

УДК 7.047(21–22)  
ББК 85.103(2)6

*Артемов Артем Александрович,  
художник, член МОСХ, МСХ и Товарищества живописцев,  
соруководитель творческой группы «DAUB&ART», аспирант,  
Московский государственный академический художественный институт  
имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств,  
Товарищеский переулок, д. 30, 109004 Москва, Российская Федерация  
E-mail: artemoffart@yandex.ru*

### РУССКИЙ СЕВЕР В ОСМЫСЛЕНИИ ХУДОЖНИКОВ 1950–1970 гг.

**Аннотация:** В послевоенное время началось переосмысление роли пейзажа в советском искусстве. Свидетельством этого было паломничество на Русский Север молодых советских художников. В. Ф. Стожаров, одним из первых совершивший поездку на Север, мастерски улавливал и переносил на холст красоту сурового края. Уже в первых картинах художника, написанных в Сибири, видна смелая, пастозная, словно затмевающая необходимую точность рисунка манера наложения краски на холст, создающая вместе с тем композиционную и тональную цельность. В отличие от Стожарова, в творчестве которого тема Севера неотделима от темы русской деревни, Е. И. Зверьков не стремился к изображению материальности, точности. Для него намного важнее было передать ту «чистоту», девственную первозданность пейзажа, которой был наполнен Русский Север. Северные картины В. Е. Попкова композиционно строги, по-своему графичны, но при этом удивительно тонки по колористическому содержанию. Интересным примером пленэрной живописи можно считать созданные на Севере работы П. Ф. Судакова, В. Н. Забелина, В. П. Косенкова. В 1970-е гг. начали свои «северные походы» художники А. М. Грицай, Н. Е. Зайцев, В. Н. Коркодым, С. И. Смирнов, заявляя о себе как о продолжателях традиции русской пейзажной живописи. Таким образом, Русский Север — важная и многогранная тема национального изобразительного искусства, смыслы и живописные открытия которой ещё предстоит раскрыть в научных исследованиях и выставочных проектах.

**Ключевые слова:** Русский Север, пейзаж, молодое поколение художников, В. Ф. Стожаров, Е. И. Зверьков, В. Е. Попков.

Русский Север ещё с конца XIX в. привлекал внимание художников. Дикая северная природа явилась зрителю как изобразительный сюжет в творчестве И. И. Левитана, А. И. Куинджи, И. К. Айвазовского, К. А. Коровина, Л. В. Туржанского.

Север с его романтикой, героической реальностью продолжал жить в искусстве и в советский период — от патетики В. С. Сварога «Гибель Челюскина» (1934)

© Артемов А. А., 2015

до тонких живописных открытий В. В. Крайнева. Но по-настоящему «вторым открытием» Русского Севера в отечественном искусстве стал период 1950–1970 гг.

Война во многом изменила ход развития русского искусства так же, как изменила сознание людей, прошедших через неё. Люди возвращались с фронта другими: смелыми, уверенными в себе; после ужасов войны им нечего было бояться. Художественные школы и академии наполнились настоящими любителями своего дела, для которых главной целью в жизни теперь стало стремление к мастерству, постижению искусства. Г. М. Коржев писал об этом времени: «Я могу сказать, что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое много узнало и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того революционного романтизма, который существовал в двадцатых. Демобилизованные приходили в наш институт. Каждый день они приходили первыми и уходили последними. Казалось, они хотели наверстать то, что пропустили. Это было совершенно новое поколение. Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое особенное понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды» [3, с. 142].

В послевоенный период художники начали переосмысливать роль пейзажа. Он вновь стал ощущаться как независимый и самодостаточный жанр. Этому способствовало перенасыщение искусства советскими стандартами, которые ещё до войны многие художники осознавали как некую кризисность, творческую обескровленность соцреализма. Признание этого факта мы находим даже у весьма лояльных критиков того времени. Вот как пишет об этом с нескрываемой тревогой критик Н. Щекотов, в последнем перед войной номере журнала «Искусство»: «Увлечение самобытными образцами искусства прошлых времен процветает сейчас у нас повсюду, а самостоятельное изучение природы при этом отодвинуто в тень. Таким путем вряд ли возможно достичь чего-либо оригинального, своеобразного, нового» [2, с. 197]. Многие художники, искавшие «правды», понимали, что найти её можно только в работе с натуры. В живописи таких художников, как И. С. Сорокин, В. Н. Гаврилов, И. А. Попов, А. А. Тутунов, Э. Г. Браговский, всё больше стало появляться работ этюдного характера, пронизанных смелой, свободной манерой письма, но при этом вдумчивых и лиричных по своему сюжету. Проблема пейзажа, в частности пленэрной живописи, волновала многих известных признанных мастеров того времени. Так, в выступлении на сессии Академии художеств в 1948 г. А. А. Пластов призывал художников писать с натуры, «обращаться к скромной красоте пейзажей средней России и Русского Севера» (Цит. по: [1, с. 203]). Пластов не признавал яркого «крымского» освещения (во многом условного, зачастую принимающего характер шаблона), наполненную контрастными эффектами живопись, считая, что лишь «верхний, рассеянный свет» серебристого пленэра средней полосы России открывает истинную глубину цвета.

К середине 1950-х гг. начался новый этап в истории советского искусства. Открывались новые художественные «школы» и направления, всё больше художни-

ков уходили от тематики к стилистике, находили себя в самостоятельном изучении природы, стремились к более тонкому индивидуальному отражению действительности, возвращались к импрессионизму в русском понимании этого направления. Молодые советские художники этого поколения воспринимали импрессионизм как важную стадию развития живописи. Они использовали в своём творчестве характерные для этого направления приёмы письма, строившиеся на пленэре, свободной этюдной живописи и свето-тоновых отношениях. Огромное значение во второй половине 1950-х гг. имела деятельность выдающихся мастеров советского искусства — академиков И. Э. Грабаря и К. Ф. Юона, утверждавших значение импрессионизма в истории живописи и в русском искусстве в частности. «Выступления Грабаря и Юона, — пишет В. С. Манин, — явились мощной теоретической поддержкой тому движению, которое уже начало развиваться в практике молодых живописцев и, естественно, активизировало его. Настойчиво утверждается этюдный характер работ, акцент переносится на взволнованное лирическое переживание. Сюжет не утрачивает своего значения, но перестает доминировать в картине. Особую роль начинает играть в подобных произведениях пейзаж» [1, с. 200–201].

К концу 1950-х гг. на всесоюзных выставках среди большого количества произведений самых разных жанров всё чаще стали встречаться картины, посвящённые именно пейзажу. Усиление роли пейзажной живописи нашло отклик в искусствоведческой литературе, вышли статьи и монографии, посвящённые мастерам советского пейзажа, возрос интерес к «натурной» живописи у молодых художников, всплыли «забытые» имена К. А. Коровина, В. А. Серова, И. И. Левитана и т.д. В этот период появились местные пейзажные «школы»: Владимирская, Уфимская, Шикотанская. Огромную роль в восстановлении и в развитии жанра сыграли пейзажи, написанные на севере России (ил. 1).

Тема Русского Севера занимает значительное место в советском искусстве середины XX в. На Севере работали такие мастера, как С. В. Герасимов, Г. Г. Нисский, П. И. Рубан, Д. К. Свешников. В начале 1950-х гг. Н. М. Ромадин сделал серию работ, посвящённых Русскому Северу. Он не раз совершал творческие поездки в Карелию, на остров Кий, в Косалму, где писал с натуры, точно передавая ощущение края («Первый снег», «Ветер на Укш-озере», обе 1952).

Стоит отметить яркие по своим живописно-пластическим открытиям картины И. С. Сорокина, художника, активно искавшего новых решений, но при этом сохранявшего свободную, пленэрную манеру импрессионистов. В одном из этюдов художника, написанном на Севере («Деревня поморов на Белом море»), явно ощутимо влияние раннего К. А. Коровина с его любовью к серой цветовой гамме — отличительной черты работ северного периода творчества мастера. В глубоких по колористическим находкам картинах И. С. Сорокина можно найти также отголоски влияния ранних произведений В. А. Серова. Творческий поиск Сорокина повлиял на многих соратников художника, работавших с ним в одно время. Так, в его этюде «Игарка. Вечер», написанном в совместной творческой поездке на Енисей с В. Ф. Стожаровым, по пастозно-густой живописи и по характеру цветовых отношений можно увидеть предпосылки будущей манеры письма этого выдающегося мастера.

Наверное, трудно представить тему Русского Севера, не ассоциируя её с творчеством В. Ф. Стожарова, яркого, самобытного пейзажиста, связавшего свою жизнь с этим краем. В период «оттепели» началось активное «паломничество» художников на Север. Молодое поколение столичных живописцев заново открыло тему Русского Севера, выводя её на совершенно новый уровень. Стожаров один из первых вместе с Е. И. Зверьковым и И. А. Поповым совершил поездку в Каргополь. Открывая нетронутую красоту богатой природы этого края, соседствующую с неповторимой архитектурой деревень и городов, Стожаров ещё не знал, что влюбится в Север навсегда и посвятит ему всё своё творчество. Именно тут сложится его узнаваемый, неповторимый живописный почерк. И правда, этому московскому художнику, как никому другому, удалось перенести на свои многочисленные полотна всю ту «дикость», загадочность и вместе с тем неповторимость красочной палитры Русского Севера. Он исколесил Север вдоль и поперёк, посетил Архангельскую, Вологодскую, Костромскую, Ярославскую области, республику Коми, Сибирь — по Енисею и Ангаре, и, где бы он ни работал, он мастерски улавливал и переносил на холст особенность и неповторимость каждого края. Уже в первых картинах, написанных художником в Сибири («Енисей. Сумерки», 1953; «Енисей», 1955) видна оригинальная манера наложения краски на холст: смелая, пастозная, словно затмевающая необходимую точность рисунка, но при этом создающая композиционную и тоновую цельность. Вне зависимости от размера, Стожаров старался не перегружать полотна чрезмерной детализацией, оставляя некую «этюдность», свойственную импрессионистам.

Стожарова часто сравнивают с другим выдающимся певцом Севера, Л. В. Туржанским, учеником К. А. Коровина. Их объединяла как смелая, плотная манера письма, так и любовь к изображению деревни, земли, сельской жизни. Тема Севера у Стожарова неотделима от темы русской деревни. Были ли это одинокие домики на его этюдах («Большая вода», 1958; «На краю села», 1965; «Сердла», 1969) или наполненные людьми картины («Село Андрейково», 1957; «В Кострому», 1957), художник точно передавал суровую жизнь северян, наполненную загадочной тишиной и неторопливостью жизни (ил. 2).

Совершенно по-иному раскрывает тему Севера другой замечательный пейзажист — Е. И. Зверьков. Вместе со Стожаровым он открыл для себя красоты Севера и посвятил этому краю немало своих работ. Всё в картинах Зверькова пронизано лирикой. Художника мало интересовал местный этнографический колорит, главное место в своих работах он отдавал природе. В натуральных этюдах Зверьков старался передать чувственное восприятие пейзажа, свето-воздушной среды. Художник не стремился к изображению материальности, точности, свойственной картинам Стожарова. Даже в изображении архитектурных пейзажей («Каргополь. Вид с реки», 1963; «Улица северной деревни», «Весна на севере», обе 1964; «Село Важгорт», 1967) художник словно не оставляет в картинах места человеку, изредка вводя его в виде стаффажа. Для него намного важнее было передать ту «чистоту», девственную первозданность пейзажа, которой был наполнен Русский Север. Вот как он сам писал об этом: «Север зачаровывал меня, тянул к себе, как магнит. Каждая

поездка давала духовную зарядку на год. Больше всего на севере меня привлекала поразительная цельность природы, ее чистота и нетронутость, природы без следов вторжения современной цивилизации: девственность северного леса, раздольные разливы рек, стихия ледоходов, соразмерность жизни людей с жизнью природы» [6, с. 61]. Стоит отметить удивительную цветопередачу в пейзажах Зверькова. Он не гонится за игрой пятен и контрастов, тональной определённой, часто пейзажи даны как будто через призму тумана. Всё это сделано, чтобы не отвлекать зрителя от глубины цветовых взаимоотношений. Зверьков, ученик и последователь А. А. Пластова, в своих этюдах стремился схватить тот верхний, серебристый свет, о котором говорил мастер (ил. 3).

На протяжении 1960–1970-х гг. трудно было бы найти русского художника, который бы не коснулся в своём творчестве темы Русского Севера: В. М. Сидоров, Н. Ф. Новиков, Н. М. Чернышев, П. П. Оссовский, братья Ткачёвы, Ю. И. Рогозин, В. Н. Забелин. Север отображён во многих замечательных гравюрах и рисунках Г. Ф. Захарова и И. В. Голицина.

Севером были захвачены и представители «сурового стиля»: Н. И. Андронов, В. Е. Попков, П. Ф. Никонов. Виктор Попков тогда поразил художественную общественность серией глубоко психологических картин «Мезенские вдовы» («Одна», 1966; «Северная Песня», «Воспоминания вдовы», обе 1968), сюжеты для которых он черпал в северных деревушках на реке Мезени. Попков не сразу пришёл к тому, что Север станет для него местом творческих исканий. Вот что пишет он о том времени: «Три года назад мне пришлось прожить 29 дней на востоке от Архангельска в деревне Зимняя Золотица и заездом побывать в двух деревнях на реке Мезени. Север не хотелось включать в свою творческую жизнь. Может быть, в этом было виновато громадное количество работ с бесконечными пейзажами и церквями и натюрморты (В. Стожаров и др.). Поэтому я ехал туда просто посмотреть новые места, зная, что эта поездка первая и последняя. Но по приезде в Москву мои мысли хватились за тот Северный месяц. Стало ясно, что так просто от Мезени мне не уйти» [4, с. 14].

Север Попкова значительно отличается от работ художников того времени. Его картины композиционно строги, по-своему графичны, но при этом удивительно тонки по колористическому содержанию («Деревня Кимжа», 1967; «Северная часовня», 1972; «Сентябрь на Мезени», 1969–1970). Художник оставил большое количество замечательных зарисовок и акварелей, сделанных в кенозерских деревнях Зехново, Вершинино, Рыжково (ил. 4).

Интересным примером пленэрной живописи можно считать сделанные на Севере работы П. Ф. Судакова. Мастер портрета, он в 1970-е гг. всё больше места уделял в своём творчестве пейзажу. Его карельская тема («Карелия. Сумской посад», 1971; «Вечер на реке суме», 1972; «Серый день. Облачно», деревня Воронежа, 1973) раскрывает художника как талантливого пейзажиста. Этюды написаны смело, в один слой, в лучших традициях московской школы живописи. Другой её яркий представитель — В. Н. Забелин, — прежде чем окончательно связать своё творчество с красотами Ростовских земель, написал замечательные этюды в северных



широтах («Северная деревня», 1962). Интересны по своим монументальным композициям и необычному колориту картины Б. А. Кельберера («Белая ночь», 1968; «Стены Соловецкого монастыря», «Старый амбар», 1977). С начала 1960-х гг. он переехал в Карелию, связав своё творчество с художественным изучением Русского Севера (ил. 5).

Достоверно и поэтично изображал Русский Север ученик С. В. Герасимова, В. П. Косенков («На севере дальнем», «Суровый край», «В фиордах Камчатки», 1966). Косенков всегда с восхищением относился к этому краю и одним из первых начал изображать современную деятельность человека, покоряющего неизведанные просторы. Делясь своими впечатлениями, Косенков говорил: «Меня всегда поражало то чувство особого достоинства, которым буквально дышат северные пейзажи. Они не так отстранены и чужды человеку, как необжитые места суровой Камчатки. Но даже в городах — вещественных свидетельствах покорения природы человеком — меня не покидало чувство, что природа, признавая смелость и настойчивость людей, лишь уступила им часть своих владений, видя в человеке достойного партнера. Это как бы мирное сосуществование двух могучих исполинов» [5]. Это состояние художник открывает зрителю в картине «Окраины Мурманска» (1964).

В 1970-е гг. начали свои «северные походы» художники А. М. Грицай, Н. Е. Зайцев, В. Н. Коркодым, С. И. Смирнов, заявляя о себе как о продолжателях традиции русской пейзажной живописи, протянувшейся до наших дней — XXI в., как внутренней духовной потребности каждого из них, как неизбывном долге перед уходящим в небытие русским укладом жизни, русским обычаем существования.

Русский Север — важная и многогранная тема национального изобразительного искусства, смыслы и живописные открытия которой ещё предстоит раскрыть в научных исследованиях и выставочных проектах.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Манин В. С. Пленэр в советской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1983.
- 2 Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг. М.: Галарт, 1995. 218 с.
- 3 Пластова Т. Ю. В контексте времен (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») // Научные труды. СПб.: Рос. академия художеств, ин-т им. И. Е. Репина, 2013. Вып. 24: Проблемы развития отечественного искусства. С. 138–147.
- 4 Попков Ю. Виктор Попков (серия Мастера живописи XX века). М.: Живопись инфо, 2006.
- 5 Сопоцинская А. О. В. П. Косенков. Советская живопись. Статьи и публицистика // URL: <http://www.sovjiv.ru/articles/62/> (дата обращения: 21.10.2013).
- 6 Филонович И. Н. Ефрем Иванович Зверьков. Л.: Художник РСФСР, 1978. 174 с.

\* \* \*

*Artemov Artem Aleksandrovich,*  
*artist, member of Union of Artists,*  
*Moscow union of artists and the Association of painters,*  
*co-director of the creative group «DAUB & ART»,*  
*Post-graduate student, Surikov Moscow State Academic Art Institute*  
*at the Russian Academy of Arts,*  
*Tovarishchesky per. 30, 109004 Moscow, Russian Federation*  
 E-mail: artemoffart@yandex.ru

### RUSSIAN NORTH PERCEPTION BY THE ARTISTS OF 1950–1970-s

**Abstract:** Rethinking of the role of the landscape in Soviet art began in the postwar period. The pilgrimage of young Soviet artists to the Russian North was an evidence of that. V. F. Stozharov, who was one of the first to make the trip to the North, expertly caught and transferred to canvas the beauty of the harsh edges. Already in the first paintings of the artist, made in Siberia, we can see a bold, pasty-like manner of applying paint to canvas, which outshines the necessary precision of drawing, creating at the same time tone and compositional integrity. Unlike Stozharov, in whose works the theme of the North is inseparable from the theme of the Russian countryside, E. I. Zverkov does not strive for accuracy of image of materiality. For him it is much more important to convey the «purity», the virgin primeval landscape that filled Russian North. Northern paintings by V. E. Popkov are compositionally austere in their graphic quality, but have a surprisingly subtle color palette. Interesting examples of plein-air painting can be seen in North works by P. F. Sudakov, V. N. Zabelin and V. P. Kosenkov. In 1970-s. the «Nordic campaigns» of artists A. M. Gritsay, N. E. Zaitsev, V. N. Korkodym and S. I. Smirnov began. They declared themselves as the followers of traditions of Russian landscape painting. Thus, the Russian North is an important and multi-faceted topic of national art, with artistic discoveries yet to come in further research and exhibition projects.

**Keywords:** the Russian North, the landscape, the young generation of artists, V. F. Stozharov, E. I. Zverkov, V. E. Popkov.

#### REFERENCES

- 1 Manin V. S. *Plener v sovetskoi zhivopisi* [Plein-air Soviet painting]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983.
- 2 Morozov A. I. *Konets utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-kh gg.* [End of Utopia. From the history of art in the Soviet Union of the 1930s.] Moscow, Galart Publ., 1995. 218 p.
- 3 Plastova T. Iu. V kontekste vremen (A. Plastov i G. Korzhev v ekspozitsii GRM «Iskusstvo XX veka») [In the context of the time (A. Plastov and G. Korzhev in State Russian Museum exhibition «Art of the twentieth century»)]. *Nauchnye Trudy* [Proceedings]. St. Petersburg Ros. akademiia khudozhestv, in-t im. I. E. Repina Publ., 2013, vol 24: *Problemy razvitiia otechestvennogo iskusstva* [Problems of development of national art], pp. 138–147.

- 
- 4 Popkov Iu. *Viktor Popkov (seriia Mastera zhivopisi XX veka)* [Viktor Popkov (series «Masters of painting of the twentieth century»)]. Moscow, Zhivopis' info Publ., 2006.
  - 5 Sopotsinskaia A. O. *V. P. Kosenkov. Sovetskaia zhivopis'. Stat'i i publitsistika* [V. P. Kosenkov. Soviet painting. Articles and papers]. Available at: <http://www.sovjiv.ru/articles/62/> (Accessed 21 October 2013).
  - 6 Filonovich I. N. *Efrem Ivanovich Zver'kov* [Efrem Ivanovich Zverkov]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1978. 174 p.