

**С. М. ГРАЧЕВА,**

доцент кафедры искусствоведения СПбГУП,  
кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ

#### **ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ОСТА**

В своей известной работе «Поэзия садов» Д. С. Лихачев размышляет об удивительном внимании к природе, к ландшафту в Древней Руси, где ценили пейзаж и стремились гармо-

нично сочетать его со строительством соборов, монастырей, городов. Выбор «красного», или красивого, места для постройки отражал почтительное, благоговейное отношение к

природе. Для русского и западного средневековья природа — это прежде всего мир, организованный Богом, мир святости, который выше человека. В Новое же время природа как некий беспорядок противопоставляется человеку — представителю порядка и культуры<sup>1</sup>, то есть возникает рациональное отношение к природе, стремление всячески улучшить, преобразовать ее.

Живопись XX века, особенно пейзажная, вполне точно отражает это противопоставление, иногда используя некоторые приемы древнерусского искусства. Исследователи неоднократно отмечали определенную близость авангардного искусства первой половины XX века древнерусской иконописи. Однако уместно сослаться на глубокую мысль В. Бычкова, что в русском авангарде существует больше отличий от иконы, чем точек соприкосновения, что в нем есть направления, принципиально противоположные иконе, не имеющие с ней подчас ни в теории, ни в практике ничего общего<sup>2</sup>. При этом, как отмечает автор, в живописи многих отечественных мастеров прошлого века обнаруживаются глубочайшие связи с древнерусскими традициями на разных уровнях. Это прежде всего поиск духовных идеалов, идеи космизма, символическая трактовка образов.

Так, одной из главных проблем, разрабатываемых в пейзажной живописи 1920–30-х годов, становится проблема передачи многомерного пространства, которое, как и в пространстве иконы, возникает из единства многоуровневых пространственно-временных совмещений (разновременных событий, разных точек зрения и т. п.).

Жанр пейзажа тесно связан с проблемой соотношения реального и образного пространства и времени. Приемы построения пространства и времени в пейзажах XX века весьма многообразны, от них зависят многие особенности как пейзажной живописи отдельных мастеров, так и изобразительного искусства в целом.

Для обозначения пространственно-временных координат художественного произведения, в частности — станковой пейзажной картины, можно использовать понятие «хронотоп», введенное М. М. Бахтиным<sup>3</sup>. Применительно к пространству и времени, создаваемым различными авторами в живописи, вероятно,

больше подойдет определение «художественный хронотоп», под которым нами понимается соотношение идеального, условного пространства и времени в художественном произведении, система пространственно-временных образов картины.

Совершенно особое место в живописи XX века занимали представители Общества станковистов (ОСТА), которые создали свой художественный хронотоп эпохи. Остовская концепция пейзажа с ее «урбанизацией», воплощенной новейшими художественными средствами, стала одним из самых заметных и своеобразных явлений в истории отечественного изобразительного искусства. Не преувеличивая роли пейзажа в картинах мастеров ОСТА, отметим, что, возможно, именно благодаря его новой трактовке многие их композиции воспринимаются более остро и ярко.

Практически все исследователи, да и сами художники справедливо отмечали близость творчества остовцев к новейшим западным художественным течениям, в первую очередь к экспрессионизму, но зачастую их новаторские поиски были связаны и с переосмыслением традиций средневекового искусства. Это проявляется в использовании пространственных построений древнерусской живописи. Возможно, в этом одно из отличий живописи ОСТА, в частности, от немецкого экспрессионизма.

Произведения остовцев демонстрируют необычное отношение к окружающему миру, которое проявляется в создании некоего идеального, почти «мифологизированного» образа современного города. Это относится и к пейзажу, в котором акцентируется не столько собственно ландшафтный вид, сколько «вторая природа». Элементы «второй природы» находятся в совершенно особых пространственно-временных соотношениях. Время в остовских полотнах развивается стремительно и направлено только в будущее, а пространство одновременно и как будто «спрессовано», и бесконечно. На смену ландшафтному пейзажу начала XX века приходят пейзажи, в которых собственно природные элементы сменяются творениями рук человеческих: своеобразные образы городов будущего, с аэропланами, поездами, домами из стекла и бетона, населенными спортивными крепьшами...

Почти ни одна значительная картина ОСТА не обходится без хотя бы намек на ландшафтный мотив, в котором осязательно специфическое понимание идеи пространства и времени, которое можно определить как монтажный хронотоп. Даже в знаменитой «Обороне Петрограда» А. Дейнеки немаловажную роль играют едва намеченные на линии горизонта очертания архитектурных построек и такое пространственное соотношение частей

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. С. 50–61.

<sup>2</sup> Бычков В. Икона и русский авангард начала XX века // Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. С. 58–75.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

картины, которое сразу же заставляет зрителя узнать именно образ Петрограда 1920-х годов, а не какого-либо другого города.

Так, например, в одном из программных произведений С. Лучишкина «Шар улетел» представлены все этапы человеческой жизни. Отметим, что именно пейзаж «ведет главную партию» в этой картине, создавая основное настроение унылого хронотопа. Достигается же этот эффект, как ни парадоксально, во многом благодаря использованию пространственных принципов иконописи. Здесь определенно наметилась тема непримиримого противоречия между человеком и природой, подавленной его присутствием. Городская среда, некогда вызывавшая восхищение как творение рук человека, в XX столетии постепенно приобретает враждебный облик, становясь все более агрессивной. «Город вздыбливается, растет по вертикали, становится тесным, давит своими масштабами»<sup>1</sup>, и это отражается в пространственном построении пейзажа.

Несколько по-иному представлена «картина мира» в другом полотне С. Лучишкина «Я очень люблю жизнь». Картина, словно житийная икона, полна повествования. Пейзаж в ней соединяет разнообразные события, являясь мощным организующим началом. Как и в иконе, действие в этой картине развивается не в глубь пространства, а снизу вверх, от земного к «горнему» миру. Человеческие группы, элементы пейзажа представлены почти как в иконных клеймах. Это воплощение новой религии в новой форме, современной советской «иконе».

Таким образом, в произведениях С. Лучишкина пейзажный фон является одним из главных нарративных средств, с одной стороны, воссоздавая душную урбанистическую атмосферу, с другой — выстраивая новую пространственную и временную иерархию нового советского времени.

Один из известных пейзажей А. Лабаса — «Городская площадь» — представляет не локально пейзажный сюжет, а жизнь города в

целом. «Городская площадь» — это полностью сочиненный, сконструированный пейзаж, олицетворяющий современный город. Благодаря эллипсо-пирамидальному построению пространства его композиция производит монументальное впечатление. Лабас использует иерархический принцип построения пространства «ниже—выше», он словно перечисляет строго отобранные, выверенные детали, как в иконописи. Отметим еще один важный момент — организацию движения в картине. Оно разворачивается не только по вертикали, но и по своеобразной спирали, представляющей синтез пространства и времени, каждый виток которой имеет свою направленность как бы за пределы картины, создавая впечатление слияния художественного пространства и времени.

Это своеобразное «коллагирование», или «полифокусность», варьируемое в рамках естественно-природного видения, приводит к ощущению «планетарности», или даже «мультиматериальности»<sup>2</sup>.

Художники ОСТА создали совершенно особые принципы построения художественного пространства и времени в отечественном искусстве. Не пренебрегая реалистическими методами, они использовали всевозможные способы пространственно-временной трансформации своих картин. Если перефразировать одно из высказываний, то их живопись можно рассматривать как синтез пространственного и временного. Художественные хронотопы ОСТА выражают некие идеальные, романтические представления художников о современной картине мира, одновременно отражая реалии современности.

Как и большинство авангардистов начала XX столетия, оловцы творили свою собственную реальность. Их своеобразный миф советской эпохи создан на стыке традиционного и нового понимания социального и художественного пространства и времени. Они сакрализуют саму жизнь, и их миф убедителен, так как соотнесен с исторической реальностью.