

Влияние натюрморта, интерьера на пейзаж в живописи Свердловска-Екатеринбурга второй половины XX века

В статье выявляется тенденция смешения жанровых структур в пейзажной живописи Свердловска-Екатеринбурга второй половины XX века. В результате анализа примеров соединения пейзажа, натюрморта и интерьера, а также «натюрмортного» принципа построения пейзажа определяются региональные особенности композиционно-образного решения произведений.

Ключевые слова: пейзаж, художники Свердловска-Екатеринбурга, разножанровые соединения, «натюрмортность» в пейзаже, «пейзаж в окне», «натюрморт в пейзаже».

Kosenkova M. S.

The influence of still life, interior on the landscape in the painting of Sverdlovsk-Yekaterinburg of the second half of the twentieth century

The article reveals a tendency to shift genre structures in landscape painting of Sverdlovsk-Yekaterinburg in the second half of the twentieth century. As a result of the analysis of examples of combining landscape, still life and interior, as well as the «still life» principle of landscape construction, regional features of the compositional and figurative solution of the works are determined.

Keywords: landscape, artists of Sverdlovsk-Yekaterinburg, multi-genre connections, «still life» in the landscape, «landscape in the window», «still life in the landscape».



**Косенкова
Марина
Сергеевна**

доцент, аспирантка 4 курса,
Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алферова (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: mari-kos@mail.ru

Тема природы, несмотря на все социальные и политические изменения в обществе в XX в., сохраняла за собой ведущее место в уральской живописи. Художниками Свердловска-Екатеринбурга создано огромное количество пейзажных произведений, требующих внимательного изучения. Нарастание интереса к сохранившемуся творческому наследию как со стороны научного и музейного сообщества, так и со стороны коллекционеров делает актуальным данное исследование.

Хотя иллюстративный материал обладает большим разнообразием, внимание искусствоведов обращено к характерным для жанра произведениям. Спорные, неоднозначные работы, выходящие за границы, установленные классификацией, обычно остаются в стороне. Тем не менее проявления жанровых взаимодействий в советской пейзажной живописи описываются О. Р. Никулиной. В уральском изобразительном искусстве, развивавшемся в рамках общесоюзных тенденций, этот сегмент до сих пор не являлся предметом научного рассмотрения.

Новизна данного исследования состоит в том, что впервые проводится анализ художественно-выразительных средств расширения жанровых границ пейзажа на примере живописных произведений выдающихся художников Свердловска-Екатеринбурга, созданных в период расцвета жанра — во второй половине XX в.

При этом в научный оборот вводятся работы из частных коллекций, недоступные ранее для широкого круга зрителей.

Композиционно-образный анализ с выявлением региональных особенностей не только позволит существенно расширить картину развития уральского пейзажа, рассматриваемого до этого с исторической, биографической и культурологической точки зрения, но и даст ценнейший материал для подготовки начинающих художников.

Пейзажная живопись — изображение природы в искусстве [10], как естественной, так и искусственной, созданной руками человека. Несмотря на обширный тематический выбор, предлагаемый жанром, отечественные художники в позднесоветский период активно экспериментируют, выходя за его рамки. «Само устремление к четкому соблюдению жанровых границ или же к их стиранию зависит от методологических установок того или иного художественного направления», и, согласно утверждению М. С. Кагана, именно «реализм не признает их непреложности и весьма охотно создает смешанные жанровые структуры» [3, 415]. Поэтому вполне закономерным является включение художниками соцреализма в природные мотивы натюрмортов, бытовых сцен, фрагментов интерьера.

Смещение жанров происходит немеханическим соединением разножанровых элементов



Иллюстрация 1. И. И. Бурлаков. Хризантемы после дождя. 1978 г. Холст, масло. 100 × 80 см. Собственность автора



Иллюстрация 2. Н. В. Костина. Маки. 1990 г. Холст, масло. 130 × 100 см. Частная коллекция



Иллюстрация 3. Е. И. Гудин. Хлеб войны. 1985–1989 гг. Холст на фанере, масло. 120 × 140 см. КОХМ



Иллюстрация 4. В. В. Трясцин. Дрова. 1995 г. Холст, масло. 60 × 80 см. Собственность семьи художника

[5, 9]. Прежде всего, художник, решая пространственные отношения в ландшафтной композиции, усложняет ее другой задачей, например, компоновкой группы вещей, получая более значительный предмет изображения. В этом случае появляется неизбежное ослабление одной художественной структуры в пользу другой.

Даже при сохранении предмета изображения, определяющего жанр, живописец может менять сам принцип его художественного познания. Например, гипертрофированное внимание к предметным свойствам приводит к «натюрмортному» решению в пейзаже. Подобная подмена принципов, а также смешение жанровых структур были неединичными явлениями в советской живописи, которые не обошли стороной и творческие поиски художников Свердловска-Екатеринбурга. Уральские мастера активно включали в пейзаж элементы натюрморта и интерьера, применяли «натюрмортный» и «интерьерный» подход в построении пространства в ландшафтной композиции, что породило множество образно-пластических решений.

Букет цветов, поставленный на открытой воздухе, является «устойчивым типом пейзажа с натюрмортом» и, согласно О. Р. Никулиной, он «получил развитие в семидесятые как прием сопоставления, столкновения переднего и дальнего планов» [8, 150]. Для примера в монографии приведены работы Б. И. Шаманова «Васильки. Зеленая рожь» (1973) и Н. И. Кормашова «Гурзуф» (1973). Свердловские художники также обращаются к подобному мотиву, но преследуют иные цели его художественного воплощения. Практически во всех работах прослежива-

ется стремление уральских мастеров органично вписать сорванные цветы в окружающий ландшафт.

Так, в «Натюрморте с пижмой» (1985) В. В. Трясцина цветущие травы в туссе, расположенном на пне, воспринимаются уютным уголком природы, несмотря на неглубокое, условное пространство. Южный пейзаж окутывает букет в работе И. И. Бурлакова «Хризантемы после дождя» (Иллюстрация 1). Свежесть влажного воздуха передается импрессионистической манерой письма, точно воспроизводящей игру в солнечных лучах невысохших капель дождя и собирающей в цельную по ощущениям картину.

Огненно-красная поляна в этюде Н. В. Костиной «Маки» (Иллюстрация 2), обласканная теплым ветерком, озорно переливается в центре полотна. Крупный масштаб цветов на переднем плане приближает пейзаж к натюрмортному решению. Иной поэтикой наполнены камерные виды природы в творчестве Н. Г. Засыпкина, акцент на предметах делает эти произведения близкими к натюрморту, нежели к пейзажу.

В этюде «Опята» (1970) мастер с большой любовью воссоздает крошечный мир уральского леса. Грибное семейство, похожее на рыжий куст цветов, скрашивает одиночество тщательно выпсанного художником пня. Повышенная материальность присуща и полотну «Лесная сказка» (1967–1969), где ветхий пенек укрылся под пушистым кружевом еловых лап. «Натюрмортность» в этюде В. В. Трясцина «Ключик» (1984) также выражена в значительном приближении к зрителю увеличенного фрагмента природного «закутка», в ограничении развития пространства в глубину.

Столетие назад подобные мотивы — довольно частое явление. В распространенном «культе факта, предмета», как отмечает В. С. Манин, «усматривали самобытность русской живописи» [5, 142]. Во второй половине XX в. столь фрагментарные изображения становятся редки.

Трофеи охоты являются героями полотен неумолимого путешественника Е. И. Гудина. Поставленные на лоне природы тары с ягодами, кедровые шишки или дичь не только связаны с флорой и фауной территории, но и рассказывают о жизненном укладе проживающих на ней людей. Если в «Натюрморте с ягодами» (1981) столешница заполняет весь холст и лишь солнечные блики и листья говорят об окружающей среде, то в «Натюрморте с птицами и ягодами» (1982) за дарами леса расстилается зеленым ковром двор с элементами быта. Автор крупно на первом плане располагает предметы неживой природы, оставляя за пейзажем повествовательную роль. Лопаты и пропорошенный картофель, раскрывающие содержание работы «Хлеб войны» (Иллюстрация 3), служат лишь отправной точкой для уходящего к горизонту волнистого рельефа полей.

Тема войны не единожды поднималась художниками-фронтовиками. Свой рассказ о ней ведет М. В. Гуменных, усложняя натюрморт «Котелок солдата» (1978) видом характерного уральского ландшафта, открывающе-



Иллюстрация 5. Н. Г. Чесноков. Подземная сказка. В Кунгурской ледяной пещере. 1967 г. Холст, масло. 140 × 160 см. ИГМИИ



Иллюстрация 6. Н. Г. Засыпкин. Грани. 1988 г. Оргалит, масло. 71 × 67,5 см. ЕМИИ



Иллюстрация 7. А. И. Бурлаков. Черная скала. 1990 г. Холст, масло. 130 × 170 см. Собственность семьи художника

гося за стволом сосны. Если в работах Е. И. Гудина и М. В. Гуменных заметна сознательная расстановка предметов, то в этюде В. В. Трясцина «Дрова» (Иллюстрация 4) элемент случайности в разбросанных поленьях говорит о природной естественности происходящего. Ненавязчивый ритм в организации первого плана противопоставляется стройному ряду изб, идущему вдоль берега реки Чусовой. Выдает ее камень-боец, выступающий через укутанное снежной землей одеяло.

В советской живописи предметы быта весьма часто оказываются с ландшафтом в едином композиционном пространстве. Их можно увидеть в работах: Ю. И. Пименова «Запах земли» (1966), Т. Т. Салахова «Натюрморт с кувшинами и красным перцем» (1977), О. Н. Лошакова «Берег моря» (1969).

Традиционные промыслы Уральского региона воплощены в мотиве самоцветов, к которому обращаются многие художники Свердловска. Так, в работе «Недра Урала» А. А. Заусаева (1972), трудно поддающейся жанровой классификации, перед взором предстают разноцветные драгоценные породы, фантастические россыпи камней.

Большую картину «Подземная сказка. В Кунгурской ледяной пещере» (Иллюстрация 5) Н. Г. Чесноков посвящает знаменитой достопримечательности родного Пермского края [7, 12]. Популярный столетием ранее «вид из грота» художник заменяет завораживающим интерьером пещеры с причудливыми ледяными кристаллами и древними каменными отложениями, воссоздавая его со свойственной пейзажу глубиной. В полотне «Пеленгичи» (1963) уральский мастер закрывает горизонт отвесной скалой, получая, хотя и огромный, но замкнутый объем, свидетельствующий об «интерьерном» построении ландшафтной композиции.

Архитектоника кристаллов, привлекающая Н. Г. Засыпкина, послужила темой для серии работ: «Натюрморт. Друзы» (1960), «Натюрморт. Уральские камни» (1972–1973), «Каменный костер» (1985), «Грани» (1988) (Иллюстрация 6). В неодушевленной природе — минералах — запечатлено колышание ветвей, вспыхивают блики солнца, ощущается прохладный аромат рассветов [2, 93]. Автор связывает друзы с их естественной средой, но трактует ее довольно условно. К этим натюрмортам близки по эстетическим устремлениям пейзажи с ярко выраженной каменной структурой.

Оду в красках родным Уральским горам поет А. И. Бурлаков, обнажая острые формы природных элементов в натурном этюде «Черная скала» (Иллюстрация 7). Сложно составная горная порода, заполняющая львиную долю холста, может походить на каменное изваяние какого-либо существа, как в работе «Таганай. Горный крокодил» (1988). Ряд пейзажей из «таганайского» цикла имеет близкий к «натюрмортному» принципу построения, выраженный в плоскостном решении дальнего плана, занимающем в холсте скромное место, в обширной поверхности с расположенными на ней разноцветными камнями. Их крупный масштаб в полотне дал повод для утверждения, что «композиции А. И. Бурлакова преимущественно фрагментарные» [1, 5].

«Пейзаж в окне» — еще один устойчивый тип пейзажа, размывающего очертания жанра. Он, пожалуй, будет одним из самых распространенных, что отмечает в своем исследовании Л. М. Маньч, определяя «пик интереса рубежом 1970-х — 1980-х годов» [6, 8]. Живопись Свердловска-Екатеринбурга не будет исключением, и данный мотив особенно прозвучал в творчестве художников-семиде-

сятников. За окнами в их работах появляется не только первозданная природа, но и сельские или городские виды.

Оконная рама в таких полотнах служит и как некий видеоискатель, устанавливающий границы видимого ландшафта, и как структурирующий элемент композиции. Как правило, окно сопровождается натюрмортом, который является основным барьером между живой и неживой природой. Такое сопоставление наглядно демонстрирует «Окно на Академичке» (1982) И. И. Бурлакова. Живописец, дополняя предметами, повествующими о происходящем, подчеркивает пластическую разницу двух стихий, создавая атмосферу грусти и душевной пустоты, вызываемую плачем уходящей осени.

Трехчастное окно в работе Г. С. Метелева «Из окна» (Иллюстрация 8) превращает композицию зимнего пейзажа в триптих, объединенный общим серо-голубым колоритом и подоконником с небольшим натюрмортом, проясняющим ситуацию. Порой неодушевленные предметы начинают спорить с ландшафтом, затмевая его яркими густыми красками, как в работе А. И. Бурлакова «Зимнее окно в Паланге» (Иллюстрация 9). Но множество оттенков в живописном решении природы и экспрессивная пластика деревьев, противопоставленная геометрии интерьера, оставляет за пейзажем ведущую роль.

Вертикальные ритмы городских зданий за окном в полотне «Осень 1981 года» Г. С. Метелева (Иллюстрация 10) побудили художника отказаться от традиционного изображения рам. Он намеренно играет бликами на бесформенном пакете с яблоками, неслучайно оказавшимися на подоконнике, подчеркивая прямолинейность архитектурных объемов.



Иллюстрация 8. Г. С. Метелев. Из окна. 1964 г. Холст, масло. 62 × 76,5 см. Собственность семьи художника



Иллюстрация 9. А. И. Бурлаков. Зимнее окно в Паланге. 1970 г. Оргалит, масло. 136 × 165 см. Собственность семьи художника



Иллюстрация 10. Г. С. Метелев. Осень 1981 года. 1981 г. Холст, масло. 66,5 × 69,7 см. ЕМИИ

Букеты с цветами на окне также можно встретить в творчестве свердловских художников. Так, А. А. Калашников в поисках образной передачи собственных переживаний пишет несколько этюдов с сиренью на фоне городского пейзажа. В работе «Сирень. Гроза» (1977) живописец стирает границы между интерьером и ландшафтом, трактованным как многофигурная разноцветная мозаика. Подобная условность может свидетельствовать лишь о «структурном инварианте пейзажа», как его обозначает В. А. Лянин, находя, что в нем все же «определяются отношение земли и неба, глубинность в построении пространства, часто незамкнутого и предполагающего фиксированную или подразумеваемую линию горизонта» [4, 247]. Воспроизведение состояния природы в работе Н. Г. Засыпкина «Ночной букет» (1972) является пейзажной задачей, но предмет изображения — букет цветов на фоне неба — причисляет ее к жанру натюрморта, несмотря на тонкость и чувственность в передаче окружающей среды.

Полотна свердловских художников, приведенные в качестве иллюстраций, относятся к разным жанрам. Часть из них демонстрируют соединение натюрморта и пейзажа, что не только способствует более глубокому раскрытию содержания произведения, как ландшафтной живописи, так и «мертвой природы», но и являются значимой частью пластического решения. Часть представленных работ принадлежат исключительно жанру натюрморта, но позволяют определить особенности «натюрмортного» подхода к художественному познанию уральского ландшафта благодаря схожести предмету изображения — горных пород.

Соединение пейзажа с интерьером представляют собой изображения веранд и террас, с которых открываются прилегающие ландшафты.

Если в начале XX в. подобный мотив еще можно встретить в творчестве уроженца Екатеринбурга Л. В. Туржанского (работа «Ранней весной» [9, 38], то в 1960–1990-х гг. в уральской живописи он будет исключен. Не получил развитие в творчестве свердловских живописцев и такой принцип построения пейзажа, как «интерьерный», который свойственен видам из гротов, «тоннельным» пейзажам с аллеями и лесными дорогами, так называемым «лесным интерьерам».

Взаимодействие пейзажа и портрета, пейзажа и бытового жанра не менее интересно для изучения, но формат статьи не позволяет уместить столь обширную информацию, поэтому результаты дальнейшего исследования следует осветить отдельно, но на данном этапе можно сделать определенные выводы.

Заключение

Свердловская пейзажная живопись второй половины XX в., идущая в русле соцреализма, активно использует многожанровые структуры, в частности прибегает к соединению натюрморта с пейзажем. Получают распространение такие типы композиций, как «пейзаж в окне» и «пейзаж с натюрмортом», который в уральской живописи развивается в «натюрморт в пейзаже».

Свердловские художники в «пейзаже в окне» обращаются к разнообразным мотивам (городским, сельским, чистой природы), но практически во всех работах натюрморт на подоконнике служит для сопоставления первого плана с пространством ландшафта. «Натюрморт в пейзаже» отличается противоположной тенденцией. Живописцы стремятся слить с окружающей средой неодушевленные предметы, будь то букет с цветами, элементы быта либо дары природы, вплетая их в повествовательный контекст картины либо добиваясь

единой воздушной атмосферы путем живописной трактовки полотна.

Желание естественности в воссоздании живой и неживой природы приводит свердловских мастеров к камерным композициям, где изображение укромных уголков носит не студийный характер, а самостоятельного произведения благодаря повышенному вниманию к проработке материальности. Для данных мотивов, достаточно редких в рассматриваемый период, свойственно «натюрмортное» построение пейзажа.

Региональный аспект наиболее ярко проявляется в изображении горных пород. Размах творческих поисков невероятно широк: от натюрмортов с друзами кристаллов до внутреннего пространства пещеры и ландшафтов с вершинами уральского хребта. В ряде пейзажей проявляется принцип «натюрмортности», связанный с фрагментарностью композиции и плоскостностью решения дальнего плана.

Усложнение содержания произведения путем выхода за рамки определенного жанра способствует многообразности и богатству композиционных средств, в том числе и в пейзаже, что стимулирует его развитие. Для живописи Свердловска-Екатеринбурга взлет жанра напрямую связан с указанной тенденцией.

Список использованной литературы

- [1] Алексей Иванович Бурлаков. Живопись: каталог выставки / вступ. ст. А. В. Степанова. — М.: Сов. художник, 1992. — 36 с.
- [2] Дылдин Г. П. Художник Николай Засыпкин. Взгляд изнутри. — Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2013. — 144 с.
- [3] Каган М. С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
- [4] Лянин В. А. ...Художников друг и советник. Современная

- живопись и проблемы критики. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — 316 с.
- [5] Манин В. С. Русская пейзажная живопись. — М.: Белый город, 2000. — 632 с.
- [6] Маныч Л. М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х — 1970-х годов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04. — М.: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2007. — 38 с.
- [7] Мастера советского реализма: живопись и скульптура из запасников музея: каталог / вступ. ст. М. Пашковой. — Ирбит: Ирбит. гос. музей изобразит. искусств, 2015. — 64 с.
- [8] Никулина О. Р. Природа глазами художника. Проблемы развития современной пейзажной живописи. — М.: Сов. художник, 1982. — 175 с.
- [9] Филиппова О. Н. Пейзаж в творчестве Леонарда Туржанского // Искусство Евразии. — 2017. — № 3 (6). — С. 38–49. — URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/13/>.
- [10] Blumberg N. Landscape painting // Encyclopedia Britannica, Inc. — URL: <https://www.britannica.com/art/landscape-painting> (дата обращения: 20.10.2020).

References

- [1] Aleksey Ivanovich Burlakov. Zhivopis': katalog vystavki / vstup. st. A. V. Stepanova. — M.: Sov. hudozhnik, 1992. — 36 s.
- [2] Dyldin G. P. Hudozhnik Nikolaj Zasyppkin. Vzgljad iznutri. — Ekaterinburg: UMC UPI, 2013. — 144 s.
- [3] Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. — L.: Iskusstvo, 1972. — 440 s.
- [4] Lenyashin V. A. ...Hudozhnikov drug i sovetnik. Sovremennaya zhivopis' i problemy kritiki. — L.: Hudozhnik RSFSR, 1985. — 316 s.
- [5] Manin V. S. Russkaya pejzazhnaya zhivopis'. — M.: Belyj gorod, 2000. — 632 s.
- [6] Manych L. M. Poetika russkoj pejzazhnoj zhivopisi vtoroj poloviny 1950-h — 1970-h godov: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.04. — M.: Mosk. gos. un-t im. M. V. Lomonosova, 2007. — 38 s.
- [7] Mastera sovetskogo realizma: zhivopis' i skul'p-tura iz zapasnikov muzeya: katalog / vstup. st. M. Pashkovej. — Irbit: Irbit. gos. muzej izobrazit. iskusstv, 2015. — 64 s.
- [8] Nikulina O. R. Priroda glazami hudozhnika. Problemy razvitiya sovremennoj pejzazhnoj zhivopisi. — M.: Sov. hudozhnik, 1982. — 175 s.
- [9] Filippova O. N. Pejzazh v tvorchestve Leonarda Turzhanskogo // Iskusstvo Evrazii. — 2017. — № 3 (6). — S. 38–49. — URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/13/>.
- [10] Blumberg N. Landscape painting // Encyclopedia Britannica, Inc. — URL: <https://www.britannica.com/art/landscape-painting> (data obrashcheniya: 20.10.2020).

Статья поступила в редакцию 30.11.2023.

Опубликована 30.12.2023.

Kosenkova Marina S.

Associate Professor, 4th year Postgraduate Student, Ural State University of Architecture and Art for N. S. Alferov (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mari-kos@mail.ru