



ПЕЙЗАЖ

Авторы: М. Н. Соколов, А. М. Муратов

ПЕЙЗА́Ж (франц. *paysage*, от *pays* – страна, местность), жанр изобразит. искусства (или отд. произведения этого жанра), в котором осн. предметом изображения является природа, в т. ч. естественная среда, преображённая человеком. В П. воспроизводятся реальные или воображаемые виды местностей, сооружений (см.

[Архитектурный пейзаж](#), [Каприччио](#)), городов (см. [Ведута](#)), морских просторов (см. [Марина](#)) и т. п. Часто П. служит фоном в произведениях др. жанров – живописных, графич., скульптурных (рельефы, медали). Развитие П., помимо [изобразительных искусств](#), тесно связано также с [садово-парковым искусством](#), [театрально-декорационным искусством](#), [картографией](#). Изображая явления и формы природного окружения человека, художник выражает и представление о мироздании, и своё отношение к природе, и восприятие её современным ему обществом. В силу этого П. приобретает эмоциональность и смысловое содержание.

Исторический очерк

Изображения природы встречались ещё в [первобытном искусстве](#) (условные обозначения небесного свода, светил, земной поверхности, границ обитаемого мира). В постгляциальный период появились изображения сцен охоты, рыбной ловли, сбора мёда, пляски и т. п. – соответственно и место действия, которое зачастую оставалось нейтральным «полем», а иногда маркировалось изображением животного, растения, жилища. В рельефах и росписях стран Древнего Востока (Вавилония, Ассирия, Египет), преим. в сценах войн, охоты и рыбной ловли, сельского труда, содержатся отд. элементы П., особенно умножившиеся и конкретизированные в др.-егип. иск-ве эпохи Нового царства. Широкое распространение пейзажные мотивы получили в иск-ве Крита 16–15 вв. до н. э. (см. [Эгейское искусство](#)), где впервые достигалось впечатление эмоционально убедительного единства фауны, флоры и природных стихий. Среди фресок, открытых в 1967 на о. Тира, – первый панорамный морской пейзаж.



«Рыбная ловля». Деталь росписи гробницы Охоты и рыбной ловли в Тарквинии (Италия). 520–510 до н. э.

Пейзажные элементы др.-греч. иск-ва обычно неотделимы от изображения человека; несколько большей самостоятельностью обладал эллинистич. и др.-рим. П., включавший элементы [перспективы](#) (иллюзионистич. росписи, мозаики, т. н. живописные рельефы). Ландшафтные мотивы, изображения сражений и крепостной архитектуры наполняют повествоват. рельефы колонн Траяна и Марка Аврелия в Риме. Фантастич. П. служит фоном во фресках на сюжет «Одиссеи» в др.-рим. живописи, выступает как самостоят. субжанр в росписях декоративного стиля в Помпеях (см. [Помпеянские стили](#)). В целом для этой эпохи характерен образ природы, воспринимаемой как сфера идиллич. существования человека и богов.

В ср.-век. иск-ве Византии и Европы элементы П. (особенно виды городов и отд. зданий) нередко служили средством условных пространственных

построений (напр., «горки» или «палаты» в иконописи), в большинстве случаев превращаясь в лаконичные указания на место действия; наиболее часто пейзажные мотивы встречаются в [миниатюре книжной](#). В ряде композиций ландшафтные детали складывались в умозрительно-теологич. схемы, отражавшие ср.-век. представления о Вселенной.

В исламском ср.-век. иск-ве элементы П. первоначально были представлены весьма скупо, если не считать редких образцов, основанных на эллинистич. традициях. С 13–14 вв. они занимают всё более значит. место в книжной миниатюре, в 15–16 вв. в произведениях тебризской школы и [гератской школы](#) пейзажные фоны навевают представление о природе как замкнутом волшебном саде. Пейзажные мотивы распространялись также в декоративно-прикладном иск-ве: сцены охоты, подвиги героев украшают ковры и керамику Ирана. Большой эмоциональной силы достигают ландшафтные детали в ср.-век. иск-ве Индии (начиная с [могольской миниатюры](#)), Индокитая и Индонезии (напр., образы тропич. леса в рельефах на мифологич. и эпич. темы).



Го Си. «Осень в долине Жёлтой реки». Шёлк, тушь. 2-я пол. 11 в. Галерея искусства Фрир (Вашингтон).



Кацусика Хокусай. «Висячий мост между двумя провинциями (Мост обезьян)». Цветная гравюра на дереве. 1827–30.



Исключительно важное положение занимает П. как самостоят. жанр в живописи ср.-век. Китая, где вечно обновляющаяся природа считалась наиболее наглядным воплощением мирового закона (дао); эта концепция находит прямое выражение в П. типа шань-шуй («горы – воды»). В восприятии кит. П. существенную роль играли стихотв. надписи, символич. мотивы, олицетворявшие возвышенные духовные качества (горная сосна, бамбук, дикая слива и т. п.), фигурки людей, пребывающих в пространстве, которое кажется беспредельным из-за введения в композицию обширных горных панорам, водных гладей и туманной дымки. Отд. пространственные планы в кит. П. не разграничиваются, а свободно перетекают один в другой, подчиняясь общему декоративному решению картинной плоскости. Среди крупнейших мастеров кит. П. (сложившегося ещё в 6 в.) – [Го Си](#), [Ма Юань](#), Ся Гуй (кон. 12 – 1-я пол. 13 вв.), Му-ци (1-я пол. 13 в.). Японский П., сформировавшийся к 12–13 вв. и испытавший сильное влияние кит. иск-ва, отличается обострённой графичностью (напр., у [Сэссю](#)), тяготением к выделению отдельных, наиболее выигрышных в декоративном отношении мотивов, наконец, в 18–19 вв., более активной ролью человека в природе [графич. серии [Кацусика Хокусая](#) и [Утагава Хиросигэ](#) (Андо)]. Под влиянием китайской развивалась и ср.-век. кор. пейзажная живопись тушью (Ан Гён, [Кан Хи Ан](#), [Чон Сен](#) и др.).

В зап.-европ. иск-ве 13–15 вв. пейзажный фон начинает осмысляться как принципиально важная часть чувственно убедительной трактовки мира. Условные (золотые или орнаментальные) фоны сменяются пейзажными, нередко превращающимися в широкую панораму мира – у [Джотто](#), А. [Лоренцетти](#), К. [Вичи](#), Л. [Мозера](#), бургундских и нидерл. миниатюристов 14–15 вв. (бр. [Лимбург](#), Я. [ван Эйк](#)) и др. Художники [Возрождения](#) обращались к непосредств. изучению природы, создавали

А. Альтдорфер. «Дунай близ Сармингштайна». Рисунок пером. 1511. Музей изобразительных искусств (Будапешт).

наброски и этюды, разрабатывали принципы перспективного построения пространства, руководствуясь концепциями о рационалистичности законов мироздания и возрождая представление о ландшафте как реальной среде обитания человека (что особенно характерно для итал. мастеров кватроченто). Важное место в истории П. занимают

А. Мантенья, П. Уччелло, Пьеро делла Франческа, Джентиле и Джованни Беллини, Джорджоне, Леонардо да Винчи, Тициан, Тинторетто в Италии, Х. ван дер Гус, Гертген тот Синт-Янс, И. Босх в Нидерландах, А. Дюрер, М. Грюневальд в Германии. В иск-ве Возрождения формируются предпосылки для появления самостоят. пейзажного жанра, складывающегося первоначально в графике (Дюрер и мастера дунайской школы) и в небольших живописных композициях, где образ природы или составляет единственное содержание произведения (А. Альтдорфер), или безраздельно главенствует в сюжетной композиции (И. Патинир). Если итал. художники стремились подчеркнуть гармоничное созвучие человеческого и природного начал, а в гор. пейзажных фонах воплотить представление об идеальной архит. среде (Рафаэль), то нем. и нидерл. мастера охотно обращались к дикой природе, нередко придавая ей катастрофически-бурный облик, изображая апокалиптич. видения. Совмещение пейзажного и жанрового моментов, типичное для нидерл. П., приводит к наиболее ярким результатам в творчестве П. Брейгеля Старшего, с присущими ему грандиозностью панорамных композиций и глубочайшим проникновением в характер нар. жизни, органически связанной с миром природы. Т. н. космический пейзаж – многоплановое изображение бескрайнего мира – часто служит фоном для библейских сюжетов и образов отшельников (А. Блумарт, Х. мет де Блес, К. де Кейнинк). В 16 – нач. 17 вв. у ряда нидерл. мастеров (напр., у Й. де Момпера, Г. ван Конинксло) жизненная наблюдательность переплетается с маньеристич. фантастикой, подчёркивающей субъективно-эмоциональное отношение художника к миру.



Ф. Гварди. «Отправление "Бученторо" на остров Лидо». 1766. Лувр (Париж).

К нач. 17 в. в творчестве Аннибале Карраччи, А. Эльсхеймера и нидерл. мастера П. Бриля оформляются принципы «идеального» П., подчинённого идее разумного закона, скрытого под внешним многообразием разл. аспектов природы. В иск-ве классицизма окончательно закрепляется система условной, кулисной 3-плановой композиции, утверждается принципиальное различие наброска или этюда и законченного П.-картины. Наряду с этим П. становится носителем высокого этич. содержания, что особенно характерно для творчества Н. Пуссена и К. Лоррена, где представлены два варианта «идеального» П. – героический и идиллический. В П. барокко (П. П. Рубенс, С. Роза, А. Маньяско и др.)

первенствует стихийная мощь природы, иногда как бы подавляющая человека. Элементы живописи с натуры, на открытом воздухе (см. Пленэр) появляются в отмеченных необычайной свежестью восприятия пейзажах Д. Веласкеса. Голл. живописцы и графики 17 в. (Рембрандт, Я. Вермер, Я. ван Гоijen, С. ван Рейсдал, Я. ван Рейсдал, Х. Сегерс, М. Хоббема, Х. Аверкамп, А. Кёйп и многочисл. малые голландцы) создали многообразные типы П. (в т. ч. марину, сельский, городской, зимний П.). Детально разрабатывая световоздушную перспективу и систему валёров, они соединяли в своих произведениях поэтич. ощущение естеств. жизни природы с идеей тесной связи её с повседневным существованием человека. С 17 в. широко распространяется и топографически точный видовой П. (в гравюрах В. Голлара и нем. мастера М. Мериана), развитие которого было во многом предопределено применением камеры-обскуры. Он достигает расцвета в 18 в. в ведутах венецианской школы –

у А. [Каналетто](#), Б. [Беллотто](#) и в работах Ф. [Гварди](#), с их виртуозным воспроизведением изменчивой световоздушной среды. Видовой П. в 18 в. сыграл решающую роль в становлении П. в тех европ. странах, где до этого времени не было самостоят. пейзажного жанра (в т. ч. в России). Особое место занимают графич. пейзажи Дж. Б. [Пиранези](#), «романтизовавшего» руины и памятники античного зодчества. Традиция «идеального» П. обрела изысканно-декоративное истолкование в эпоху [рококо](#) (Ф. [Буше](#) и др.) и в классицизирующем творчестве Ю. [Робера](#), однако в целом «идеальный» П., занявший второстепенное положение в классицистич. системе жанров, на протяжении 18 в. вырождается в академич. направление, подчиняющее природные мотивы отвлечённым законам классицистич. композиции. Предромант. веяния угадываются в парковых фонах «галантных сцен» и [пасторалей](#) А. [Ватто](#), Ж. Б. Патера, Н. [Ланкре](#), Ж. О. [Фрагонара](#) во Франции, а также в творчестве родоначальников англ. школы Т. [Гейнсборо](#), Дж. [Райта](#), Р. Уилсона.



У. Тёрнер. «Дождь, скорость и пар». 1844. Национальная галерея (Лондон).

В кон. 18 – 1-й пол. 19 вв. в П. преобладают тенденции [романтизма](#) (Дж. Кром, Дж. С. Котмен, Дж. Р. Козенс, У. [Тёрнер](#) в Великобритании; Ж. Мишель во Франции; К. Д. [Фридрих](#), Л. [Рихтер](#) в Германии; Й. А. [Кох](#) в Австрии; Й. К. К. [Даль](#) в Норвегии, и др.; огромную роль П. играл также в творчестве Ф. [Гойи](#), Т. [Жерико](#) и Э. [Делакруа](#)). Важное значение П. в худож. системе романтизма объясняется тем, что романтики сближали жизнь человеческой души с жизнью природы; они проявляли особую чуткость к индивидуальной неповторимости отд. состояний природы и своеобразие нац. ландшафтов. Последние черты чрезвычайно характерны для творчества Дж. [Констебла](#), в наибольшей мере способствовавшего эволюции П. к реальным образам, сохраняющим

свежесть натурного этюда; особое внимание он уделял изображению неба («скайинг»). Увлечение натурным методом быстро распространялось: акварелист Т. Гёртин основал «скетчинг-клуб» для работы художников на природе. Обобщённость, поэтич. восприятие мира, а также интерес к проблемам пленэра характерны для мастеров, стоящих у истоков нац. школ П. 1-й пол. – сер. 19 в. (ранний К. [Коро](#) во Франции; отчасти К. [Блехен](#) в Германии, и др.). Представители реалистич. П. сер. – 2-й пол. 19 в. (мастера [барбизонской школы](#), Г. [Курбе](#), Ж. Ф. [Милле](#), Л. Э. [Буден](#) во Франции; школа [маккьяйоли](#) в Италии; А. фон [Менцель](#) и отчасти [дюссельдорфская школа](#) в Германии; Я. [Йонгкинд](#) и т. н. гаагская школа в Голландии, и др.) постепенно изживали лит. ассоциативность романтич. П., добивались естественности и простоты композиции (отказываясь в большинстве случаев от панорамных видов), детально разрабатывали светотеневые и валёрные отношения, позволявшие передать материальную ощутимость природной среды. Унаследованное от романтизма этико-филос. звучание П. принимает теперь более демократич. направленность, проявляющуюся и в том, что в П. всё чаще включались сцены сельского труда (Ж. [Бастьен-Лепаж](#), Л. О. Лермитт).

Доминирующее значение обретает П. у мастеров [импрессионизма](#) (К. [Моне](#), К. [Писсарро](#), А. [Сислей](#), О. [Ренуар](#)), считавших работу на пленэре неременным условием создания пейзажного образа. Важнейшим компонентом П. импрессионисты сделали вибрирующую, богатую красочными оттенками световоздушную среду, обеспечивающую зрительную нерасторжимость природы и человека. Стремясь зафиксировать многообразную изменчивость состояний природы, они часто создавали пейзажные [циклы](#) и серии, объединённые одним мотивом (Моне, Э. [Дега](#)). В их работах отразилась и динамика совр. жизни, благодаря чему городской (урбанистический) П. обрёл равные права с изображениями сельской природы.

В кон. 19 – нач. 20 вв. в П. складывается неск. направлений, развивающих принципы импрессионистич. П. и одновременно вступающих в антагонистич. отношения с ними. П. [Сезанн](#) утверждал в своих произведениях монументальную мощь и чёткую конструктивность естеств. ландшафтов. Мастера [неоимпрессионизма](#) (Ж. [Сёра](#), П. [Синьяк](#)) подчинили пейзажные мотивы строго выверенным, плоскостно-декоративным построениям. В. [Ван Гог](#) стремился к повышенной, нередко трагич. психологич. ассоциативности пейзажных образов. В произведениях П. [Гогена](#), близких [символизму](#) и отличающихся звучностью ритмизов. локальных цветовых плоскостей, радикально переосмысляется образ П.-идиллии. Европ. художники, связанные с символизмом, [неоидеализмом](#) и стилем [модерн](#) (П. [Пюви де Шаванн](#), мастера группы [«Наби»](#), А. [Бёклин](#), Дж. [Уистлер](#), Ф. [Ходлер](#), Э. [Мунк](#), А. [Галлен-Каллела](#)), внесли в П. мысль о таинственном родстве человека и «матери-земли» (отсюда – популярные в этот период типы П.-мечты и П.-воспоминания), обыгрывали в своих композициях разл. рода «сквозные формы» (ветви, корни, стебли и т. д.), орнаментальная компоновка которых создаёт иллюзию непосредств. имитации ритмов самой природы. В это же время усиливаются типичные для нац.-романтич. течений поиски обобщённого образа родины, нередко насыщенного фольклорными или историч. реминисценциями: Ф. Руциц (Польша), А. Славичек (Чехия), Ш. Лукьян (Румыния), В. [Пурвитис](#), И. [Сулоага](#) и др.

В иск-ве [авангардизма](#) 20 в. одни мастера стремятся найти наиболее устойчивые черты того или иного ландшафтного мотива, очищая его от всего «преходящего» (мастера [кубизма](#)), другие с помощью драматически напряжённых цветовых созвучий подчёркивают внутр. динамику ландшафта (художники [фовизма](#) и близкие им мастера во Франции, Югославии, Польше, мастера [экспрессионизма](#) в Германии, Австрии и Бельгии), третьи переносят осн. акцент на причудливость и психологич. выразительность мотива (мастера [сюрреализма](#)). В творчестве ряда представителей этих направлений тяготение к деформации пейзажного изображения, самоценность цветовых построений открыли путь к [абстракционизму](#) (подобную роль П. сыграл, напр., в творчестве П. [Мондриана](#), П. [Клее](#) и В. В. [Кандинского](#)). В 20 в. в Европе и Америке получил широкое распространение урбанистический (т. н. школа мусорного ведра, Э. Хоппер в США) и индустриальный П., нередко трактующий мир техники как своего рода антиприроду, непреодолимо враждебную людям (Ч. Демут, Н. Спенсер, Ч. Шилер в США, П. Брюнинг в Германии). П. у художников итал. [футуризма](#), экспрессионизма, представителей [магического реализма](#), [метафизической живописи](#) и [«новой вещественности»](#) часто принимает заострённо-агрессивный или отчуждённый облик, проникнутый настроениями трагич. безысходности. Эта черта присуща и творчеству некоторых мастеров [парижской школы](#) 1-й пол. 20 в. (М. [Утрилло](#), Х. [Сутин](#), М. З. [Шагал](#), Ж. [Карзу](#) и др.). Вместе с тем бурно развивается П. национально-романтич. характера, в котором главенствуют образы «первозданной» (Б. Паленсия в Испании, [Кьярваль](#), «Группа семи» в Канаде, Р. [Кент](#), А. [Наматжир](#)) или обжитой ([риджинализм](#), Э. Уайет в США) природы, а также обращённый к классич. образцам П. [новеченто](#) и в целом [тоталитарного искусства](#).

В послевоенном авангардистском иск-ве стран Зап. Европы, США, Канады П. остаётся одной из важнейших тем, хотя нередко граница, отделяющая абстрактную форму от изобразительной, становится весьма зыбкой – напр., у мастеров т. н. Второй парижской школы [Ж. Базен, А. Манесье, Зао Вуки (Чжао Уцзи), Н. де [Сталь](#), М. Э. [Буйе](#) [да Силва](#), Ж. Монори и др.], тогда как нарочито иллюзорные изображения [гиперреализма](#) и фотореализма нередко утрачивают реальную основу. Антимилитаристская направленность присуща творчеству нем. мастеров П. сер. – 2-й пол. 20 в. (Х. [Грунди](#), Ф. Радзивилл, К. Хофер; на рубеже 20–21 вв. – А. Кифер). Художники [постмодернизма](#) обращаются к непосредств. работе с ландшафтом или архит. средой – [лэнд-арт](#), стрит-арт, эмбаллаж («пакование» сооружений и территорий).



Ф. Я. Алексеев. «Соборная площадь в Московском Кремле». 1800-е гг.(?). Третьяковская галерея (Москва).

П. в России. В др.-рус. иск-ве П., не субстанциализировавшийся как жанр, является важнейшим элементом композиции иконы, фрески и книжной миниатюры, развиваясь от условных обозначений на фоне до изображения реальной архитектуры в 17 в. (С. Ф. [Ушаков](#) и др.). Первыми мастерами видового П. в рус. иск-ве 18 в. были гравёры А. Ф. [Зубов](#), М. И. [Махаев](#), живописцы Ф. Я. [Алексеев](#), М. М. [Иванов](#) и Семён Ф. [Щедрин](#); идеального П. – Ф. М. [Матвеев](#), каприччио и П.-обманки – П. ди Г. [Гонзаго](#) (в театральных декорациях и монументальных росписях). В 1-й пол. – сер. 19 в. Сильвестр Ф. [Щедрин](#), М. И. Лебедев и А. А. [Иванов](#) (в своих этюдах, где он разрабатывал проблему пленэризма) стремились воссоздать обобщённый поэтич. образ природы. Романтич. традиции играют ведущую роль в творчестве М. Н. [Воробьёва](#), И. К. [Айвазовского](#), Л. Ф. [Лагорио](#) и

А. П. [Боголюбова](#). На 2-ю пол. 19 в. приходится расцвет реалистич. П. (основы которого были заложены ещё в творчестве А. Г. [Венецианова](#) и [венециановцев](#), прежде всего Г. В. [Сороки](#)), тесно связанный с деятельностью передвижников. Преодолевая искусственность академич. П., художники обращались к родной природе (Л. Л. Каменев, М. К. [Клодт](#)), мотивы которой с эпич. размахом запечатлены в произведениях И. И. [Шишкина](#). Тенденция к изображению переходных состояний природы, лирич. начало свойственны творчеству А. К. [Саврасова](#) и Ф. А. [Васильева](#); позднеромантич. веяния проявляются в использовании сильных эффектов освещения в картинах А. И. [Куинджи](#) и Ю. Ю. [Клевера](#). В кон. 19 в. линия эмоционально-лирич. П. находит продолжение в т. н. П. настроения – у В. Д. [Поленова](#) и особенно И. И. [Левитана](#), сочетавшего тончайшую передачу состояний природы с психологизмом, возвышенно-философским толкованием пейзажных мотивов. В П. рубежа 19–20 вв. реалистич. традиции 2-й пол. 19 в. переплетаются с влияниями импрессионизма и модерна. Близки Левитану, но более камерны по духу «П. настроения» В. А. [Серова](#), А. С. [Степанова](#), П. И. [Петровичева](#), Л. В. [Туржанского](#), отличающиеся этюдной непосредственностью композиции и колорита. Декоративно-пленэрная манера выделяет работы С. А. Виноградова, С. Ю. [Жуковского](#) и др. членов [Союза русских художников](#). Соединение лирич. интонаций с повышенной звучностью цвета характерно для творчества К. А. [Коровина](#) и И. Э. [Габаря](#). Национально-романтич. черты присущи работам Б. М. [Кустодиева](#), А. А. [Рылова](#) и К. Ф. [Юона](#), также арктич. видам А. А. [Борисова](#); фольклорный или лит.-историч. характер приобретает П. у А. М. [Васнецова](#), В. М. [Васнецова](#), М. В. [Нестерова](#), Н. К. [Рериха](#), также в «героическом» пейзаже К. Ф. [Богаевского](#). В кругу мастеров [«Мира искусства»](#) культивировался тип П.-воспоминания, проникнутого историч. реминисценциями (Л. С. [Бакст](#), К. А. [Сомов](#), А. Н. [Бенуа](#), Е. Е. [Лансере](#), А. П. [Остроумова-Лебедева](#)), особняком стоят остродраматич. гор. виды М. В. [Добужинского](#). Среди вариаций на тему ирреального П.-мечты в духе В. Э. [Борисова-Мусатова](#), типичных для художников [«Голубой розы»](#), выделяются ориенталистские композиции П. В. [Кузнецова](#) и М. С. [Сарьяна](#), а также картины Н. П. [Крымова](#), стремившегося к строгой уравновешенности колористич. и композиц. решений. В П. мастеров [«Бубнового валета»](#) сочность цветового строя и темпераментная, свободная живописная манера выявляют пластич. богатство и красочность природы.

После 1917 в области П. продолжали работать мастера, чьё иск-во сложилось в предреволюц. период (В. Н. [Бакшеев](#), И. Э. Грабарь, Н. П. Крымов, А. В. [Куприн](#), А. П. Остроумова-Лебедева, П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян и др.). Тему П. разрабатывали и мастера авангарда 1920-х – нач. 1930-х гг. (К. С. [Малевич](#), члены объединений



В. В. Купцов. «АНТ-20 "Максим Горький"». 1934. Русский музей (С.-Петербург).

«Зорвед», «Маковец», П. Н. [Филонов](#) и группа «[Мастера аналитического искусства](#)», [Новое общество живописцев](#), [Общество художников-станковистов](#), «[Круг художников](#)», [Общество московских художников](#) и др.), также члены [Ассоциации художников революционной России](#). В 1920-е гг. зарождается сов. индустриальный П. (Б. Н. Яковлев и др.), складывается тип мемориального П. (напр., полотна В. К. [Бялыницкого-Бирули](#) с видами Горок Ленинских и Ясной Поляны). Для сов. П. в духе [социалистического реализма](#) характерны жизнеутверждающее начало, отображение преобразоват. деятельности «строителей социализма» (С. В. [Герасимов](#), А. М. Грицай, Н. М. [Ромадин](#), С. А. [Чуйков](#), Ю. С. Подляский и мн. др.). В 1930–50-е гг. получает распространение монументальный П.-картина, в котором сквозь черты конкретной

местности всё чаще проступает синтетич. образ Родины (А. А. [Дейнека](#), Г. Г. [Нисский](#), В. В. Мешков, Л. И. Бродская и др.). Особое место в истории отеч. иск-ва занимают фронтовые зарисовки и этюды, а также полотна, достоверно передающие П. воен. лет, – места боёв, разрушенные города и сёла, источенные окопами и воронками поля с разбитой воен. техникой ([Кукрыниксы](#), мастера [Студии военных художников](#) им. М. Б. Грекова).

В 1960–80-е гг. сохраняет значение принцип П.-картины, но на первый план выступает тяготение к обострённой выразительности композиц. ритмов, фактуры и колорита в П. [сурового стиля](#) (Н. И. [Андронов](#), Е. И. Зверьков, П. П. [Оссовский](#) и др.), также в творчестве В. М. Сидорова, В. Ф. [Стожарова](#), А. А. Яковлева. Яркой декоративностью выделяется П. владимирских (К. Н. Бритов, В. Я. Юкин) и ленингр. (В. В. Ватенин, З. П. Аршакуни) мастеров; в гор. П. петерб. традиции «Мира искусства» следовали живописец Я. И. Крестовский и мастер линогравюры А. А. Ушин; в классич. технике травлёного штриха выполнены композиции С. М. Никиреева и Б. Ф. Французова. Освоение космоса получило отражение в живописи: фантазии на темы астронавтики, виды Земли и звёздного неба с орбиты (Е. П. [Леонов](#), А. К. Соколов).

Обращение к наследию авангарда нач. 20 в., изображение непарадных сторон действительности отличает П. [андерграунда](#) – «Лианозовской группы» в Москве и объединения [«Митьки»](#) в Ленинграде; в полотнах Э. В. [Булатова](#), относящихся к [соц-арту](#), пародийно обыгрываются тривиальные пейзажные мотивы. В отеч. постмодернизме П. преобразуется методом «перекомпозиции» (текстильные коллажи Т. П. Новикова, концептуальные серии И. С. Чуйкова, инсталляции Д. А. [Пригова](#), объекты в природной среде Н. В. Полискового и др.). Классич., романтич. и реалистич. традиции П. в постсоветской России развивают М. Г. Абакумов, И. М. Орлов, В. П. Полотнов, В. Н. Телин, А. Н. Суховецкий, а также участники возобновлённого в 2008 Союза рус. художников.

Литература

Лит.: Бенуа А. Н. История живописи. СПб., 1912. Т. 1: Пейзаж; Friedländer M. J. Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen. Den Haag, 1947; Santini P. C. Modern landscape painting. L., 1972; Barrell J. The idea of landscape and the sense of place 1730–1840. Camb., 1972; Pearsall D., Salter E. Landscapes and seasons of the medieval world. Toronto, 1973; Clark K. Landscape into art. L., 1976; Wedewer R. Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Köln, 1978; Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX в. М., 1978; Baur Ch.

Landschaftsmalerei der Romantik. Münch., 1979; Strisik P. The art of landscape painting. N. Y., 1980; Никулина О. Р. Природа глазами художника. М., 1982; Eberle M. Individuum und Landschaft... 2. Aufl. Giessen, 1984; Steingräber E. Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. Münch., 1985; Lagerlof M. R. Ideal landscape. New Haven, 1990; Богемская К. Г. Пейзаж. М., 2002; Калмыкова В. В. Пейзаж в мировой живописи. М., 2011.