

ПРЕДМЕТ И СТАНОВЛЕНИЕ ПЕЙЗАЖА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ: ВЗГЛЯД ЛАНДШАФТОВЕДА

© Ю. Г. ТЮТЮННИК

Институт эволюционной экологии НАН Украины, Киев
E-mail: carmel@mail.ru, carme@univ.kiev.ua

С позиций ландшафтоведения пейзаж в европейской живописи не является «однородным» жанром. Можно различать пейзаж-декор, пейзаж-фон, пейзаж-условие, пейзаж-участник и пейзаж-как таковой. Только последнюю форму пейзажа следует считать настоящим пейзажем. Остальные его формы в той или иной мере имели постороннюю художественно-сюжетную нагрузку. В Средние века живописцами изображался пейзаж-участник. Он нес исключительно высокую экзистенциальную нагрузку, имевшую основу в самом характере средневекового мироощущения, которое принципиально отличалось от новоевропейского. Поэтому и новоевропейские формы пейзажа в экзистенциальном и ландшафтном отношении отличались от средневековых по существу. Но они также и генетически были связаны с ними. Новоевропейские формы пейзажа сформировались в период раннего и северного Возрождения путем трансформации средневекового пейзажа-участника. Пейзаж-как таковой возник в 1470—1490-х гг. Первыми пейзажистами Европы, изобразившими сюжетно «чистый» пейзаж, были Пьеро делла Франческа (1470), Леонардо да Винчи (1473) и Альбрехт Дюрер (1489). Первые пейзажи-как таковые в Европе изображали антропогенные и даже техногенные (городские), а не природные, ландшафты.

Ключевые слова: пейзаж, происхождение пейзажа, ландшафтоведение, Средние века, раннее и северное Возрождение

Интерес к пейзажу в ландшафтоведении присутствовал всегда: он то усиливался, то слабел, но никогда не исчезал. Сегодня этот интерес снова на подъеме. Запросы ландшафтной архитектуры и ландшафтного дизайна, ландшафтного планирования и эстетики ландшафта, охраны культурно-исторического и природного наследия — вплоть до принятия в некоторых странах специальных законов об охране пейзажа — настоятельно требуют углубления и развития теории пейзажа. Но среди географов рассуждения о пейзаже чаще всего ограничиваются повторением общих мест из истории искусства и искусствоведения. В то время как теоретический потенциал ландшафтоведческого взгляда на феномен и историю пейзажа значительно выше и далеко не исчерпан. Попытка частичной реализации этого потенциала дана в настоящей статье.

Что и зачем изображает пейзаж? Всматриваясь в художественные изображения XVI—первой половины XVII в., нетрудно заметить, что «чистых» изображений природного ландшафта на них почти нет. В центре внимания живописцев природный ландшафт оказывается только в XVIII в. [1]. В ранний же период становления европейский пейзаж постоянно выполняет какую-то «не пейзажную» сюжетную функцию. Он служит то украшением какого-либо сюжета (*пейзаж-декор*), то фоном (*пейзаж-фон*) или условием (*пейзаж-условие*) его разворачивания, или же принимает активное участие в формировании и осуществлении этого сюжета (*пейзаж-участник*). Пейзаж как бы дополняет сюжет религиозный или мифологический, бытовой или батальный, романтический или любовный, вплоть до того, что дается на заднем плане натюрморта или портрета. Для того чтобы стать настоящим и «сто процентным» пейзажем — *пейзажем-как таковым*, изображению ландшафта необходимо не нести никакой иной сюжетной нагрузки, кроме как изображения ландшафта самого по себе. При этом ландшафт может быть не только природным, но

и антропогенным (например, сельскохозяйственным) или даже техногенным (городским, промышленным). Но в любом случае он должен быть самоцелью и самоценностью изображения.

Провести жесткие разграничения между разными формами пейзажа вплоть до разграничения пейзажа-участника и пейзажа-как такового не всегда просто и возможно. Во многих случаях это и не нужно. Но в данном случае мы должны это сделать, так как исходное утверждение нашей статьи заключается в том, что европейский пейзаж-как таковой рождается из пейзажа-участника.

Для анализа того, как именно это происходит, воспользуемся концепцией искусства живописи, предложенной Ж. Делёзом в работе «Френсис Бэкон. Логика ощущения» [3]. В ней французский философ обосновывает мысль, что целью изобразительного искусства является *видимое изображение невидимых сил*. Для такого изображения необходимы особые живописные приемы, такие как «цвет-сила» ([3], с. 156) и «линия-блок», которая «обладает мощностью выражения, а не формы» ([2], с. 487, 847) (мы предложили называть такую линию «линией-силой» [15]). Делёз говорит о задаче живописи «сделать видимыми силу горообразования, силу роста яблока, термическую силу пейзажа» и даже — приводит пример Ван Гога — «неслыханную силу подсолнечного зерна» ([3], с. 156). Географы уже заметили [6], что замысловатая экзистенциальная топология Делёза хорошо интерпретируется географически. В частности, «силовая концепция» живописи французского мыслителя во многих аспектах когерентна некоторым важным представлениям геофизики ландшафта. В. Н. Солнцев в начале 1980-х гг. показал [13], сколь большое значение для «организации ландшафта» играют физические силы самой разной природы — от квантовых до гравитационных. Недавно он снова подчеркнул значение физических сил в организации ландшафта, говоря уже даже о некоей гравитационной парадигме всего ландшафтоведения [12]. Значение физических сил в ландшафте неоднократно подчеркивали Н. Л. Беручашвили, Ю. Г. Пузаченко, А. Ю. Ретеюм и др. На другом, «идеальном», полюсе современным философом В. А. Подорогой [10] и культурологом Д. Н. Замятиным [5] показано значение в ландшафте сил совершенно иной природы — экзистенциальных. Можно также говорить о силах химических (например, в геохимии ландшафтов), биологических («давление жизни» В. И. Вернадского), исторических («производственные силы и производственные отношения»). Все они сконцентрированы и локализованы в ландшафте. Чем же в таком случае будет пейзаж, как таковой? Очевидно, визуализацией невидимых сил ландшафта различной природы. Сами по себе силы не видимы, видимы лишь обуславливаемые ими текущие процессы и предметы. Значит, изображая последние, пейзаж невидимое превращает в видимое.

Из тьмы Средних веков. Пейзаж как способ визуализации невидимых сил ландшафта родился в Средние века. Искусствоведы, а вслед за ними и ландшафтоведы средневековый пейзаж как способ передачи «силовой сущности» ландшафта, недооценивают. В. Н. Калущков, например повторяя общие места из истории живописи, пишет: «Историко-культурная ситуация XVI века — это ситуация эпохи Возрождения, связанная с преодолением средневековой оторванной от натуры схоластической живописи» ([7], с. 17). Это не так. Средневековый пейзаж не только не был «схоластической живописью», но был намного ближе к той «силовой» сути пейзажного и любого другого художественного изображения, о которой говорил Ж. Делёз.

Традиционными для оценки инвайронментальных аспектов христианской экзегезы в современной философии культуры служат известные места из Книги Бытия, в которых говорится о преданности Богом природы человеку (для эксплуатации). В этих посылах справедливо усматриваются ментальные истоки современных экологических бед западной цивилизации. Но в Святом Писании высказываются (94 Пс. 12,13; 103 Пс. 16; 12 Притч. 10; 3 Еккл. 22; 12 Иов. 7,8 и др.) и иные соображения о природе и человеке, наталкивающие на мысль о том, что в явлениях природы сокрыта божественная тайна и прямой контакт с этими явлениями — один из способов приобщения человека к божественному. В концентрированном виде такая мысль формулируется в Книге Иова. В ней (главы 37—39) для наглядной демонстрации непостижимого могущества Бога перечисляются Его предметно-конкретные деяния в природной среде и ландшафте. После чего сомневающийся Иов говорит Богу: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя» (42 Иов. 5). Демонстрируя Иову результаты своей деятельности в ландшафте, Бог являет ему Себя. Это значит, что, проникая в суть явлений окружающей природы, человек способен понять и прочувствовать Откровение, вступить в прямой контакт с Богом. А прямой контакт с Богом — это прерогатива апофатического способа Его постижения — постижения Бога как «божественного мрака» (Дионисий Ареопаг) с помощью «ученого незнания» (Николай Кузанский). Апофатический момент в средневековой христианской экзегезе был куда более силен, чем позже — в эпоху Возрождения и далее.

Имели место также принципиальные различия между средневековым и новоевропейским мировосприятием на философском уровне. Их ёмко и точно охарактеризовал М. Хайдеггер в работе «Европейский нигилизм». Ландшафтная квинтэссенция хайдеггеровского анализа новоевропейского сознания в его отличии от средневекового¹ состоит в том, что в последнем в понятие субъекта могли включаться «камни, растения, звери ничуть не в меньшей мере, чем люди» ([¹⁶], с. 266), а в новоевропейском мировосприятии «subiectum уже не считается именем и понятием для животного, растения, камня» (там же, с. 288). Соответственно в средневековом пейзаже камни, растения и животные выполняли функции не только визуализации невидимых божественных сил через видимый предметный мир, но были полно- и равноправными участниками (субъектами!) сюжета изображения, который в той или иной мере всегда выступал демонстрацией Откровения. Пейзаж-участник в средние века не был метафорой. Он был экзистенцией. Во-первых, он топологически — экзистенциально-топологически! — объединял на средневековой иконе, картине, фреске, мозаике предметный мир с сюжетом Откровения, делал его равноправным участником Откровения. Во-вторых, экзистенциальная топология средневекового пейзажа захватывала «зрителя» и делала его соучастником того, что *имеет место* в изображении.

Пейзажные лики Средневековья. Наиболее выразительным и показательным (и популярным) сюжетом, в котором силы природы выступают равноправным участником Откровения, выступает сюжет «Рождество»/«Поклонение волхвов». В Средние века в этом сюжете очень часто Богородица с Младенцем изображались на фоне черного, зияющего, похожего на пещеру провала, по бортам которого — уступы и углы разорванных горных пород

¹ Она детально рассмотрена нами в [¹⁵].

(мозаики неизвестных авторов в церкви Св. Марии дель Аммиральо, Палермо, 1150; в дворцовой часовне Палатина, Палермо, 1140—1170; церковью Св. Франциска в Ассизи, 1290 и Св. Марии Маджоре в Риме, 1296; Пьетро Каваллини в церкви Св. Марии ин Трастевере в Риме, 1296—1300 и др.).¹ Этот провал-пещера, на первый взгляд, выглядит совершенно непонятным. Какое отношение она имеет к рождению Иисуса? Указания на место рождения Сына в Евангелиях весьма скупы. По существу только Лука, да и то мельком и расплывчато, указывает на то, где родился Иисус: где-то в яслях, поскольку в вифлеемской гостинице не оказалось места (2 Лук. 7). Матвей еще более краток: волхвы нашли Марию с Младенцем в каком-то «доме» (2 Мат. 11). Марк и Иоанн на место рождения Иисуса вообще не указывают. Зато у Иоанна читаем следующее: «Бога не видел никто никогда; единородный Сын, суший в недре Отчем, Он явил» (1 Иоан. 18). Здесь кроется разгадка: Сын является из неких недр; нетрудно продолжить мысль: из темных недр «божественного мрака» (по Дионисию Ареопагу). Именно это «место» — провал в божественный мрак апофатики, в котором «находится» Отец и откуда «исходит» Сын, и изображали средневековые художники чернотой пещеры, опередив на 700 лет Казимира Малевича, который с помощью своего «Черного квадрата» тоже попытался изобразить *ничто* апофатики [11]. Думаю, нет необходимости убеждать читателя, что на подобных изображениях пейзаж — полноправный и органичный участник основного сюжета.

Изображения чернеющего провала нередко используются и в других религиозных сюжетах Средневековья, в основном связанных с «жизнью святых» (отшельников, аскетов, подвижников, скрывающихся от мира в глубинах «пещерной апофатики»).

Другой распространенный средневековый сюжет, в котором активно задействуется пейзаж, — «Бегство в Египет». Удивителен по своей геоморфологической выразительности сюжет, изображенный Гвидо из Сиены (рис. 1). Мария с Младенцем не просто убегают от Ирода, они преодолевают некие геологические силы, тщательнейшим образом выписанные на заднем плане изображениями дайки, крыльев складок, обнажениями известняка (если дать немного воли фантазии). Значительное внимание изображению «морфоструктурных условий» дороги в Египет уделили также такие мастера, как Джотто ди Бондоне (фреска в часовне Скровеньи в Падуе, 1304—1306), Мельхиор Брёдерлам (роспись алтаря, 1393—1399), и др. Часто геоморфологические особенности местности тщательно и целенаправленно выписываются и при изображении иных библейских сюжетов, а также сюжетов из «жизни святых» (например, Св. Франциска).

Кроме изображения морфоструктур и морфоскульптуры как свидетельств «работы» экзистенциальных сил, средневековые мастера иногда обращаются и к другим компонентам ландшафта. Например, силу водного потока логично показать в сюжете крещения («Крещение Христа» в базилике Св. Марка в Венеции, 1350, автор неизвестен); а силу ветра — в каком-нибудь из многочисленных эпизодов, связанных с плаванием и хождениями по морям Христа и его последователей («Перевоз тела Св. Марка», там же, 1345, Паоло Венециано). При этом художники продолжают уделять внимание и изображению форм рельефа, которые, сочетаясь с водой и визуализированной в парусах си-

¹ Ссылки на изображения даются по интернет-сайтам <http://www.wga.hu> и <http://gallerix.ru/storeroom> (во втором случае ссылка обозначается *).



Рис. 1. Изображение морфоструктур на фреске Гвидо да Сиена «Бегство в Египет», 1270-е гг.

лой ветра, эффектно передают общее напряжение в ландшафте, его насыщенность силами творения. И это уже — *комплексный подход*, «силовое» изображение ландшафта в целом.

На средневековом пейзаже-участнике можно увидеть (правда, редко) даже попытки визуализации сил живой природы. Это не изображения «просто» растений и животных (которые для пейзажа тех времен вполне обычны). Это, например, распятие Христа на живом дереве (картина неизвестного автора «Распятие», 1340, музей в Аяччо) или произрастание распятия из лба оленя («Видение Св. Евстафия», 1440, Антонио Пизанелло). Сюжеты вовсе не странные, если вспомнить об одной из главных максим христианства: «Смертью смерть поправ».

Отдельно следует сказать об изображении на средневековом пейзаже сооружений и строений: замков, крепостей, церквей, домов и даже самых настоящих городских ландшафтов. Увлечение средневекового пейзажиста изображением антропогенных ландшафтов и техногенных объектов — явление не случайное. Анализируемый период либо принадлежит к эпохе романской архитектуры (XII—XIII вв.), либо несет еще «свежие впечатления» от нее. Романское сооружение вписано в ландшафт, продолжает его силовые линии, повторяет его формы, использует его естественные свойства прежде всего для нужд обороны [14]. Вероятно, нет в европейском зодчестве другого такого периода, когда сооружение так тщательно подгонялось бы к ландшафту, а силовые линии искусственной конструкции так плотно сочетались бы с силовыми линиями природной тектоники. Использовать органическую топологию

скую связь между искусственными и естественными силовыми линиями для визуализации последних выглядит вполне логичным. Наиболее впечатляющие формы такого рода можно увидеть у Дуччо ди Буонинсеня («Искушение на горе», 1308—1311, роспись в кафедральном соборе Сиены); Бартоло ди Фредди («Дары волхвов», 1385—1388) и Аньолю Гадди («Вход императора Ираклия в Иерусалим с животворящим крестом», 1385—1387, роспись алтаря в базилике Св. Креста во Флоренции). А на фреске неизвестного художника «Распятие Св. Петра» (1278—1279, Латеранский дворец в Риме) мы видим, вероятно, одно из первых изображений настоящего городского ландшафта (да еще и с сооружением, похожим на дымовую трубу), на котором предпочтение отдано визуализации сил не природной тектоники, а искусственной архитектоники.

Пейзажный старт Возрождения. Возрождение, начало которого датируют обычно 1420 г. в Италии и 1450 г. в остальной Европе (так называемое северное Возрождение), ознаменовалось для пейзажной живописи тремя трансформациями, которые привели к качественным изменениям в средневековом пейзаже-участнике, а также к рождению в 1470—1490-х гг. пейзажа-как такового.

Первая трансформация была обусловлена сдвигом в христианской экзегезе баланса между апофатическим и катафатическим постижением Бога в сторону катафатического. Апофатика Возрождением оттеснялась в область философии. Это сразу же сказалось на «оформлении» религиозных сюжетов, в которых она была «задействована». Так, художники, изображавшие самый выразительный и популярный из таких сюжетов — «Рождество»/«Поклонение волхвов», начали «окультуривать» геологический пейзаж-участник провала-пещеры, на фоне которого изображалась Богоматерь с Младенцем. Уже в начале 1300-х гг. они начали «обтесывать» вход в пещеру, заменяя разрывы и выступы горных пород ровными плоскостями дверного проема (мозаика Дуччо ди Буонинсеня в Кафедральном соборе Сиены, 1308—1311). Затем к пещере начали пририсовывать искусственные постройки (картины Гадди Таддео «Рождество», 1325; Пьетро Лоренцетти «Дары волхвов», 1340). И наконец, в преддверии и в первые десятилетия Возрождения место рождения Иисуса полностью переместили в искусственное сооружение — ясли, сарай, дом и прочее (картины Лоренцо Монако «Рождество», 1390; фра Анжелико «Поклонение [волхвов]», 1433—1434; Сано ди Пьетро «Рождество», 1445 и др.). Так пейзаж-участник Рождества приблизился к исходному библейскому тексту, стал «правильным». Но одновременно он отдалился от тайны Откровения. Экзистенциально-силовой момент на таких изображениях редуцировался, и пейзаж-участник постепенно начал трансформироваться в пейзаж-условие, а далее — в пейзаж-фон.

Вторая и третья трансформации происходили одновременно. Мировосприятие Средних веков трансформировалось в новоевропейское, которое, как показал Хайдеггер [16], основывалось на экзистенциальной противопоставленности субъекта (человека) и объекта (всего прочего) и на присвоении первым себе суверенного права делать суждения о втором, опираясь исключительно на самого себя. Провидение и Откровение из этой схемы исключались или сильно редуцировались. В то же время трансформация средневекового мировосприятия сопровождалась появлением технических приемов, которые открыли новые возможности для художественного отображения окружающего мира, согласно новым историческим и философским установкам. Колори-

стические и оптико-геометрические, материаловедческие и композиционные открытия, сделанные в эпоху Возрождения, резко повысили качество изображения, формальную правильность и точность рисунка отображаемого мира, сбалансированность и уравновешенность элементов художественной композиции. Особую роль, как показал американский искусствовед Э. Панофски [9], здесь сыграла открытая Ренессансом перспектива. С одной стороны, пространство, выстроенное по правилам перспективной геометрии, способствовало объединению изображаемых на полотне элементов предметного мира в гармоническую целостность. С другой стороны, линии перспективы, будучи сориентированными на глаз субъекта-зрителя, противопоставляли последнего полотну, а значит и изображаемому на нем пейзажу. Субъект топологически уже не принимал участие в разворачивании сакрального сюжета, участником которого был и ландшафт, не сопереживал Откровение. Он просто любовался изображением *со стороны*. Экзистенциальная топология пейзажа-участника разрушалась и заменялась законами проективной геометрии и физической оптики.

Это для нарождающегося возрожденческого пейзажа имело как положительные, так и отрицательные последствия. Рождение «нового» пейзажа и его отрыв от «старого» не шли по простой линейной схеме: «Возрождение развило то, что было создано в Средневековье», и тем более по схеме «Возрождение преодолело несовершенство пейзажа Средневековья». Все было сложнее и интереснее.

Достижения раннего Возрождения. Прежде всего в глаза бросаются достижения раннего Возрождения в точности и адекватности отображения окружающего человека мира. Элементы ландшафта (среди прочего) начинают изображаться правильно — такими, какими они есть на самом деле. Одно из наиболее ранних таких изображений находим на полотне «Стигматизация Св. Франциска» (1428—1429) Яна ван Эйка. Линейная и воздушная перспективы, грамотный рисунок скальных обнажений, правильный габитус растений делают пейзаж-участник этой картины близким к естественному виду. Средневековый схематизм исчезает... Но одновременно редуцируется и степень участия пейзажа-участника в сюжете. Он начинает трансформироваться в пейзаж-условие.

Большое значение для формирования пейзажного жанра в раннем Возрождении придается так называемому «пейзажу в окне» («картина в картине», «внутренне око»). Вид на ландшафт (природный или антропогенный) помещается на задний план — в открытую дверь, окно или лоджию. Этот вид, с одной стороны, раздвигает и углубляет пространство картины, с другой — обогащает его композиционно и, с третьей — просто украшает (декорирует). Некоторые культурологи придают «пейзажу в окне» очень большое значение, выводя из него по существу генезис пейзажного жанра, как такового. Например, Ф. Дескола пишет: «„Внутреннее око“ (...) организует все элементы пейзажа в единое целое и придает им значимость, сопоставимую с эпизодом Священного Писания, развернутым на переднем плане. А последующие художники должны были лишь расширить окно, распространить его на все полотно, превратить „картину в картине“ в основной сюжет. Так появляется пейзаж как живописный жанр (...)» ([4], с. 83). Считается, что изобретателем «оконного пейзажа» является фламандец Робер Кампен («Мадонна с Младенцем у камина», 1430), хотя такого рода изображение находим уже на алтарных росписях кисти фра Анжелико (алтарь церкви Св. Доменика во Фьезоле,

1423—1424). «Оконный пейзаж» очень быстро («Мадонна канцлера Ролена», 1435, Яна ван Эйка; «Евангелист Лука, рисующий Мадонну», 1435, Рогира ван дер Вейдена и др.) становится «классической» пейзажной формой раннего Возрождения и получает широкое распространение.

Не отрицая важного значения «оконного пейзажа» для становления пейзажного жанра, как такового, мы в то же время считаем преувеличением сводить генезис пейзажа только к этой находке раннего Возрождения. Во-первых, как подчеркивалось выше, средневековые мастера прекрасно умели связывать воедино разные элементы ландшафта, выходя по существу на изображение самого ландшафта. Делали они это, правда, совсем иными способами, нежели мастера Возрождения. Но «иной» вовсе не значит «худший». Во-вторых, жанр «оконного пейзажа» возник не на пустом месте. В его основе лежало изображение чернеющего провала в апофатику.

По мере дрейфа средневекового мироощущения в сторону катафатического богопостижения проем провала в апофатику, как подчеркивалось, «окультивировался», «обрастал» строениями и в конце концов, согласно букве Библии, полностью превращался в строение. Но были и иные пути его трансформации. Чернота пещеры могла переноситься на спинку трона, на котором восседала Богоматерь с Младенцем («Мадонна на троне с Младенцем и четырьмя ангелами», 1445, Нери ди Биччи; «Мадонна и Младенец на троне», 1455, Антонио да Негропонте; «Мадонна на троне со спящим Младенцем», 1475, Джованни Беллини и др.). Она могла превращаться в черный занавес, на фоне которого восседала Мадонна («Мадонна с Младенцем и святыми», 1482, Бартоломео Виварини; «Мадонна с Младенцем и молодой Св. Иоанн», 1505—1510, Пьеро ди Козимо), проявляться в нарочитом зачернении одежды Марии («Смиренная Мадонна», 1435, Джованни ди Паоло; «Мария с Младенцем», 1470—1473, Пьеро дель Поллайоло). И все это на изображениях данного сюжета в раннем Ренессансе окружалось светлым пейзажем-фоном. Оставалось «только» перенести последний на место уже стилизованного чернеющего провала, превращая тем самым последний в пейзаж-в-окне: Пьеро ди Козимо на картине «Поклонение младенцу Христу» (1505) «прорубает» окно в задней темной стене сарая, а неизвестный итальянец на полотне «Мадонна с Младенцем и святыми Елизаветой, Иоанном и Михаилом» (1510) делает то же в тупике пещеры. Экзистенциально-топологические связи на изображениях сюжета «Рождество»/«Поклонение волхвов» разрываются окончательно и заменяются оптико-геометрической и колористической игрой «оконного пейзажа». Дальше следовало расширение «окна» на всю плоскость полотна — и пейзаж готов (рис. 2).

Утраты Возрождения и рождение пейзажа-как такового. Пройдут века после становления пейзажа Возрождения, и художники-авангардисты обрушатся на него с уничтожающей критикой, обвиняя академическую живопись в декоративности [8]. Это будет констатацией окончания того процесса, начало которому было положено в раннем Ренессансе трансформациями средневекового пейзажа-участника в новый пейзаж-условие. В задачу автора не входит рассматривать в этой статье эволюцию европейского пейзажа после отказа от визуализации невидимых божественных сил и сведения экзистенциальной топологии ландшафта (цвета-силы, линии-силы) к законам физической оптики и проективной геометрии. Однако нельзя обойти вопрос о последствиях данной редукции. Цель изображения ландшафта-участника понятна — визуализация невидимых сил ландшафта, принимающих непосред-



Рис. 2. Важнейший способ получения пейзажа, как такового, в раннем Ренессансе — постепенное увеличение на изображении площади «оконного» пейзажа.

Неизвестный фламандский мастер из Брюгге, «Мадонна в саду роз», 1475—1480 г.

ственное участие в «ходе» сюжета. Можно понять и смысл изображения пейзажа-условия: без него «ход» сюжета не имел бы места. Но какова функция пейзажа-фона, когда и визуализация экзистенциальной топологии и конституирование места для сюжета отходят на задний план? А тем более, какова функция пейзажа-декора? Авангардисты сказали: быть банальным, висящим на стене украшением, и производство оно — не предмет искусства живописи. Но еще более «каверзный» вопрос будет заключаться в том, а мог ли пейзаж-фон и тем более пейзаж-декор вообще эволюционировать в пейзаж-как таковой? Если «да», то функция последнего — впрямь быть тривиальным приложением к интерьеру комнаты? По-видимому, какой-то момент в анализе развертывания ранневозрожденческого пейзажа был упущен. И момент этот, по нашему мнению, следующий.

Цель изображения пейзажа-как такового — визуализировать всю гамму ландшафтных сил, не примешивая в изображение никаких посторонних сюжетов. Но, оставляя средневековую экзистенциальную топологию, живописное искусство раннего Ренессанса еще не научилось этого делать в изображениях ландшафта, перестававшего выступать со-вестником Откровения. Редуцируя или полностью удаляя из изображения библейский сюжет, а также организуя совершенно по-новому пространство взаимодействия зрителя (субъекта) и изображения (объекта) по принципу субъект-объектной оппозиции, новый пейзаж нуждался в какой-то «силовой» помощи. Изображению нужен был некий источник силы, связанный и с ландшафтом, и с человеком, но не несущий никакой «посторонней» сюжетной нагрузки. На правах рабочей гипотезы позволим себе такое утверждение: искомым источником стало инженерное сооружение, технический объект (вспомним феномен романской архитектуры!). А ландшафт, «освобожденный» от сюжетов Откровения, оказался *антропогенным ландшафтом*. То есть европейский пейзаж-как таковой возник как бессюжетное изображение антропогенного ландшафта.

Хронология этого феномена такова. В 1470 г. Пьеро делла Франческа пишет ныне малоизвестное полотно «Идеальный город», на котором изображен городской ландшафт — сплошная застройка, без единого человека (рис. 3). Позже, в XVII в., виды городских ландшафтов станут очень популярными у «малых голландцев», а в XVIII в. — в Италии (особенно в Венеции, где их назовут *ведутами*). Искусствоведы подобные изображения определяют как *архитектурный пейзаж* [1]. Является ли эта работа Пьеро делла Франческа первым европейским пейзажем, как таковым? По нашему мнению, да: ведь это — изображение настоящего городского ландшафта, созданное без каких бы то ни было сюжетных «примесей».

Думаю, столь радикальное высказывание у многих оставит чувство неудовлетворенности: а как же *натура*? Ведь «героиней» настоящего пейзажа должна быть природа! Она появится через 3 года на карандашном рисунке Леонардо да Винчи «Рисунок ландшафта на Санта-Мария делла Нева от 5 августа 1473 г.». Это будет первый европейский пейзаж с изображением природной среды, как таковой. Но и на нем природа — только часть, изображены также городок и поля. Третий родоначальник европейского пейзажа, Альбрехт Дюрер, пошел еще дальше и стал изображать на своих пейзажных акварелях, кроме городов и сел, еще и промышленные объекты. В 1489 г. появляются его рисунки «Церковь Св. Иоана» и «Волочильня». На первом мы опять видим архитектурный ландшафт, а на втором — перед нами объект производственного назначения. В 1490-х—начале 1500-х гг. Дюрер создает целую се-



Рис. 3. Первый европейский пейзаж, как таковой, был изображением городского ландшафта.

Пьеро делла Франческа, «Идеальный город», 1470 г.

рию замечательных акварельных пейзажей (что дает основание некоторым культурологам считать его первым настоящим европейским пейзажистом [17]). Но все это — городские и сельские виды, водяные мельницы и поля. Хотя некоторые из них и даются на фоне «по-сезанновски» мощнейшей горной тектоники, назвать их природными пейзажами никак нельзя. И у Дюрера («Пруд в лесу», 1496), и у да Винчи («Пещера с утками», 1482—1485) изображение пейзажной «натуры», как таковой, находится явно на периферии художественных интересов. Европейский пейзаж-как таковой был вызван к жизни сельскохозяйственным, городским и промышленным ландшафтом. Изображая искусственные строения и сооружения, вписанные в скалы и холмы, потоки и склоны, проще было изобразить крепость скал и мощь холмов, силы движения потока воды и земного притяжения на склоне — то, что, в общем-то, от пейзажа-как такового и требуется.

Антропогенно-ландшафтный (скажем так) путь развития европейского пейзажа в XVI—XVII вв. был подхвачен Северным Возрождением и отчасти на Юге (жанр ведуты). Особенно усердствовали в изображении на полотне технических объектов голландцы. На одном из полотен Яна ван Гойена («Вид на Лейден с северо-востока», 1650) — величайшего мастера рисовки влажности воздуха и силы ветра, можно насчитать семь силуэтов ветряных мельниц. Они не только неотъемлемый элемент голландского пейзажа, но и прекрасный свидетель торжества воздушной стихии. А увлечение Якоба ван Рейсдала изображением водяных мельниц, принимающих на себя мощь водных потоков, привело живописца к изображению настоящего промышленного (для того времени) ландшафта: (рисунок «Водяные мельницы»*, 1660-е гг.). К изображению сил природы в ландшафте европейский пейзаж двигался через визуализацию сил конструкции и техники. Но это уже тема для другой статьи.

Список литературы

- [1] *Богемская К. Г.* Пейзаж. М.: Аст-Пресс, Галарт, 2002. 255 с. (Серия «История жанров»).
- [2] *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
- [3] *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с франц. СПб.: Machina, 2011. 176 с.

- [4] Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры / Пер. с франц. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 580 с.
- [5] Замятин Д. Ландшафт и бытие // Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах. М.: Институт наследия, 2006. Вып. 4. С. 362—378.
- [6] Замятина Н. Ю. География мысли // Изв. РАН. Сер. геогр. 1999. № 4. С. 124—126.
- [7] Калуцков В. Н. Ландшафт в культурной географии. М.: Новый хронограф, 2008. 320 с.
- [8] Малевич К. Черный квадрат: Статьи. СПб.: Лениздат, 2013. 288 с.
- [9] Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем., англ. СПб.: Азбука-классика, 2004. 334 с.
- [10] Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX веков; 2-е изд., перераб. и доп. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013. 552 с.
- [11] Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 656 с.
- [12] Солнцев В. Н. О гравитационной парадигме ландшафтоведения // Ландшафтный сборник. (Развитие идей Н. А. Солнцева в современном ландшафтоведении). М.—Смоленск: Ойкумена, 2013. С. 155—169.
- [13] Солнцев В. Н. Системная организация ландшафтов (проблемы методологии и теории). М.: Мысль, 1981. 240 с.
- [14] Тютюнник Ю. Г. Объекты индустриальной культуры и ландшафт. Киев: Издательско-печатный комплекс Университета «Украина», 2007. 152 с. (Адрес свободного доступа в Интернете: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/04/landscape.pdf>).
- [15] Тютюнник Ю. Г. Философия географии. Киев: Університет «Україна», 2011. 204 с. (Адрес свободного доступа в Интернете: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/03/tutunnik.pdf>).
- [16] Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Проблема человека в западной философии: Сб. Переводы. М.: Прогресс. С. 261—313.
- [17] Roger A. Court traite du paysage. Paris: Gallimard, 1997. 205 p.

Поступило в редакцию
19 февраля 2015 г.

The subject and formation of a landscape in European painting: a view of landscape geographer

© Yu. G. Tyutyunnik

Institute of Evolutionary Ecology of National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev
E-mail: carmel@mail.ru, carme@univ.kiev.ua

In the context of landscape science the landscape (paysage) in European painting is not a homogeneous genre. One can distinguish between landscape-decor, landscape-background, landscape-condition, landscape-participant and landscape-as-such. Only the last form of the landscape scenery in painting should be considered as a true landscape. The other forms of painted landscape in one way or another had extraneous art-scene load. In the Middle Ages, painters depicted landscape-participant. It carried an extreme-

ly high existential load, which had a basis in the very nature of the medieval world-view that is fundamentally different from modern European one. That is why modern European forms of the landscape in painting as regards the existential and real landscape are conceptually different from the medieval ones. But they also were genetically related to them. Modern European forms of the landscape painting were formed during Early and Northern Renaissance by transformation of the medieval landscape-participant. Landscape-as-such had emerged in the 1470—1490s. The first landscape painters of Europe, who had depicted pure landscape, were Piero della Francesca (1470), Leonardo da Vinci (1473) and Albrecht Dürer (1489). The first masterpieces of landscape-as-such painting in Europe portrayed anthropogenic (including urban) landscapes but not natural scenery.

Key words: landscape, origin of landscape (paysage) in painting, landscape science, Middle Ages, Early and Northern Renaissance.

References

- [1] *Bogemskaya K. G.* Pejzazh. M.: Ast-Press, Galart. 2002. 255 s. (Seriya «Istoriya zhanrov»).
- [2] *Deleuze G., Guattari F.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya / Per. s franc. Ekaterinburg: U-Faktoriya; M.: Astrel', 2010. 895 s.
- [3] *Deleuze G.* Logika oshhushheniya / Per. s franc. SPb.: Machina, 2011. 176 s.
- [4] *Descola Ph.* Po tu storonu prirody i kul'tury / Per. s franc. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 580 s.
- [5] *Zamyatin D.* Landshaft i bytie // Gumanitarnaya geografiya: Nauchnyj i kul'turno-prosvetitel'skij almanax. M.: Institut naslediya, 2006. Vyp. 4. S. 362—378.
- [6] *Zamyatina N. Yu.* Geografiya mysli // Izv. RAN. Ser. geogr. 1999. N 4. S. 124—126.
- [7] *Kaluckov V. N.* Landshaft v kulturnoj geografii. M.: Novyj xronograf, 2008. 320 s.
- [8] *Malevich K.* Chernyj kvadrat: Stat'i. SPb.: Lenizdat, 2013. 288 s.
- [9] *Panofsky E.* Perspektiva kak «simvolicheskaya forma». Goticheskaya arhitektura i sxolastika / Per. s nem., angl. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. 334 s.
- [10] *Podoroga V. A.* Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX—XX vekov; 2-e izd., pererab. i dop. M.: Kanon+, ROOI «Reabilitaciya», 2013. 552 s.
- [11] *Sidorina E. V.* Kontstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i e'tyudy o russkom avan-garde. M.: Progress-Tradiciya, 2012. 656 s.
- [12] *Solncev V. N.* O gravitacionnoj paradigme landshaftovedeniya // Landshaftnyj sbornik. (Razvitie idej N. A. Solnceva v sovremennom landshaftovedenii). M.: Smolensk: Ojkumena, 2013. S. 155—169.
- [13] *Solncev V. N.* Sistemnaya organizaciya landshaftov (problemy metodologii i teorii). M.: Mysl', 1981. 240 s.
- [14] *Tyutyunnik Yu. G.* Ob"ekty industrial'noj kul'tury i landshaft. K.: Izdatel's'ko-pechatnyj kompleks Universiteta «Ukraina», 2007. 152 s. (Adres svobodnogo dostupa v Internet: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/04/landscape.pdf>).
- [15] *Tyutyunnik Yu. G.* Filosofiya geografii. K.: Universitet «Ukraina», 2011. 204 s. (Adres svobodnogo dostupa v Internet: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2012/03/tutunnik.pdf>).
- [16] *Heidegger M.* Evropejskij nigilizm // Problemy cheloveka v zapadnoj filosofii: Sb. Perevody. M.: Progress. S. 261—313.
- [17] *Roger A.* Court traite du paysage. Paris: Gallimard, 1997. 205 p.