

23. *Pazhitnov L.* O teatral'noj etike Stanislavskogo // Stanislavskij v menjajuemsja mire: Sb. materialov Mezhdunar. simpoz. 27 fevr. — 10 marta 1989 g. M.: Blagotvor. fond Stanislavskogo, 1994. S. 86–88.
24. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1988. 621 s.
25. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 5. Kn. 1. M.: Iskusstvo, 1993. 682 s.
26. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 7. M.: Iskusstvo, 1995. 734 s.
27. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 9. M.: Iskusstvo, 1998. 838 s.
28. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1954. 516 s.
29. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1954. 424 s.
30. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 3. M.: Iskusstvo, 1955. 502 s.
31. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 4. M.: Iskusstvo, 1956. 546 s.
32. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 5. M.: Iskusstvo, 1958. 686 s.
33. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 6. M.: Iskusstvo, 1959. 466 s.
34. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 7. M.: Iskusstvo, 1960. 792 s.
35. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 8. M.: Iskusstvo, 1960. 617 s.
36. *Stanislavskij K. S.* Iz zapisnyh knizhek: V 2 t. T. 1. M.: VTO, 1986. 608 s.
37. *Stanislavskij K. S.* Iz zapisnyh knizhek: V 2 t. T. 2. M.: VTO, 1986. 446 s.
38. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktjora nad soboj. Dnevnik učenika. Ch. 2. M.: Iskusstvo, 1951. 668 s.
39. *Stanislavskij K. S.* Stat'i, rechi, besedy, pis'ma. M.: Iskusstvo, 1953. 783 s.
40. *Solov'jova I.* Religija Stanislavskogo// Stanislavskij v menjajushchemsja mire = Stanislavskiyin a changing world: Sb. materialov Mezhdunar. simpoz. 27 fevr. — 10 marta 1989 g. M.: Blagotvor. fond Stanislavskogo, 1994. 367 s.
41. *Stroeveva M. N.* Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo 1898–1917. M.: Nauka, 1973. 360 s.
42. *Fokin A. A.* Tvorcheskaja individual'nost' kak ponjatie antropologicheskoy poetiki: Sb. materialov Mezhdunar. nauchn. konf. (Stavropol' 2–3 okt. 2008 g.). Stavropol': Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta. S. 12–17.
43. *Shestakova A. V.* Fenomen «teatral'noj antropologii» v evropejskoj kul'ture vtoroj poloviny XX veka: Avtoref. dis.... kand. filoz. nauk. M., 2008. 24 s.
44. *Jung K.-G.* Libido, ego metamorfozy i simvolj. SPb: Vost. Evrop. in-t psihoanaliza, 1994. 416 s.

V. H. Бубенцов

**Особенности пленэрной живописи на Русском Севере
(Арктика и Мурманский регион)
XIX — начало XX веков**

Учитывая, что значительная часть территории России занимает Север, актуальность изучения специфики северного пленэра несомненна. Теоретические разработки учёных и художников-педагогов в области северного пленэра недостаточно сфокусированы и в основном сосредоточены на общем изучении понятия «пленэр» с XIII века.

Ключевые слова: пленэр, северный пленэр, Арктика, Русский Север, пейзаж, северный пейзаж, Мурманск, Мурманская область.

V. Bubentsov

**The Features of Open-air Art in the Russian North
(The Arctic and Murmansk Region, 19th century- beginning of 20th century)**

Considering that a very significant part of Russia is Arctic and Subarctic North, the topicality of the Northern open air researches is unquestionable. Theoretical studies of researchers and teacher-artists in the field of the Northern open air are not adequately focused on the

Northern open air, but instead are more concentrated on studying the general concept of the "open-air" since XIX century.

Keywords: open air, Northern open air, the Arctic, the North of Russia, landscape, Northern landscape, Murmansk, Murmansk region.

Цель данной статьи — выявить специфические черты северного пленэра на фоне пейзажной живописи Русского Севера в Мурманском регионе и на прилегающей территории Арктики.

Исторически сложившееся географическое деление северной части России по меридиальному или широтному признаку вносит многозначность в понятие «Русский Север». Оно в срезе истории культуры и искусства возникло в связи с уникальным древнерусским деревянным зодчеством северо-запада России с фресковой живописью, иконописью, и необычайное богатство средневековой культуры пришло на Кольский Север с новгородских, псковских земель и северного Поволжья. Всё это помогло зарождению пейзажной живописи и пленэра на Севере в XIX столетии. Профессиональные художники начали работать над северным пленэром в составе арктических экспедиций. Появились необычные, невиданные ранее реалистические этюды и колоритные полотна неведомых земель. Первые художники, появившиеся в Арктике: на Новой Земле в составе экспедиции К. Бэра в 1837 году находился художник Х. Д. Редер, написавший картину «У входа в Маточкин Шар»; ученик Академии художеств Е. И. Столица участвовал в походе «Ермака» в Северный Ледовитый океан. Московские художники: В. В. Переплётчиков знал Кемь и Кандалакшу, а А. Е. Архипов писал свои любимые места — деревеньки на Беломорье, в Архангельской губернии на Северной Двине. По ходатайству министра финансов России С. Ю. Витте русские художники А. А. Борисов, В. А. Серов и К. А. Коровин побывали на Кольской земле и в Норвегии, поработали на побережьях Белого, Баренцева и Норвежского морей в августе 1894 го-

да. По материалам этой поездки К. А. Коровин создал колоритные пейзажи: «Святой Нос», «Полночное солнце на Мурмане», «Становище Териберка», Екатерининская гавань», «Трифонов ручей», «Церковь Бориса и Глеба», «Трифоно-Печенгский монастырь» и др., хранящиеся сейчас в Третьяковской галерее. В 1896 году его работы составили экспозицию павильона «Крайний Север» Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, а в 1904 году — на Всемирной Парижской выставке.

Ф. М. Достоевский говорил, что нет ничего фантастичнее реальности. Особенно эти слова относятся к Северу. Загадочность новых мест, их световая и цветовая необычность манила многих живописцев-романтиков в эти уникальные земли с неправдоподобным и фантастичным ландшафтом. Привычные для нас натуральные цвета превращаются в нереальные, можно сказать, театрально оформленные самой природой. Усиливает это и уникальное естественное освещение Крайнего Севера, которое значительно отличается от других, более южных областей России. В северных широтах суточный путь солнца идёт наклонно к горизонту. Наступление ночи и появление рассвета наступают постепенно, через сумеречный свет, что создаёт особый заполярный эффект освещения. В это время снег, как белый экран, получает достаточно сильный цветовой поток с неба, и тени приобретают различные оттенки голубого, синего, фиолетового. Косые лучи солнца усиливают тёплые оттенки, проходя путь через толщу атмосферы, где теряется коротковолновая часть излучения (все холодные оттенки). Такого не бывает в более южных широтах, где солнце встаёт и заходит не под острым углом как на севере. Тонко чувство-

вавший северные состояния А. А. Борисов делился своими наблюдениями: «... между землёй и небом устанавливается связь, и земля, одетая в белоснежный покров, повторяет то, что говорит ей небо. В свою очередь, и на облаках, парящих на далёком небосклоне, опытный взор видит отражение того, что находится на земле или на воде, далеко за пределами горизонта... [3, с. 87].

Что касается чисто образной выразительности северных пейзажей, то, в первую очередь, обращает на себя внимание их своеобразная романтическая окрашенность. Миссия северного художника — открытие уникальной красоты, изменение мнения о природе Севера, как о «крае снега и льда», вечной мерзлоты и темноты, серости и неяркости живописного колорита. Заполярный живописец А. А. Борисов, всю свою творческую жизнь отдавший Арктике, на практике превосходно передавал в своих полотнах все оттенки белого снега, с виду монотонного и однообразного, в действительности же — искрящегося мириадами всевозможных световых эффектов. Эту игру тонов, суровую поэзию северного снега, приведённых в одну общую гамму, художник сумел почувствовать и передать. Кому из художников удалось увидеть и показать Север, у кого это «вечное» особенно ощущаешь, у тех, кто регулярно проводил время, работая в условиях Крайнего Севера и почувствовал, как отличается от других мест северный пленэр с его постоянной контрастной изменчивостью, которую трудно поймать при случайных наездах. К таким мастерам кисти с полным правом можно отнести А. Борисова, постоянно работавшего в условиях Арктики. Особенно обращают на себя внимание его арктические натурные этюды, передающие всю тонкость заполярного колорита, а его большие эпические холсты отражают космичность заполярных мотивов, которые так поражали зрителей России и других стран. Названия его северных полотен порой пугали зрителей, и такое восприятие нарушало обыденность многих

сюжетов. Фантастика и суровая реальность правдиво передавали «область вечного льда». Талантливый ученик А. И. Куинджи, он любил передавать эффекты освещения, смелые цветовые контрасты. В своём дневнике он пишет: «... на северо-западе всё небо было залито золотистою зарёй и напоминало глазам тёплый летний вечер юга. Только снег разбивал всю эту иллюзию и составлял полный контраст с небом. Он настолько казался голубым, что если бы художник написал такую картину, сказали бы: «Это не естественно и красочно!» Какое-то непонятное, приятное чувство наполняет душу: вместе и нежность, и грусть, и покорность, и любовь, и непреклонная воля и сила — всё сливается в одно»!!! [2, с. 32–33].

Нельзя не вспомнить и самодеятельного художника, «президента Новой Земли» Тыко Вылко, участника многих арктических экспедиций. Познакомившись впервые с техникой живописи, прекрасно чувствуя свой край, он смог достаточно грамотно и искренне отобразить родной для него окружающий северный мир, несмотря на отсутствие специального художественного образования.

Своеобразие северного пленэра заключается и в том, что дальние планы подчас бывают такими же ясными и чёткими, как ближние. Поражает различная игра света на поверхности льда и снега в лучах бокового солнечного освещения с богатством и разнообразием цветовых оттенков. Передача этого эффекта видна в полярных этюдах А. А. Борисова и Н. В. Пинегина. Стремясь правдиво передать своеобразие сурового и мужественного характера природы Арктики, они прибегали к очень скупым и лаконичным средствам художественного выражения, особенные трудности добавляло рассеянное северное освещение. Н. В. Пинегину, постоянно работавшему на севере, удалось донести до зрителя еле уловимые переливы тончайших серебристых северных валёров. Его работы, очень лиричные и

камерные, несколько ограничены в сюжетных мотивах, но индивидуальны по стилю.

Зимние пейзажи другого заполярного пейзажиста С. Г. Писахова создают особенный лиричный образ заполярной русской зимы. Наиболее сильно это передано им на Соловецких островах, в работах на Кий-острове — «Берег Белого моря. Восход солнца». С удивительной точностью он передал строгие краски скупого северного цветения. Бледно-голубой цвет моря переходит на горизонте в нежно-розовый цвет зари на белесом небе. И на этом фоне стройные сосны с тонким кружевным рисунком ветвей, как черные клавиши, рождают звонкие и чистые звуки, тающие в тишине белой ночи.

Известный русский пейзажист К. А. Коровин написал несколько удивительных очерков о своем путешествии на Кольскую землю и в Норвегию, в которых неоднократно подчеркивал, насколько его и В. А. Серова поразила северная природа, ее особые краски и, главное, — непривычный свет. Писали они светлыми ночами; вследствие этого палитра обоих мастеров становится более приглушённой, лишенной интенсивных цветовых сочетаний. Такая перемена была особенно разительна для Коровина. Именно на Севере в его стиле произошёл перелом: от южных ярких, легких солнечных видов, исполненных в импрессионистичной манере, художник переходит к более строгой палитре, к лапидарным формам.

Художников рубежа XIX–XX столетий отличает романтическое, восторженное восприятие Севера. Их неудержимо влечет очаровательная таинственность, загадочность и бесконечная красота этих мест. Это отношение к Северу нашло свое отражение как в их мемуарах и очерках, так и в стилистике их произведений. Многие отмечали северный серебристый колорит, при изображении которого некоторые художники всё же впадали в однообразную цветовую передачу в своих произведениях. Чувство-

валось и влияние академической школы с её готовыми «рецептами» натурального изображения.

Замечено многими, что преодоление трудностей в работе часто заставляет организм концентрировать свои силы и внимание. Таких препятствий на севере предостаточно. Художники, способные преодолевать их, и становятся мастерами северного пленэра, когда необходимо выплеснуть в сжатое время поразивший тебя мотив, такой скоротечный в полярных условиях. Этот творчески изображённый разряд и действует на зрителя, эмоционально воспринимающего преподнесённые живописцем в экспозиции эти загадочные северные полотна. Трудно уловить некоторые закономерности северного пленэра пейзажистам, приезжающим на короткое время. И всё же за это время опытный мастер заметит уникальную контрастность освещённости неба. В то время, когда при восходе небо над горизонтом высвечивается тёплыми светлыми оттенками, холодный колорит неба у горизонта намного темнее. Можно написать два этюда, повернувшись на 180 градусов, и они будут контрастными по свету и цвету.

Для того чтобы написать ахроматический белый цвет, нужно было увидеть на его поверхности хроматические рефлексы и тени, преломлённые и отражённые цвета. Цветные тени на снегу — явление до некоторой степени психологическое. Днём при солнечном освещении тени кажутся ещё более синими, и приходится с трудом сознавать, что это — снег. Экологически чистый снег вокруг и незамерзающее благодаря «тёплому» течению Гольфстрима море ещё больше усиливают эффект атмосферного отражения: небо — море, море — небо; небо — снег, снег — небо и в результате всё это создаёт уникальную живописность в пленэрной работе. Как ни неожиданно это сравнение, но примерно то же самое приходится наблюдать в Средней Азии, в Туркмении, в пустыне Кара-Кум, когда жаркое, высокое солнце расплавляет всё, и даже тени тают в

ожном мареве. Эти же мысли нашли подтверждение в воспоминаниях А. А. Борисова об акварельных работах известного немецкого художника Б. Рихтера, написанные им в путешествии по Марокко в 1903 году: «...некоторые из них прямо поразили меня сходством эффектов с хорошо знакомой мне природой Севера: сильное полуденное солнце юга среди белых построек арабских городов даёт отражённому свету такую силу, что тени как-то тают, расплываются и получают совершенно невероятные оттенки, как это похоже на отражение света в летние солнечные дни где-нибудь на снежных скалах Новой Земли!» [2, с. 88].

При внимательном анализе некоторых северных пейзажей можно видеть, что с помощью самых утончённых и самых необходимых средств выражения, применяемых в технике живописи — валёров, почти бесцветных и бесконечно утончённых, и рождаются чаще всего самые колоритные полотна. Если нашу обычную природу Средней России можно изобразить тонами и полутонами, то даже для приблизительного изображения Крайнего Севера необходимо нюансировать до одной десятой тона. На севере при изображении больших снежных ледовых пространств, бескрайней тундры, бесконечных полей припаев по берегам Ледовитого океана рисунок может быть только обозначен. Но есть места на нашем арктическом севере, где из недр прибрежной земли вздымаются скалы, поражающие нас не столько их высотой, сколько выразительностью рисунка, придающего пейзажу совершенно особый характер. Удивительное многоцветие приземистой северной растительности, создающей колоритную и гобеленную по фактуре живописную поверхность, отличается от летнего «многозеленья» в средней полосе России. Здесь, на севере, наблюдаем бесконечное разнообразие оттенков, которые даже трудно назвать определённым цветовым тоном.

К простым мотивам реалистического пейзажа середины XIX столетия примени-

мы слова Белинского, который говорил, что всё так и дышит русскою природою, серенькими красками русского деревенского быта. Выражено верно, за исключением внутреннего содержания слова «серенькими». А. Н. Бенуа в одной из своих книг о цветоименовании «серый» подчёркивает его дополнительное оценочное значение «правдивый», «истинный», передающий скромно, в отличие от чужеземного блеска, тоскливую прелесть Севера [1]. Немецкий философ А. Шопенгауэр считал, что только через чувство может быть достигнуто художественно-истинное. Никогда, даже при точнейших пропорциях, при вернейших весах и подвесках, не создаётся истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми. Пропорции и веса — не вне художника, а в нём самом, они — то, что можно также назвать чувством границы, художественным тактом — это качества, присущие прирожденному художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений.

Московскому художнику В. В. Крайневу, регулярно приезжающему на Кольский север, удалось также создать свой, запоминающийся образ Кольского севера. Его пейзажи прибрежных мотивов Баренцева моря подчёркивают суровость этих мест. В творчестве Крайнева обозначилось образное восприятие северной природы с использованием выверенной определённой палитры, невзирая на всю «невыгоду» такой приглушённой живописи. Он почти не писал зимних пейзажей Севера, а тон земли, скал при низком освещении в редкие солнечные дни был очень плотным. Художник настойчиво ловил неповторимое, тусклое, холодное сияние полуночного полярного солнца, избегая прямых, ярких эффектов освещения.

Нельзя не почувствовать ритмический строй полотен ленинградского живописца Л. К. Богомольца. Интенсивность его чувств видна и в северных мотивах. В них ощущается ещё большая экспрессия живописной

поверхности. Его динамичные панорамные вытянутые холсты огромных размеров втягивают нас в стихию северного морского пленэра. Живописные произведения по своей природе статичны, однако мы ощущаем в них проявление ритма: неподвижное движется, молчаливое говорит языком пропорций, разнообразием контрастов и цвета, интервалов и ритмов. Здесь важен не столько результат движения, сколько процесс движения. Одна из самых больших его темпераментных марин, выполненная в этой технике, — «Полярный день» (225 × 440 см).

Фактор новизны северного пленэра порождает иные установки на восприятие и создаёт иные ориентиры, иную методику для воображения и цепочки зрительных ассоциаций. Для удовлетворения потребности познания предмет, который мы оцениваем как красивый, должен содержать в себе элементы новизны, неожиданности, необычности и выделяться на фоне среднего уровня признаков. Это так характерно в данном случае для арктических мотивов. «Почему нам случается иногда «удивляться», притом совершенно спонтанно, тому или иному восприятию? Этот «акт удивления» наступает тогда, когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно, он, в свою очередь, оказывает сильное влияние на наш умственный мир. Развитие этого умственного мира представляет собой в известном смысле преодоление чувства удивления — непрерывное бегство от «удивительного», от «чуда» [4, с. 92].

Внутренняя потребность творчества, художественное чутье оказываются гораздо сильнее многих внешних факторов, оказывающих давление на художника, работающего на Севере. Устройство художника таково, что его психический аппарат должен прежде справиться не с внешними, а с внутренними импульсами, от которых нельзя уклониться. Художникам, впервые при-

шедшим с традиционным живописным багажом, надо было творчески изменить подход к изображению такой необычной уникальной природы. Необходимо было воспринимать её в живописной гармонии целого, в разнообразии красок, в постоянной изменчивости северного состояния, развивать наблюдательность и остроту зрения. Можно назвать целый ряд художников, работавших на севере и в меру своего таланта внесших свой вклад в художественную историю северного пленэра, но в силу традиций русской живописи не многие смогли творчески перестроиться на конкретный материал северной природы.

Работая на пленэре в Арктике или на севере, при отрицательной температуре, художник создаёт уникальные пленэрные работы, которые возможно написать только в такой экстремальной природной обстановке. Перечислим некоторые факторы выполнения работ. Во-первых, писать в таких условиях приходится быстро из-за «некомфортной» обстановки (холод, ветер, мгновенная смена погодных условий); во-вторых, консистенция — краски в почти замороженном состоянии приходится переносить с палитры на холст и, вследствие этого, надо часто составлять колера прямо на живописной поверхности; в-третьих, фактура красочного слоя становится своеобразной, очень пастозной, так как краски, с трудом смешанные, создают своеобразную импрессионистическую поверхность; в-четвёртых, работу, сделанную в таких условиях, трудно повторить в комфортных условиях мастерской. Все эти ситуации или закаляют полярного живописца, или навсегда отлучают от «подобного» пленэра.

Проанализировать весь путь развития «в отечестве» северного пленэра с начала XIX века крайне важно и актуально, так как специфические особенности возможностей техники и технологии северного пленэра помогают раздвинуть рамки понятия «живопись», расширить диапазон палитры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бенуа Александр*. Мои воспоминания. М., 1980.
2. *Борисов А. А.* У самоедов. От Пинеги до Карского моря: Путевые очерки художника А. А. Борисова. СПб.: Изд-во А. Ф. Девриера, 1907. 120 с.
3. *Борисов Н. П.* Художник вечных льдов. Л.: Художник РСФСР, 1983. 276 с.
4. *Эйнштейн А.* Автобиографические заметки: Собрание научных трудов. 4-е изд. М.: Наука, 1967.

REFERENCES

1. *Benua Aleksandr*. Moi vospominaniya. M., 1980.
2. *Borisov A. A.* U samoedov. Ot Pinegi do Karskogo morja: putevye ocherki hudozhnika A. A. Borisova. SPb.: Izd-vo A. F. Devriera, 1907. 120 s.
3. *Borisov N. P.* Hudozhnik vechnyh l'dov. L.: Hudozhnik RSFSR, 1983. 276 s.
4. *Ejnshtejn A.* Avtobiograficheskie zametki: Sobranie nauchnyh trudov. 4-e izd. M.: Nauka, 1967.