

К. О. ШОХОВ

**ЭСТЕТИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ПЕЙЗАЖА
В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

(размышления по поводу эссе Х. Ортеги-и-Гасета
«О точке зрения в искусстве»)

Художнику, как и философу, свойственно «незамутненное» видение абсолютного бытия. Если говорить о жанрах, то нет сомнения, что это видение прежде всего присутствует в философской тональности пейзажа как живописного жанра, в его «романтическом» философском соответствии «своему» времени. Времени, которому сопутствуют определенные смутные ощущения и ускользающие мысли, которые составляют «поэтику» пейзажа, смысл его художественного образа. Пейзажист опирается на субъективизм, который исходит из потаенных глубин человеческого «я», преобразуя таким образом реальность и подчиняя ее субъекту. Автор уже тем преобразует форму, что отбирает для изображения явления окружающего мира на основе чисто субъективных критериев. Возьмем любой традиционный сюжет

графического пейзажа — уходящая вдаль дорога, берег моря, растущие вдоль косогора деревья... Он разворачивается как поверхность природного мира. Пейзажист по-своему участвует в происходящем «природном акте» и глубоко переживает происходящее. Природа в пейзаже становится как бы сознательной свидетельницей человеческих событий, отражая в своих масштабах или камерных мотивах происходящее, «пророчествуя» о чем-то неизбежном, неотвратимом, вечном в бытии. Например, в пейзажах И. И. Шишкина природа замирает, будто оставаясь наедине с размышляющим человеком; пышная и плотная зелень спокойно и высоко поднимающихся деревьев, стволов которых почти не видно, потому что их нельзя увидеть из-за листвы, где педантично не теряется из виду ни один листок, ни одна ветка. А у П. Сезанна природа захватывает и поглощает событие и самого человека как нечто принадлежащее ей, как принадлежащее той драматической и психологической конкретности пространственного момента, который раскрывается нам как красота.

Пейзаж — это не просто «слепок» или «копия» местности, но всегда художественный образ природной или городской среды, ее определенная интерпретация, которая находит свое воплощение в исторически и эстетически сменяющихся стилях пейзажного искусства. Для каждого стиля — будь то пейзаж классицистский, барокко, романтический, реалистический, модернистский, постмодернистский — характерна своя философия, эстетика и поэтика пейзажного образа.

Х. Ортега-и-Гасет совершенно справедливо в работе «О точке зрения в искусстве» утверждает, что «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась от ближнего видения к дальнему, а сама европейская живопись, возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов, превратилась в живопись пустого пространства». Следовательно, Ортега сумел увидеть в эволюции западной живописи смещение внимания с объекта на субъект, то есть на самого автора. Не без помощи самого Ортеги и его «Дегуманизации искусства» возникает мнение, что в XX-XXI вв. наблюдается тенденция постепенного угасания интереса художника к субъекту. Это мнение фундируется на том, что совершенно непопулярным жанром стал портрет, а наиболее «привлекательным» для европейского

художника фигуративного направления является пейзаж и, в большинстве своем, — пейзаж безлюдный.

С эстетико-антропологических позиций согласимся с Ортегой, что европейское искусство зарождается как искусство скульптуры и архитектуры, то есть как «искусство заполненных объемов». Ранние гуманисты в своих устремлениях возродить утраченные каноны и традиции греческого искусства живописными средствами, словно скульпторы, ищут осязаемые «скульптуры — картины». «Каждый предмет непременно наделен плотностью, телесностью, он осязаем и упруг» [4; 191]. Как и греческие скульпторы, художники возрождения мыслят аналитически и рационально, поэтому мир в полотнах художников идеально «завершен». На каждый предмет художник направлял свой аналитический взгляд. Причем человеческая фигура писалась именно как «объект», состоящий из мышц, которые, в свою очередь, облечены в складки одежд и т. д. Пейзаж изображался как набор объектов природного происхождения, обрамляющих главное действие. Тщательная выписанность этих объектов природы создает ощущение искусственной декорации. По крайней мере, от такого пейзажа легко отвлечься, перейдя глазами к чему-то другому. Поэтому, этим включениям пейзажа в многофигурные композиции придавалась второстепенная роль заполнения объема. Скульптурное «тело» телесно воплощало собою пространство. Художники Возрождения, «скульптурно» изображая объекты, вполне довольствовались таким изображением пространства. К тому же постепенно вступает в силу диктат архитектоники: идеальная схема (треугольник, полукруг, овал и т. д.) беспощадно и всецело внутренне предписывала творцу изображать предметы определенным образом. Титаны Возрождения — Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, создавая аналитические треугольные композиционные схемы своих произведений, тем самым еще более безапелляционно «отсекали» все, что выходило за рамки «скульптурно-телесного».

«Но вот в привычный порядок вещей вторгается новый предмет, наделенный магической силой, которая позволяет, точнее, вынуждает его стать вездесущим и заполнить всю картину, ничего не вытесняя. Этот таинственный пришелец — свет» [4; 195]. Именно наблюдения за струящимся по объектам светом приве-

ли к тому, что художник начал охладевать к объектно-телесным формам. В пейзаже стал преобладать стаффаж (нем. *Staffage*, от *staffieren* — *украшать картины фигурами*) — маловыразительные, условные фигурки людей и животных. Позже стали изображать природу и вовсе без людей. Отсутствие людей — важный смысловой элемент: природа как образ «растущего изнутри», по своим законам бытия. Правда, «чистый пейзаж», без хотя бы стаффажных фигур, в течение долгого времени воспринимался социумом не только как неполноценный вид изобразительного искусства, но и как теоретически недопустимый с точки зрения его художественной оправданности. Но со временем, постепенно сфера природного, а вместе с ней и авторско-субъектное присутствие расширяются и завоевывают для себя самостоятельность.

Светотеневое новаторство, начиная с Караваджо Микеланджело, было столь радикальным, что глубочайшим образом изменило ход и развитие европейской живописи, вплоть до Сезанна. Отныне взгляд художника субъективно будет выискивать хитросплетения световых пятен, которые скользят по поверхности предметов, как будто живя своей самостоятельной жизнью, совсем не зависящей от самих объектов. Отныне художник субъективным волеизъявлением решает, что ему выявить при помощи света, а что — беспощадно скрыть под покровом тени. Иррациональность появления света и неимперативность его ко всякому объекту зачастую заставляют ассоциировать его не с реальным физическим светом, а с некоторыми субъективными энергиями, возникающими внутри художника. Световые «вспышки» и «затухания» — это коррелят «субъективного» света, видимое воплощение авторско-режиссерской, субъективной энергии, соприкасающейся с земными формами и дающей тем самым им «вторую» или «иную» жизнь. Воистину «предмет сам по себе постепенно впадает в немилость, превращаясь в каркас, в фон для струящегося света. Художник следит за траекторией светового луча, стараясь запечатлеть его скольжение по поверхности объемов, форм» [4; 195]. Таким образом, автор-субъект, постепенно становится «главным героем» в живописи. Отсутствие изображения людей в пейзаже дает ему возможность главенствовать безраздельно.

Революционный расцвет живописи света произошел с появлением импрессионистов и позже, постимпрессионистов. От былой телесности и осязаемости объективно существующих предметов не осталось и следа. Есть только струящийся, вибрирующий свет. Для особой передачи вибрации света были изобретены особые приемы. Импрессионисты отказались от тяжелых, объектно-материально-приземленных имприматур (от итал. *imprimatura* — *первый слой краски* — тонирование поверхности грунта, чаще красно-коричневым цветом, вошедшее в изобразительную практику итальянских живописцев с XVI в.), начав писать «запрещенными» красками: синей лазурью и ярко-желтой, оставляя просветы белоснежного холста, будто нечаянно-небрежно не закрашенного, в спешке пленэрной живописи. Живописная поверхность, разнообразная в своем колористическом решении, нежная в подборе оттенков, кажется переливчатой и благодаря градациям цвета, и благодаря мерцанию света в бесчисленных пробелах грунта холста. В полной мере появилась живопись пустого, «незаполненного» пространства воздушной среды. Вот уже не одну сотню лет художник пишет «пустоту» как неисчерпаемое, бесконечное пространство, «необъятное скопление воздуха между глазом и границей поля зрения» [4; 198]. Отныне пейзажист пишет не объекты природы, а впечатление от них.

Поль Сезанн, а затем кубисты сумели «приручить» «струящийся свет» при помощи геометрически-структурированной композиции. «Начиная с П. Сезанна художники изображают идеи — тоже объекты, но только идеальные, имманентные субъекту, иными словами, интрасубъективные» [4; 200-201]. Искусство пейзажа этого периода, как и более позднее, нельзя сводить только к субъективному стилизаторству, как это иногда подается теоретиками от искусства. Нюансы многочисленны, и варианты образного строя колеблются от душевно ясных и пластически совершенных до трагически напряженно-диссонансных, в зависимости от «духовного» климата эпохи: ведь главное действующее лицо по-прежнему и еще в большей степени — автор-субъект. В XXI в. в живописи пейзажа, несмотря на множество тенденций, стилей, намечается тяготение к статичной и спокойной выразительности, лишенной экспрессивной динамики

формы, к простоте основных очертаний, к геометрической ясности безлюдных пейзажных композиций. Зачастую безлюдным изображается даже городской пейзаж. В соответствии с этим свет в современном пейзаже явлен не мелкими импрессионистическими бликами, имеющими иллюзию случайности, и не отвлеченными световыми лучами, разрушающими форму, как, например, у немецких экспрессионистов, а очень крупными локальными плоскостями в виде широких световых потоков, создающими некую мощную игру светотени. В живописи пейзажа стало меньше классических элементов, больше — условности, нематериальности, «безобъемности». Мощные по своей энергии световые потоки, по сути, в очертаниях чаще смягчены и тонко гармонизированы. Тем самым пейзажист словно дистанцируется от «бренной» сиюминутной суеты социума, направляя взгляд через пейзаж «внутри» себя. И пишет автор посредством пейзажа — себя, свой внутренний, интимный мир, оставаясь при этом закрытым от внешнего «посягательства» и «интервенции» социума. Изображаемая местность в пейзаже — это не просто «сосуд» для вносимого в нее смысла — для смысла, который в окружающей его природе находит для себя границу, оформление, подтверждающее его, идущее от безличности (без личности) и красоты «природного отражения». Это значит, что изображаемая местность — граница и оформление внутренних сил, которые наполняют мир, бытие и которые, доходя до своей внешней поверхности и обретая оформленный вид, все равно остаются субъективно-внутренними и скрытыми.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зернов Б. Предисловие // Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974.
2. Ильин И. П. «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа». Т. 2. М., 1998. С. 130-131.
3. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 218-260.
4. Ортега-и-Гасет Х. О точке зрения в искусстве // Там же. С. 186-203.

5. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: ИПЛ, 1991.