

УДК 130.2

DOI: 10.34670/AR.2022.52.34.067

Место крымского пейзажа в истории русской живописи

Андреева Евгения Викторовна

Аспирант,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: ra_duet@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы зарождения и дальнейшего развития жанра крымского пейзажа как органичной части русской пейзажной живописи в контексте отечественного изобразительного искусства конца XVIII- начала XX вв., включая методологию исследования, анализ жанровых и образно-художественных особенностей. Применяются системный подход и историко-генетический метод, что позволяет научно обосновать историческую миссию «первопроходцев» пейзажной живописи, запечатлевших крымские виды с момента присоединения этих земель к Российской империи. Отмечается историко-культурное значение изучения пейзажа, так как это наиболее реалистичный жанр, «портрет» земли, своего времени; вместе с тем, это наиболее «свободный» жанр, так как он предоставлял художнику определенную свободу в выборе средств и образов. Была также определена важная роль пейзажной живописи в формировании «нового» искусства, свободного от академизма и тенденциозности в искусстве 60-70-х годов XIX в. Исследование творческого и жизненного пути первых русских признанных пейзажистов, которые писали Крым, позволяет сделать вывод о том, что стремление художников выработать свой собственный стиль, необходимость много работать на природе и уникальная живописность природы крымского полуострова в большой мере способствовали осуществлению качественного скачка в русском пейзажном жанре. Традиция крымской темы в русском изобразительном искусстве получила в дальнейшем развитие в творчестве большого числа русских художников.

Для цитирования в научных исследованиях

Андреева Е.В. Место крымского пейзажа в истории русской живописи // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 5А. С. 386-394. DOI: 10.34670/AR.2022.52.34.067

Ключевые слова

Крым, пейзажный жанр, изобразительное искусство, история русской живописи, культурное наследие, историко-генетический метод, социокультурная динамика.

Введение

Актуальность данной темы обусловлена важностью исследования регионального аспекта культурного наследия нашей страны. Крымский пейзаж является органичной частью русского изобразительного искусства, поэтому необходимо научно обоснованное системное изучение данного жанра в русской пейзажной живописи в контексте отечественного изобразительного искусства конца XVIII – начала XX вв. В этот период пейзаж зарождается в русском искусстве как жанр. Крым сыграл в этом процессе большую роль. В настоящее время изучение творческого наследия приобретает особое значение, в связи с чем необходимо обращаться к наиболее актуальным вопросам истории культуры, которая «представляет собой коллективный интеллект и коллективную память» [Лотман, 1992, 200-202] для определения путей ее дальнейшего развития. Проблематика данной темы имеет много аспектов и охватывает широкий круг теоретических и практических вопросов: методологию исследования, анализ жанровых и образно-художественных особенностей русской пейзажной живописи, исследование процесса ее становления с момента зарождения, дальнейшей эволюции и национальной специфики. Применяя системный подход и историко-генетический метод, возможно определить место данного жанра в общей системе русского изобразительного искусства. Пейзаж – наиболее реалистичный жанр, «портрет» земли, своего времени. Его также можно считать наиболее «свободным» жанром, так как при существующих канонах и требованиях, которые предъявляла академическая живопись к искусству, пейзаж предоставлял художнику определенную свободу в выборе средств и образов. Долгие годы этому жанру отводилась второстепенная роль. Но уже во второй половине XIX в., в «новом» искусстве именно пейзаж становится лидером. Здесь делаются удивительные открытия в области цвета, формы, композиции.

Основная часть

Обращаясь к теме крымского пейзажа в ракурсе крымской темы в русском искусстве, мы исходим из представления о культурном пространстве как пространстве общей памяти, где тексты могут сохраняться и быть актуализированы. Благодаря определенным культурным кодам, сохраняется идентичность текстов самих по себе, и мы можем их прочесть в контексте новой эпохи. [Лотман, 1992, 200-202]. Ставя задачу культурологического исследования пейзажного жанра с крымской тематикой в русском искусстве, мы выдвигаем предположение о том, что жанр крымского пейзажа, как и собственно жанр русского пейзажа, зародился под влиянием многих факторов, в том числе – плодотворной деятельности «видописцев» на вновь присоединенных территориях, в частности в Крыму. «Здесь природа себя не пощадила; она хотела блеснуть мастерскою рукою, показать, что искусство есть слабый ея подражатель... Все придуманные пейзажи суть ничто в сравнении с сими райскими местами... слаба кисть, недостаточно перо, чтобы изобразить хотя мало оныя красы», – эти восторженные слова Павла Сумарокова, литератора и мыслителя, передают его впечатления от увиденного в окрестностях Ялты [Сумароков, 1800,100-101]. Так воздействовал Крым на людей искусства того времени: великолепие морского пейзажа сменялось однообразием степей, труднопроходимые тропы взбегали к горным вершинам выше облаков, и вдруг спускались в зеленые долины, – все это производило ошеломляющее впечатление «рая на земле». Присоединение крымского полуострова в 1783 году явилось итогом более двух сотен лет огромных усилий Российского

государства для достижения безопасности на юго-западных землях и предоставляло контроль над Черным морем. Развернулась бурная деятельность по освоению новых земель. В числе первых – военных, зодчих, исследователей – в Крыму появились художники-видописцы. Именно «придуманные пейзажи», так как в конце XVIII века пейзаж «сочинялся», в это время он еще только зарождался как жанр в русской живописи. Ученикам Академии художеств рисование природы с натуры рекомендовалось как чисто школьное упражнение, сам же пейзаж должен был сочиняться из взятых отчасти с натуры «чертежей», отчасти с классических образцов. В них культивировался особый вид условного идиллического пейзажа, где классическая строгость римских развалин сочеталась с лирической ноткой сценок сельской жизни. [Федоров-Давыдов, 1953, 94]. Но прежде чем обратиться к истории русской живописи, следует рассмотреть понятия «жанр» и «пейзаж», а также некоторые теоретические положения, которые содержатся в трудах исследователей культуры, в частности М. С. Кагана. Искусство определяется им «как способ моделирования жизненного опыта человека, служащий получению специфической познавательной-оценочной информации, ее хранению и передаче с помощью особого рода образных знаковых систем (художественных языков)» [Каган, 1972, 170-172]. Художественное освоение мира изначально было тесно связано с практической деятельностью людей. Поэтическое содержание – это всегда тем или иным образом переработанная жизненная проза. Художественное творчество выделялось из первоначального утилитарно-художественного единства и получало право на самостоятельное бытие. Это положение будет в дальнейшем проиллюстрировано тем, как русская национальная пейзажная живопись выкристаллизовывалась в отдельный жанр станкового искусства в конце XVIII – начале XIX вв., изначально имея практическое назначение описывать и документировать результаты славных побед и освоение новых присоединенных земель. В области пластических искусств в ходе исторического развития постепенно выделились: архитектура, прикладное искусство, живопись, графика, скульптура. Изначально живописные, скульптурные и графические изображения использовались как одно из средств художественного «оформления» жилища, орудий труда, оружия, утвари и т. п., но в дальнейшем, живопись, графика и скульптура обретают самостоятельное бытие, станковое. Силой и художественным своеобразием этих искусств является визуальная конкретность изображения, «портретный» способ моделирования жизни, воспроизведение предметов видимого мира. Принцип «портретности» может проводиться в живописи, графике, скульптуре так последовательно, как ни в одной другой области художественного творчества и приводит к выделению особых жанров: портрета, пейзажа, натюрморта [Каган, 1972, 222-224]. Понятие жанра – одно из основных для нашей темы. Его можно охарактеризовать как избирательность художественного творчества и обозначить в нем четыре стороны: познавательную, оценочную, преобразовательную и знаковую (языковую). В соответствии с ними можно определить четыре принципа дифференциации жанров: 1 – в тематической плоскости (в частности, для живописи – исторический жанр, жанры пейзажа, натюрморта, портрета, бытовой, религиозно-мифологический, батальный и др.); 2 – по их познавательной емкости; 3 – в аксеологической плоскости (например, служащих прославлению, восхвалению, возвеличению каких-то сторон жизни или, напротив, ниспровержению существующих ценностей, критике, разоблачению, осмеянию); 4 – по типу создаваемых искусством образных моделей [Каган, 1972, 410-417].

Книга «История русской живописи в XIX веке», изданная в 1901-1902 годах, автором которой был замечательный художник, выдающийся критик и исследователь искусства, Александр Николаевич Бенуа (1870-1960), воссоздает общую картину развития русской

живописи в XIX веке, а также обращается к ее истокам в искусстве XVIII столетия. Это, хотя и не во всем бесспорная, но поразительно живая, талантливая работа, отражающая уровень знаний, вкусы и пристрастия рубежа столетия. Основа всех этих исканий – убежденность, что искусство должно иметь свободное, автономное развитие. «Судьба русского искусства вообще и в частности живописи претранный. ... искусства образа, пластической формы, тем временем как-то маются, перебиваются, всегда оставаясь далеко позади литературы и музыки, каким-то слабым их отголоском. В чем же дело?», – вопрошает автор и приходит к выводу, что причина – в сложности отношений между искусством и обществом [Бенуа, 1995, 17-22]. В послепетровский период развития культуры Россия пошла по общеевропейскому пути. В искусство вторгаются казенщина, регламентация, установления, навязанные ему извне и нарушающие его свободу, автономию и суверенитет. В этой связи автор прежде всего осуждает Академию художеств, «всемогущее учреждение», которое «взяло на себя вершение судеб» русского искусства. Национальная и индивидуальная безликость, условность общеевропейских штампов академизма – эти опасности усматривает Бенуа в результатах деятельности Академии. Другое отрицательное явление он видит в «реально-обличительном» направлении, которое складывалось под влиянием социально-политических процессов в российском обществе середины XIX века. Широкое распространение получили утилитаристские учения об искусстве. Художника ценили за то, что он начинал «объяснять жизнь», «выносить приговор», «учить». Тем не менее, Бенуа отдает должное передвижникам в том, что они, не приемля косности и пустоты академизма, обратились к «здоровому, основанному на изучении жизни, искусству». Лишь в 1880-е годы, полагает Бенуа, стали выдвигаться свежие молодые силы. Он, как никто другой, смог уловить истоки «нового» искусства в творчестве таких мастеров, как Левицкий, Иванов, Венецианов, Федотов и другие. В свободе видит Бенуа необходимое условие и основание истинной деятельности художника. Серов, Коровин, Левитан, Малявин – это художники-реалисты, но они писали «исключительно вследствие бесконечного восторга от жизни, от природы, без принуждения, с неостываемым увлечением». Называя пейзаж самой свободной областью живописи, автор прозорливо отмечает его возрастающую роль начиная с 70-х годов. «Русские выставки 80-х годов были преимущественно выставками пейзажей», – эту тенденцию Бенуа считает позитивной, в отличие от многих других горе-критиков, которые усматривали в этом падение. Однако, это падало не искусство, а академическая рутинка и направленство. Пейзаж, непосредственное и простое изучение природы, давали возможность русским художникам отойти от канонов академизма и требований либеральной эстетики [Бенуа, 1995, 297]. Обратившись к истокам русской живописи в XVIII в., Бенуа пишет: «как только стали возводиться великолепные дворцы, разбиваться роскошные сады и вырастать как по волшебству новые города, явилась потребность все это увековечить, от всего этого, как от самого лестного для самолюбия русского человека, иметь воспоминания, «портреты» [Бенуа, 1995, 85]. Таким образом он отметил, что искусство участвовало в решении важных практических задач, и благодаря этому был сделан большой шаг вперед в художественно-научном отношении: знание перспективы, выбор удачных ракурсов. «...при Екатерине появляется несколько художников, совершенно сформированных, от которых и идет вся та скромная школа пейзажистов начала XIX века, которая оставила по себе немало милых памятников, не столько в картинах, сколько в акварелях, гравюрах, позже в литографиях. Более свежим, нежели Щедрин, является Михаил Иванов... поступивший в Академию преподавателем... в 1800 году... мы имеем свидетельства о том, что это был пылкий, горячий человек, вносящий большое воодушевление в свое преподавание, сильно оживлявший все

русское художественное общество» [Бенуа, 1995, 87]. Далее он отмечает высокий уровень батальной живописи и акварелей этого художника. Добавим, что Михаила Иванова можно считать основателем жанра пейзажа в русской живописи, а также крымского пейзажа, поскольку он был первым из признанных русских художников, создавшим живописный образ полуострова. Также Бенуа высоко оценивает живопись «Щукина, Кипренского, Галактионова, Иванова, Мартынова и Алексеева, бывших в Академии, но не имевших с ее основным значением ничего общего». Из этой фразы следует, что целая плеяда русских живописцев-пейзажистов сформировалась вопреки академической рутине, заложив основы самобытной русской пейзажной школы. Какие факторы повлияли на этот процесс? Найти ответы мы сможем, изучая биографии и творчество художников-пейзажистов, находя аналогии, определяя тенденции. Обращение к самым ранним этапам развития русского национального пейзажа предоставляет возможность применения научного историко-генетического подхода в настоящем исследовании.

Большую лепту в изучение русского пейзажа внес искусствовед А. Федоров-Давыдов. «В высоком расцвете русской живописи в XIX в. пейзажу принадлежит выдающаяся роль...», – пишет исследователь, – «Образы природы, созданные русскими художниками, обогатили русскую и мировую культуру». «Поэт моря» Айвазовский является одним из крупнейших европейских маринистов; Саврасов, Клодт, Шишкин, Васильев, Куинджи, Поленов создают правдивые, содержательные и прочувствованные «образы русской природы, воспринятой как лицо родины». В русской живописи XIX в. проявляются две грани пейзажа: объективная – изображение определенной местности (природной или городской) и субъективная – выражение человеческих чувств и переживаний в образах природы. Безусловно, в древнерусском искусстве уже присутствуют элементы пейзажа, природные и архитектурные, но они еще не являют собой целостного, реально изображенного, единого места действия, тем более с самостоятельным сюжетом. «Пейзаж есть выражение направленности искусства на отображение реального мира окружающей человека действительности» [Федоров-Давыдов, 1953, 5]. Предпосылки для его появления на русской почве возникают в петровскую эпоху в процессе замены ведущей роли религиозного искусства светским. Практические потребности, наука и просвещение, используя эстетическую силу искусства, начинают влиять на его развитие. Несмотря на присутствие в России множества иностранных художников, на то, что основным методом обучения в Академии художеств было копирование образцов «условного», итальянского пейзажа, а академики-пенсионеры направлялись на обучение за границу, – все это не могло предотвратить создания своеобразного, национального характера русской пейзажной живописи. Первые шаги русских «видовых» изображений связаны с прославлением побед и достижений петровской эпохи. Следующий этап отмечен образом Петербурга в работах Махаева в середине XVIII в. и «живыми» образами природы, которые Семен Щедрин создает в парковых композициях. Трудно переоценить роль М. Иванова, который писал виды различных мест России, в том числе вновь присоединенных земель, в частности Крым, Кавказ, органично сочетая дар баталиста и пейзажиста. Ф. Алексеев, отобразив красоту Петербурга и древностей Москвы, положил начало русскому городскому пейзажу. Отдельная роль на этом начальном этапе принадлежит Сильвестру Щедрину. Все эти замечательные художники были учениками, а некоторые и преподавателями российской Академии художеств, открытой в 1757г. Следует подробнее рассмотреть особенности творческого пути М. Иванова (1748-1823) и Ф. Алексеева (1753-1824), так как они окончательно утвердили в русской живописи пейзажное изображение как картину [Федоров-Давыдов, 1953, 120]. Оба они стали пейзажистами не сразу: М. Иванов начал как

баталист, и в академии вначале руководил батальным классом; Ф. Алексеева чуть не сделали театральным декоратором, но в итоге у обоих победила тяга к пейзажу! Академию Михаил Матвеевич Иванов окончил с аттестатом художника и Второй золотой медалью, как и Федор Алексеев. Это присуждение за пейзаж только вторых медалей говорит об отношении к нему, как второстепенному роду живописи (выше были историческая и портрет). Далее совершенствование навыков проходило за границей. Иванов находится в Париже, затем – в Риме. Много путешествует, пишет на натуре. Но содержательность и определенность стиля его творчество приобретает после возвращения на родину, где задачи изображения сюжетно важных видов с документирующим, познавательным значением сформировали в нем мастера пейзажа. Уже в 1780 году Иванов был отправлен на юг к Потемкину в чине премьер-майора. Художник пишет виды Крыма, Грузии, Армении и других мест на окраинах великой страны. В 1783г., как раз, когда его писал Иванов, Крым вошел в состав России. Мы можем обоснованно утверждать – художник Иванов стоял у истоков создания жанра крымского пейзажа. В альбоме, с которым путешествует художник по Крыму, появляются виды Георгиевского монастыря, Балаклавы, Инкермана, Судакской крепости, Феодосии. Достижения художника в Крыму были по достоинству отмечены званием академика в 1785 г. [Шорохова, www]. В 1799г. его назначили советником Академии, а затем – членом Совета. Преподавание в батальном, а впоследствии – и в ландшафтном классе, проявило педагогический талант художника. В лучших видовых работах художник стремится к лаконизму, ясности построения, пейзажу придается характер открытого вида. Прочитывается тяготение к простоте, естественности и определенности. Можно наблюдать также становление новой техники в акварелях Иванова: в отличие от предшественников, он не дорабатывает рисунок пером, в основе его техники изначально присутствует четкий каркас. Если провести сравнение чисто русских пейзажей живописца с южными видами, можно отметить, что первые сохраняют простоту и естественность, а также некую незаконченность исполнения, другое дело – незнакомая и признаваемая «возвышенной» горная природа Крыма и Кавказа в исполнении мастера. Более углубленное взглядывание в природу, поиск нового образа, яркие впечатления, иная световоздушная среда приводили к творческим открытиям. И очень важно, что традиционный героический мотив гор, старинных зданий, крепостей, трактован им без какой-либо приподнятости, как место обычной жизни людей [Федоров-Давыдов, 1953, 134]. В качестве руководителя пейзажного класса Михаил Матвеевич сыграл очень значительную роль – многие хорошие пейзажисты первой половины XIX в. вышли из его школы. В творчестве М. Иванова батальная живопись имела большое значение, пейзаж выступал в виде фона для батальных изображений. Иванов также стоял у истоков российской маринистики. Эта направленность получила дальнейшее развитие в творчестве М. Воробьева, Г. Чернецова, И. Айвазовского, А. Боголюбова и других [Федоров-Давыдов, 1953, 275]. Ф. Алексеева по праву считают родоначальником городского пейзажа. После присуждения Второй золотой медали по окончании Академии он был командирован в Венецию, но стал вырабатывать свой стиль. После возвращения домой в 1794г. Алексеев получает звание назначенного, а потом – академика. Безусловно, главная заслуга художника – создание художественного образа Петербурга. Но для нашего исследования важным является то обстоятельство, что в мае 1795г. Алексеев отправляется в Новороссию и Крым писать виды местностей в ознаменование путешествия Екатерины II на юг в 1778г. Поездка заняла около двух лет, напряженная работа на натуре, огромное количество зарисовок и эскизов, увенчались впоследствии созданием ряда картин с видами Херсона, Николаева, Бахчисарая и других. По своему характеру и стилю они сильно отличаются от петербургских видов и знаменуют собой

новый этап творчества художника! Данное ему поручение было близко к тому, которое выполнял Иванов, и сыграло в развитии творчества Алексеева сходную роль. В силу специфики своего творчества он пишет преимущественно виды городов, с максимальной точностью и верностью натуре. В Новороссии при Потемкине велось активное строительство, города вырастали со сказочной быстротой в безлюдных местах [Федоров-Давыдов, 1953, 151]. Результаты этой созидательной деятельности в художественно-образной форме и запечатлеваются живописец. При сравнении художественного образа в работах обоих художников, мы видим различие: произведениям Иванова присущ деловой, описательный характер, а Алексеева отличают импозантность, монументальность. Эти работы служат конкретной цели – прославление великих дел и героических достижений во славу Отечества. Алексей мастерски справляется со своей задачей, меняя живописную манеру с перспективно-декорационной на пейзажное, живописное изображение архитектуры. Находки реализуются потом в видах Москвы, которые представляют зрелого пейзажиста, преодолевшего перспективный и декоративный подход. Это уже художественно-собирающий образ города. В сравнении с картинами иностранцев-документалистов, Алексей, образно мыслящий художник, возвышает созданный им образ до картинной значимости.

Заключение

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что путь творческого развития замечательных русских пейзажистов Иванова и Алексеева отмечен постепенным переходом от созерцательности к усилению образности, что является следствием нескольких факторов: 1 – стремление художников выработать свой собственный стиль; 2 – необходимость много работать на натуре, пристальное «всматривание» в нее для решения практических задач; 3 – востребованность творчества художников, призванного запечатлеть славные достижения Российского государства; 4 – уникальная живописность природы – природы крымского полуострова. Подробно исследуя творчество этих двух самых ярких представителей зарождающегося жанра пейзажа, можно предположить, что подобные процессы происходили и в творчестве других живописцев, творивших в этот период в Крыму. В итоге в русском пейзажном жанре совершился качественный скачок, а также была положена традиция крымской темы в русском изобразительном искусстве. Крымские виды всегда служили источником вдохновения для пейзажистов. То, что делал в этом отношении М.М. Иванов, продолжили потом такие художники, как М.Н. Воробьев, братья Чернецовы, а во второй половине XIX века – А.П. Боголюбов и А.К. Беггров. Лучшее свидетельство этого – многочисленные произведения художников-пейзажистов о Крыме. Изучение этого обширного наследия имеет своей целью понимание художественного образа крымского полуострова, который сложился в процессе социокультурной динамики, но это тема отдельного исследования. Выводы: используя историко-генетический метод, мы смогли приблизиться к истокам зарождения жанра пейзажа «как картины» в русском искусстве, а также жанра крымского пейзажа, восполнив таким образом пробел в региональных социокультурных исследованиях. Была также определена важная роль пейзажной живописи в формировании «нового» искусства, свободного от академизма и тенденциозности в искусстве 60-70-х годов XIX в. Исследование творческого и жизненного пути первых русских признанных пейзажистов, которые писали Крым, позволяет сделать вывод о том, что стремление художников выработать свой собственный стиль, необходимость много работать на натуре и уникальная живописность природы крымского

полуострова в большой мере способствовали осуществлению качественного скачка в русском пейзажном жанре. Традиция крымской темы в русском изобразительном искусстве получила в дальнейшем развитие в творчестве большого числа русских художников. Крым во все времена был местом притяжения для творческих личностей, многие же из них связали свою жизнь с полуостровом навсегда.

Библиография

1. Андреева Е.В. Историко-культурный контекст формирования образа Крыма в изобразительном искусстве // Таврические студии. 2022. № 30. С. 24-35.
2. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 448 с.
3. Каган М.С. Морфология искусства // Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
4. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. М.: Наука, 2003. 486 с.
5. Крым – от древности до наших дней. Симферополь: ЧерноморПРЕСС; Феодосия: Коктебель, 2012. 656 с.
6. Лотман Ю.М. Память в культурологическом // Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 200-202.
7. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства // Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. 455 с.
8. Сумароков П.И. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году с историческим и топографическим описанием всех тех мест. М., 1800. 238 с.
9. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX в. М.: Искусство, 1953. 581 с.
10. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в. М.: Советский художник, 1986. 304 с.
11. Шорохова Т. Родоначальник крымского пейзажа Михаил Матвеевич Иванов – художник-баталист при генеральном штабе. URL: http://xn--80alhdjhdxcxhy5hl.xn--p1ai/sites/zhurmira/files/pdf/no_12016-201-214.pdf

Place of the Crimean landscape in the history of Russian painting

Evgeniya V. Andreeva

Postgraduate,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39, Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: ra_duet@mail.ru

Abstract

The article deals with the origin and further development of the genre of the Crimean landscape as an organic part of Russian landscape painting in the context of the domestic fine arts of the late 18th – early 20th centuries, including research methodology, analysis of genre and figurative artistic features. A systematic approach and a historical-genetic method are applied, which makes it possible to scientifically substantiate the historical mission of the "pioneers" of landscape painting, who captured the Crimean views from the moment these lands were annexed to the Russian Empire. The historical and cultural significance of the study of the landscape is noted, since this is the most realistic genre, a "portrait" of the earth, of its time; at the same time, this is the "freest" genre, since it provided the artist with a certain freedom in choosing means and images. The important role of landscape painting in the formation of a "new" art was also determined. The study of the creative and life paths of the first Russian recognized landscape painters who painted the Crimea allows us to conclude that the desire of artists to develop their own style, the need to work hard on nature and the unique picturesque nature of the Crimean Peninsula to a large extent contributed to the

implementation of a qualitative leap in the Russian landscape genre. The tradition of the Crimean theme in Russian fine arts was further developed in the work of a large number of Russian artists.

For citation

Andreeva E.V. (2022) Mesto krymskogo peizazha v istorii russkoi zhivopisi [Place of the Crimean landscape in the history of Russian painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (5A), pp. 386-394. DOI: 10.34670/AR.2022.52.34.067

Keywords

Crimea, landscape genre, fine arts, history of Russian painting, cultural heritage, historical-genetic method, sociocultural dynamics.

References

1. Andreeva E.V. (2022) Istoriko-kul'turnyi kontekst formirovaniya obraza Kryma v izobrazitel'nom iskusstve [Historical and cultural context of the formation of the image of the Crimea in the fine arts]. *Tavrisheskie studii* [Tauride Studios], 30, pp. 24-35.
2. Benois A.N. (1995) *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century]. Moscow: Respublika Publ.
3. Fedorov-Davydov A.A. (1953) *Russkii peizazh XVIII – nachala XIX v.* [Russian landscape of the 18th – early 19th centuries]. Moscow: Iskusstvo Publ.
4. Fedorov-Davydov A.A. (1986) *Russkii peizazh XVIII – nachala XX v.* [Russian landscape of the XVIII – early XX century]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
5. Kagan M.S. (1972) Morfologiya iskusstva [Morphology of art]. In: *Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. Chasti I, II, III* [Historical and theoretical study of the internal structure of the art world. Parts I, II, III]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
6. Koval'chenko I.D. (2003) *Metody istoricheskogo issledovaniya* [Methods of historical research]. Moscow: Nauka Publ.
7. (2012) *Krym – ot drevnosti do nashikh dnei* [Crimea from antiquity to the present day]. Simferopol: ChernomorPRESS Publ.; Feodosiya: Koktebel' Publ.
8. Lotman Yu.M. (1992) Pamyat' v kul'turologicheskome [Memory in cultural studies]. In: *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Tallinn. Vol. 1.
9. Panofskii E. (1999) Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [The meaning and interpretation of fine art]. In: *Stat'i po istorii iskusstva* [Articles on the history of art]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.
10. Shorokhova T. *Rodonachal'nik krymskogo peizazha Mikhail Matveevich Ivanov – khudozhnik-batalist pri general'nom shtabe* [The founder of the Crimean landscape, Mikhail Matveyevich Ivanov, was a battle painter at the General Staff]. Available at: http://xn--80alhdjdcxhy5hl.xn--p1ai/sites/zhurmir/files/pdf/no_12016-201-214.pdf [Accessed 11/11/2022]
11. Sumarokov P.I. (1800) *Puteshestvie po vsemu Krymu i Bessarabii v 1799 godu s istoricheskim i topograficheskim opisaniem vsekh tekhn mest* [Journey throughout the Crimea and Bessarabia in 1799 with a historical and topographical description of all those places]. Moscow.