеченного пространства и полностью подавили его. Одним из ярких свидетельств этого является то, что в русском пейзаже на этапе 60-х–70-х гг.

принципиально нет селений, городов, дома, как самодостаточного мотива, силуэта храма и т.д. (см. творчество В. Перова, А. Саврасова, Ф. Васильева), а если они и встречаются, то только в качестве подчинённых элементов, временной остановки среди равнин (см. выше). Экстравертность национальной модели закрепились в переживании внутреннего как внешнего и внешнего как внутреннего, в образах непрерывного истечения внутреннего во вне. В «Оттепели» Ф. Васильева центробежная спираль перекрёстка дорог выбрасывает на периферию картины тепло домика с курящейся трубой. Странникам, стоящим на перекрёстке даже в голову не приходит заглянуть на огонёк, они пришли из никуда и идут в никуда и это для них может быть и тоскливо, но вполне закономерно и естественно – парадокс состоит в том, что среди неприюта беспутицы люди себя чувствуют как дома. То же сиротливое впечатление неприкаянности производит и ситуация в картине «После дождя. Просёлок». Изображённая на ней извивающаяся дорога подобна знаку бесконечности. У дороги нет не только, членищих пространство вех, но и конечной цели на горизонте. Куда гонят корову и куда бредут люди под дождём неизвестно. И совсем абсурдно выглядит указатель в никуда на переднем плане. Этот абсурдизм позднее отзовется в творчестве И. Левитана образами добротного моста-дороги, ведущего в бесформенную муть леса («У омута»), и пустых ворот среди чиста поля, обозначающих выход в горизонт («Летний день»). В любом полотне Ф. Васильева композиционные направляющие уводят взгляд вдаль, где он бесприютно блуждает в безбрежном океане неба. Абсолютной знаковостью в этом отношении обладает работа «Закат над болотом». Структурно этот пейзаж идентичен картине А. Венецианова «На пашне. Весна» – те же пропорции вытянутого по горизонтали полотна и соотношения полосы земли к небу, тот же пустынный горизонт, тот же пристальный интерес к естеству земли и неба. Кардинально поменялся предмет изображения – вместо структурируемой бороздами пашни, перед нами зыбкая неопределённость и неструктурированность болота. На фоне полной безлюдности васильевского пейзажа начинаешь понимать сколь важна роль женской фигуры в картине Венецианова, как жаждет наш глаз и душа упокоится на твердыне её вертикали и избавится от неопределённости парения в небесной вышине. Вдаль и ввысь – Ф. Васильев формулирует и демонстрирует нам пространственную национальную модель в чистом виде, так же как и сопряжённую с ней тоску, бесприютность и отрешённое смирение с таким состоянием коллективной души народа. Пейзажисты 60-70-х гг. сделали выбор в пользу ограниченности изображаемого пространственного мотива – если это дорога, то изображается только её поворот или фрагмент («Просёлок» А. Саврасова), если это лес, то только опушка («Сосновая роща у болота» Ф. Васильева), если это река, то только часть берега («Ивы у пруда» А. Саврасова) и т.д. – тем самым решившись только на первый шаг навстречу бесконечности.

Следующим шагом было столкновение лицом к лицу с самой бесконечностью. С точки зрения психологии это задача не из лёгких. Чтобы вынести её тяжесть необходимо было или принять на себя груз непосильной муки, «сосредоточится в квант-сгусток всех своих жизненных сил и изойти и рассеяться ... объять необъятное, ибо оно стечётся – в суть, в сердцевину» (2, 33), как выразился Г. Гачев или выйти из ситуации, отстраниться и посмотреть на всё со стороны, с точки зрения эпического течения вечности. По первому пути пошёл И. Левитан, по второму – такие художники как А. Куинджи и И. Шишкин.

Творчество Левитана по общему настроению крайне неровно: на одном полюсе такие беззаботные и радостные работы как «Мостик», «Первая зелень», «Берёзовая роща», «Март», а на другом – напряжённо-драматические «Вечер на Волге», «У омута», «Владимирка», «Над вечным покоем», «Деревня», а между ними загадка таких вещей как «Вечер. Золотой плёс», «Вечерний звон», «Золотая осень». В первой группе произведений изображаемый мотив всегда ограничен шаговой доступностью для зрителя – шаг и ты на мостках, шаг и ты окунаешься в душистое тепло берёзовой рощи. Здесь нет проблем с осмыслением отечественных пространств, всё просто и понятно, жить бы да радоваться как импрессионисты. Но мятущейся русской душе этого мало, так как за радостями близкого и доступного всегда ощущается манящее томление далёкого и непостижимого. Вот душа и уходит в бесконечные перспективы дорог под сумрачным небом, рассеивается безбрежными равнинами, размывается водами могучих рек, тщится слиться с ними и тем самым понять их суть и навсегда попадает в ловушку их вечного бытия. Только так можно понять пронзительную личность тоскливо переживания эпических просторов, изображённых на картине «Над вечным покоем». В полотнах Левитана нет внешнего наблюдателя, который постигает мистические тайны природы как в картинах Фридриха, у него нет чётко обозначенных полюсов природного и изучающего его интеллектуального. Русская ситуация иная, чем в немецкой культуре, которая при любых условиях сохраняет автономность индивидуально-человеческого. Интуитивно потянувшись к тайнам бытия, русский разум срачивается и рассеивается в «вечном покое», теряя свою индивидуальную концентрированность и энергию, но не теряя тоски по возврату к ним. Возможно, что загадка третьей группы произведений И. Левитана, на первый взгляд гармонично-умиротворённых, а в сущности пугающе отрешённых, кроется в том, что Левитан нашёл вариант соединения образа первозданного счастья воли/свободы с реальностью бездомных русских пространств/пустошей. Опорой для Левитана послужила средневековые

народные представления о включённости рая в реальное географическое пространство и принципиальной возможности прижизненного его посещения (см. свидетельство новгородских летописей «Искусство» № 6, 2006). Условием достижения святых земель была их беспредельная удалённость. Святость приравнивалась к дали. А даль – это внешние земли, земли иные, земли пустынные в отличие от, насыщенных плодами рук человеческих, земель внутренних. Земным подобием града небесного был монастырь. Град небесный сопрягался с понятием пустыни, в результате чего пугающая бесконечность превращалась в условие достижения благодати, в образ священной золотой дали. Полотна «На Волге» и «Вечер. Золотой плёс» – это скорее предчувствие решения проблемы, в то время как картины «Тихая обитель» и «Вечерний звон» – найденный и отлитый в совершенную форму образ (см. «Искусство» №17, 2006). Гармония классицистических садов золотого века Сем. Щедрина на русской почве обрела форму предчувствия гармонии райского сада за стенами монастыря, на том берегу, в золотой дымке заката. «Под небом голубым, есть город золотой...» – стихи Б. Гребенщикова свидетельствуют об устойчивости найденного И. Левитаном образа. Ближайшим приемником Левитана в этом отношении окажется М. Нестеров. В путь к святой земле отправится его «Пустынник», вечность отразится в застывших водах озера его «Осеннего пейзажа», отзовется в тишине картины «Молчание» и «За Волгой». «Вечерний звон» не был финальной точкой этой темы в творчестве Левитана. Он жаждал гармонии не по ту сторону жизни, а по эту. Претерпев муку распятия души бесконечностью, он нашёл в себе силы с высот увидеть мир обжитой и вернуться в него. Художник был вознаграждён «стечением в суть, в сердцевину» его творчества гармонии величия внешнего мира и тепла внутреннего. В его последнем полотне «Озеро. Русь» меж небесами воздушными и озёрными на земле как на божественной ладони покоятся жёлтые нивы, рыжие крыши домов и белизна церквей.

Второй путь предполагал нахождение некоей позиции, позволяющей противостоять бесконечности и вечности, выйти из под её угнетающей магии. А. Куинджи и И. Шишкиным избрали разные, но одинаково эффективные варианты решения проблемы. Несколько детская, примитивисткая по сути, любовь А. Куинджи к красоте взятой в непосредственном абсолюте, избавила последнего от тяжести крестного пути Левитана. Его омытые утренней росой равнинные просторы с привольно разлившейся рекой возникают перед зрителем как непреложная данность существующая от века. Полная безмятежность и покой природы в его картине «Днепр утром» сродни фольклорной поэтики, которая исключает присутствие индивидуального личностного начала и связанных с ним противоречий. А. Куинджи изъясил личностное переживание или по крайней мере отдалил его от объекта изображения на дистанцию эпического отчуждения.

Своеобразие пути И. Шишкина в живописном освоении не тронутых человеком пространств связано со спецификой основного объекта изображения в его творчестве – с лесом. Если мы вспомним сказки, то сразу увидим, что лес это граница мира внутреннего и внешнего, это иномир, лежащий за рекой, чьи тайны стережёт Баба Яга – хозяйка потустороннего мира. С дремучем лесом в фольклорной традиции связано понятие пустоши, пустыни, явлений напрямую выходящих на представления о пустоте и бесконечности. Однако бесконечность пустыни леса – это бесконечность материально заполненная. Бесконечность леса воплощается в понятии множественности. «Дерево ... с одной стороны – самостоятельно, само собой прожить может ... , а с другой – член множества: рощи, леса – т.е. артели, общины, мира» (2, 43). При этом множественность леса не бесформенна как пустота и зыбкость того же неба, болота или плоской равнины, а структурирована. И это можно понимать не только на уровне простого рядоположения растущих рядом деревьев, но и в на более высоком бытийном уровне: «Дереву ... приходится знать и бытие, и небытие: ибо зимой, видно, оно живёт лишь ровно настолько, чтобы память сохранить , т.е. чистую душу и форму ... Его суть – устойчивая форма (или идея, эйдос, вид), тогда как жизнь – то приходит, то уходит» (2, 45-46). Итак, лес – это бесконечность имеющая в основе незыблемую форму. Категория вечности в связи с лесом тоже приобретает конкретно-чувственную форму в образе дерева, которое «сочится, расцветает и умирает вместе со сменой времени года», с одной стороны, и чья жизнь «неподвижное вырастание во времени, сосредоточение – податливость и самоотдача» – с другой, а вместе – «полифония вечности и времени» (2, 43-46). Таким образом, сам выбор предмета изображения, выводит во многом И. Шишкина из под давления доминанты национальной пространственной модели. Это особенно чувствуется в картине «Рожь», в которой формообразующая мощь леса только слегка намечена. Обратите внимание какую роль играют сосны на горизонте в этом полотне. Они принципиально выполняют фольклорные функции леса – «стоять стеной», ограждать, охранять. Они тут же нейтрализуют протяжность горизонтали, уравновешивая её ритмом вертикалей. Они структурируют небо, вычерчивая на нём подобие ритмической структуры песенного мотива. И главное, они отгораживают от зрителя бесконечность равнины, выделяя уютную часть вселенной с ненавязчивой центральной осью (крайняя справа сосна находится по оси золотого сечения). В изображении леса («Сосны. Освещённые солнцем», «Дождь в дубовом лесу», «В лесу графини Мордвиновой», «Корабельная роща», «Дубы. Этюд») И. Шишкин сосредотачивается прежде всего

на главной идее леса как хранителя эйдоса формы. Предмет изображения максимально придвигается к зрителю, небо исчезает, а земля превращается в узкую полоску. Перед нами суть леса – мощные стволы деревьев, суть их функции – служить скрепами мироздания. Лес на картинах Шишкина предельно упорядочен, деревья растут ровными рядами, вертикали стволов безупречны, отсутствуют диагонали ярко читаемых переплетений ветвей. Эпический лес художника всегда пребывает в расцвете своей жизненной силы (отсутствуют как слишком молодые ростки, так и засохшие деревья), он само воплощение вечности. В нём всегда царит вечнозамершее состояние золотого полдня и середины лета, он весь в свете – тени ему не ведомы. Для него нет непогоды (нет изображения грозы, бури, ветра), стихии даже не рискнут сразиться с ним, лес их просто не допустит в свою гуцу. В своей богатырской мощи лес Шишкина самодостаточен и гармоничен подобно античному космосу и крайне индифферентен к человеку. Фигурки человека не только крайне редко появляются на полотнах Шишкина, главное то, что их существование не предполагается самим лесом. Лес на картинах Шишкина принципиально не нуждается в человеке. Питаемая Матерью Сырой Землёй мощь леса не направлена во вне, не ищет выхода в действии по отношению к человеку, а пребывает в состоянии внутренней концентрации. Национальная специфика образности леса в русской культуре очень точно передана Шишкиным. Если мы обратимся к русским народным сказкам, то обнаружим, что лес принципиально не враждебен к сказочным героям (в нём они находят многочисленных волшебных помощников, да и сама хозяйка, баба Яга может быть благой советницей), чего нельзя сказать о западноевропейской традиции, в которой лес напрямую угрожает жизни людей (начиная от сказки «Мальчик с пальчик» и кончая злой волей Вековечного леса во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина). Устойчивое выражение «лес стеной» свидетельствует о том, что исторически русский человек имел дело преимущественно с фасадом леса и не заходил в лабиринты его губительных дебрей. Наши предки-землепашцы, освобождая пашню, предпочитали отодвигать лес, а не входить под его сень подобно охотнику. Русская традиция не знает ужаса европейского эпоса перед чуждостью и устрашающей враждебностью леса, воспринимаемого как образ «темницы из бесчисленных ветвей» (Мильтон Д. «Потерянный рай»). Лес в произведениях И. Шишкина не застит человеку белый свет, подобно дебрям в картине А. Альтдорфера «Святой Георгий в лесу», он не заманивает его в ловушку и не уводит в смерть подобно еловому лесу, обступающего одинокого путника в картине К.Д. Фридриха «Егер в лесу», он просто предстает, являясь неким природным хранителем пластической формулы вечности и бесконечности, идеи соборной сущности нации. Соответственно внутренней идеи этого образа И. Шишкин отбирает художественные средства изображения. Он максимально устраняется от предмета изображения поражая до сих пор зрителя «нечеловеческой отрешённостью» (3, 86) «завораживающего предметного веризма»(5, 272).

Мы видим, что творчество А. Куинджи и И. Шишкина хотя бы частично питалось фрагментами архаической фольклорной пространственно-временной модели и это приводило к нейтрализации ряда психологических опасностей национальной модели. Тенденции к возврату на новом уровне к архаической модели усиливаются в 90-е. гг. и особенно к рубежу столетий.

Своеобразный итог исканиям и достижениям русской пейзажной живописи подвёл М. Врубель. Он постиг тайны механизмов мифологического мышления и на основании этого смог создать обобщённые антропоморфные пластические образы адекватные русскому национальному видению природы. Его «Богатырь» как будто аккумулировал в себе мощь лесов с картин И. Шишкина. В нём бродят соки земли, подобно деревьям ногами он вязнет в её недрах, а макушкой упирается в небеса. Он так же статичен, самодостаточен и сосредоточен на вечности бытия как могучие сосны. Он так же един во множестве и множествен в единстве как вековечный бор или дубравы. Другой образ М. Врубеля «Пан» – это квинтэссенция творчества И. Левитана, трагического безумия его бесконечных равнин (см. «Искусство» № 21, 2005). На втором плане полотна М. Врубель изобразил чисто левитановский пейзаж, чья бесприютная тоска на наших глазах сгущается в фантастическую фигуру античного божества по-русски не поддающийся рациональному постижению. Пан – это беспричинный страх в пустыне дикой природы. Пан – это тоскливая песня неразделённой любви, обволакивающая мир незримыми нитями родства. Пан – это одиночество помноженное на вечность и бесконечность. Опасная бесструктурности воздушно-водного океана русских просторов трепещет в волшебном оперении «Царевны-Лебедь». Таинство вечного покоя волжских вод смотрит нам прямо в глаза.

#### **Библиография:**

1. Аленов М.М. Александр Андреевич Иванов: Монография. М., 1980.
2. Гачев Г. Русский эрос. М. 2004.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2004.
4. Лихачёв Д.С. Заметки о русском. М., 1984.
5. Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб., 2005.
6. Сарабьянов Д.В. Изобразительное искусство России // Мировая художественная культура. XIX

век. Изобразительное искусство, музыка и театр / Ред.-сост. Е.П. Кабкова СПб., 2007.  
7. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.