

РЕЛЬЕФ В ЖИВОПИСИ¹**Введение**

Наука и искусство, как наука и юмор неразделимы и всегда сопутствуют друг другу, как верно заметил Д.С. Лихачев. Эти три элемента жизни этноса, его цивилизации легко ранимы, обычно не пользуются любовью власть имущих и отвечают им взаимностью. Гитлер, придя к власти, нанес такой удар по немецкой науке, что после этого она уже не смогла восстановиться в своих прежних качествах.

Но неизбежно возникают два вопроса. Первый касается истории и этносов. Существует ли единая общечеловеческая цивилизация, о которой так много говорят средства массовой информации, или же она скорее дискретна? Второй касается этноса, его культуры и науки. Образно говоря, располагаются ли этносы на склонах единой горы или это разновысотные горы? Вслед за Б.В. Раушенбахом [1] мы положительно отвечаем на второй вопрос, но, так или иначе, у нас нет однозначного ответа на оба вопроса.

Этносы и мегаэтнысы современного мира, несмотря на развитую систему взаимного общения, обладают различными традициями и культурой, которые они инстинктивно пытаются сохранить. Современный (вселенский) тип производства в Японии соседствует с чисто национальными мотивами поведения и традициями, которые японцы упорно сохраняют. Так же как и русский всегда бы предпочел жить в деревянном доме, но по понятным причинам мы вынуждены отказываться от многого, стараясь сохранить главное в нашей культуре.

В современном мире можно увидеть несколько доминирующих мегаэтнсов с их культурными традициями: Западная Европа и восточнославянский мир, Китай и Япония, Индия и Тибет, Африка и Океания, мусульманский мир. Несомненно, что сейчас в науке и технике господствуют идеи и творения западноевропейского мегаэтнса. Чтобы понять его особенности, следует задать вопрос, с чего вообще начались европейская культурная и научная традиции?

Два исторических акта определили развитие западноевропейской цивилизации. Акт первый: принятие христианства. Акт второй: сожжение фанатиками знаменитой Александрийской библиотеки. Этот последний обусловил "самоопределение" Европы и отчужденность ее от античного мира. Действительно, из достижений науки и культуры античного мира сохранилось очень мало, порой в кратких пересказах, а многие труды античных философов Европа узнала довольно поздно и при посредничестве арабов. Именно поэтому идеи о развитии этносов и их последовательности, высказанные Л.Н. Гумилевым [2] и О. Шпенглером [3], лучше всего иллюстрируются историей Европы, Ближнего Востока и азиатских степей. Этносы Востока – Китай, Индия и Япония – большие "домоседы" и научно-культурные традиции в них передаются на протяжении их обозримой истории.

Видение мира в научных традициях различных этносов (и цивилизаций) подчас уловить трудно, а вот в искусстве и, в особенности, в живописи оно проступает совершенно отчетливо. Но сколько бы мы ни говорили о единой вселенской науке, что в целом справедливо, столь же справедливо и то, что она обретает свои особенные черты в сообществах ученых разных этносов. Это определяется, в первую очередь, тем обстоятельством, что научный язык, как главное средство хранения информации, является специализированным "жаргоном" языка этноса. Но еще существуют любимые мотивы или темы, и это особенно наглядно проявляется в

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 02-05-64022).

живописи. В западноевропейском пейзаже таковым является море, морские берега и горы; в России это беспредельные равнины и великие реки, в Китае – башенные горы, в Японии – вулканы. Любопытно то, что русские художники, работая в Европе, переходили на западноевропейские темы (С.Ф. Щедрин, А.П. Боголюбов), а одним из самых известных на западе русских художников является И.К. Айвазовский.

Можно сказать, что искусство и в особенности живопись дают нам возможность взглянуть в глубинные слои миропонимания, в том числе научного, разных этносов и мегаэтносов, увидеть через это "окно" особенности их внутреннего мира, также как и их взаимовлияние или взаимопроникновение. Что касается геоморфологии, то этот взгляд особенно важен, поскольку и она, и пейзажная живопись так или иначе направлены на осознание ценности рельефа, морфологического ландшафта как части окружающего мира, части Универсума. Существует одна общая черта в этом видении: и геоморфологи, и художники изображают ландшафт с преувеличением вертикальных размеров его элементов и в особенной перспективе. И все вышеизложенное заставляет нас обратить внимание на то, как рельеф передается в его восприятии художниками.

В этом исследовании мы не претендуем на искусствоведческие обобщения. Наша цель: увидеть в живописи разных этносов их взгляд на рельеф и, если позволяют обстоятельства, проследить последовательность изменения этого взгляда во времени, а также попытаться ответить на вопрос: как рельеф стал *самостоятельным* объектом и науки, и живописи.

Кратко говоря, научный метод заключается в изучении объекта (в нашем случае, рельефа земной поверхности) и формирования предмета в виде совокупности знаний о нем (в нашем случае это геоморфологические карты, описания и т.п. плюс живописные полотна). При формировании предмета важна фаза сжатия информации и представления ее в форме, удобной для последующих обобщений. А как поступить в случае анализа живописных полотен? Все картинные галереи ведь посетить невозможно! Но в данном случае тоже существует великолепная форма сжатия информации – это репродукции, в том числе и на почтовых открытках, и мы воспользуемся ими.

Конечно, можно говорить об односторонности моего взгляда, определяемой тремя обстоятельствами: 1) ограниченностью моей коллекции, 2) в данных репродукциях более всего представлена станковая живопись, 3) живопись Востока представлена достаточно скромно. Это обуславливает характер изложения: начиная с анализа западноевропейской живописи, не забывая о том, что и современная наука во многом опирается на европейскую культуру; кроме того, информация о европейской живописи наиболее полная и по объему, и в историческом разрезе. Далее кратко коснемся пейзажной живописи Востока (Китай, Япония, Тибет и др.). Русская живопись повторяет все этапы развития изображения пейзажа в европейской, но в более сжатом временном интервале. Она имеет особую значимость и заслуживает отдельной работы.

Европейская живопись

Полезно коротко взглянуть на предысторию западноевропейского мегаэтноса – на живопись античного мира. Но следует сразу отметить, что в наследии живописи античного мира решительно преобладает фресковая роспись и знаменитые фаянсовые портреты являются чуть ли не единственным исключением. В росписях греческих ваз и во фресках [4] земная поверхность либо плоская и служит основанием для постановки предметов и человеческих фигур, либо обозначена широкими мазками слабо волнистой или ломаной поверхностью. Эта традиция продолжается в византийской церковной фреске начала второго тысячелетия новой эры [5]. В росписи внутренних стен домов Помпеи, кстати, хорошо сохранившейся [6], мы видим развитие греческой традиции, но на некоторых фресках уже появляется городской пей-

заж с набережной на переднем плане и коническими горами или холмами, выступающими над деревьями на заднем плане.

Если сравнить живопись античного мира с Ранним Возрождением, то мы увидим и черты преемственности, и не менее значительные различия. Раннее Возрождение, в сущности, является реальным началом западноевропейской пейзажной живописи, отличающейся, в первую очередь, станковым характером и использованием масляных красок, доски и холста в виде основы.

Две особенности картин Раннего Возрождения: 1) пейзаж является местом некоего, наложенного на него действия, 2) и сам пейзаж, и фигуры людей изображены в разных перспективах. Первоначально пейзаж несет весьма условный характер. Например, это гора, сложенная из прямоугольных блоков, подобных кирпичам; внутри горы – пещера, в которой находится дева Мария с младенцем, а вокруг горы – фигуры ангелов, волхвов и проч. (безымянная темпера из коллекции Банка Амброзиано Венето). Масштаб изображения людских фигур не менее чем на два порядка крупнее, чем для ландшафта. Примерно таково же соотношение на картине Конрада Вича (около 1435), где изображен Св. Христофор, пересекающий водное пространство, ограниченное скальными обрывами и выступами в виде нагромождений блоков неправильной формы. Эта традиция совмещения крупномасштабных фигур и ландшафта в виде декорации продолжается в западноевропейской живописи вплоть до конца XV века, когда уже творили титаны Высокого Возрождения ("Видение блаженного Августина" фра Ф. Липпи, до 1469; "Иоанн Креститель в пустыне" Г. Янса, около 1485; "Корабль дураков" И. Босха). Она прослеживается и гораздо позже, вплоть до XVII века, например, на полотнах Н. Пуссена, когда европейская живопись уже входила, можно сказать, в мир единой перспективы, когда человека и ландшафт уже рассматривали как элементы единого пространства.

Высокое Возрождение в интересующем нас направлении живописи можно было бы условно назвать этапом "заспинного" ландшафта. Это обусловлено тем, что ландшафт изображен позади фигур реальных лиц или святых. Его изображение "проглядывает" сквозь колоннады галерей, приподнятые сбоку занавеси или густые ветви деревьев промежуточного плана: "Мадонна Литта" Леонардо да Винчи, "Мадонна Конестабиле" и "Святое семейство" Рафаэля, "Женский портрет" и "Святое семейство" Краниха Старшего (1506) с изображением одной и той же женщины с меняющимся ландшафтом в левой части полотна. В большей степени открыт ландшафт на полотне "Святой Себастьян" П. Перуджино (1500). "Заспинный" пейзаж имеет камерный (композиционный) характер, причем различный у каждого художника: холмистые поверхности и белые горы вдали у Рафаэля, группы остроконечных (останцовых) скал у Леонардо; особенно хорошо представлен этот мотив на полотне "Св. Анна с Марией и младенцем Христом" (1500–1510, Лувр), где люди вольно расположены на переднем плане ландшафта. Любимые Леонардо да Винчи скальные зубья при их приближении к фигурам первого плана делают характер композиции похожим на работы художников более раннего периода Возрождения.

В эпоху Высокого Возрождения появляются и полотна, где морфологический ландшафт уже – обширная арена действия, преобладающая на картине. Это "Пейзаж со сценой бегства в Египет" Хуани де Блеса, "Похищение Деяниры" Антонио дель Паллайоло (1475) и "Благовещение" Леонардо да Винчи (1472) – первое его полностью самостоятельное произведение.

Считается, что Леонардо да Винчи первым выполнил работу, полностью посвященную пейзажу [7]. Это рисунок "Вид долины Арно" (1473), имеющий явно пленэрный характер. Подобные произведения пейзажной живописи XVI века также представляют собой рисунки (пейзажи Агустино Каррачи и Вольфганка Хубера, выполненные пером, тушью и чернилами). А более поздний городской пейзаж Георга Хуфнагеля уже исполнен в комплексной технике (акварель, бистр, перо, кисть, 1594).

Таким образом, эпоха Высокого Возрождения характеризуется преобладающим изображением композиционного ландшафта на втором плане портретов или человеческих фигур, но все элементы картины выполняются уже в единой пропорции и перспективе. Изображаемые люди как бы начинают входить в окружающий мир и становятся его неотъемлемой частью. В это же время появляются первые произведения со специальным изображением ландшафта, имеющие, однако, скромные размеры, – это преимущественно рисунки. В эпоху Высокого Возрождения люди, и художники в их числе, еще были погружены в собственный мир, и широта и разнообразие явлений окружающего пространства их практически не волновали. В этом направлении были сделаны лишь первые и нерешительные шаги, а дальнейшее продвижение в этом направлении было главным делом последующего этапа европейской живописи в XVII веке. Но, так или иначе, основы для осознания человеком себя частью Космоса, частью беспредельного мира были заложены во время Высокого Возрождения – это великие географические открытия второй половины XV и XVI вв.

Западноевропейскую живопись XVII века в интересующем нас аспекте можно было бы назвать эпохой композиционного или "нарочитого" ландшафта. Это камерная живопись, в которой изображен ландшафт, либо идеальный, с точки зрения художника, ласкающий взор, либо удобный и подходящий как место действия. Не случайно поэтому рисунки карандашом художников данного времени – это, в сущности, наброски, этюды, на базе которых впоследствии создавались в мастерских полотна с обобщающим или сводным содержанием.

Полотна Клода Лоррена и Никола Пуссена хорошо отражают подход к изображению морфологического ландшафта у художников XVII века. Клод Лоррен является, пожалуй, выдающимся мастером идеального и композиционного ландшафта: античные руины на переднем плане и преимущественно на краю полотна, в центре картины водоем или морской залив, вокруг которого горы с абразионными уступами. Наиболее типичные примеры: "Полдень", "Битва на мосту", "Вечер", "Байский залив" из коллекций Государственного Эрмитажа и Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. На переднем плане картин Клода Лоррена практически обязательны крупные деревья, домашний скот и группы людей. Но, так или иначе, главным содержанием полотен остается идеальный, с точки зрения художника, ландшафт. Все элементы картин выполнены в единой перспективе и строго уравновешены в размерах.

На полотнах Никола Пуссена преобладает композиционный ландшафт в виде преимущественно скальных выступов, он служит местом действия библейских персонажей и героев античных мифов. Фигуры ближнего плана соразмерны с ландшафтом ("Нахождение Моисея"), а вот фигуры на скалах дальнего плана непропорционально велики ("Пейзаж с Полифемом", 1649; "Пейзаж с Геркулесом и Какусом", 1649).

Творчество Клода Лоррена и Никола Пуссена как бы иллюстрирует два направления в западноевропейской живописи XVII века: 1) окончательное становление изображения морфологического ландшафта, или собственно пейзажной живописи, и 2) использование ландшафта как места действия. Эти направления являются сквозными во всей последовательности художественных стилей живописи Западной Европы. Морфологический ландшафт как место действия фигурирует на полотнах Педро Орренте ("Чудо с хлебом и рыбами", 1614). У других художников участники действия уже не занимают переднего плана и как бы входят в окружающий ландшафт, становясь с ним единым целым. Например полотна Лукаса ван Юдена ("Пейзаж с повозками и горой в дали"), Алессандро Маньяско ("Пейзаж с фигурами"), Яна Вейнантса ("Итальянский пейзаж"). На полотнах других мастеров сохраняется ближний план, но уже в виде мельниц (Ян Воуверман, "Пейзаж с ветряной мельницей"), развалин (Игнасио Ириарте, "Переправа вброд"; Жан Лемер, "Пейзаж с саркофагом"), кораблей (Давид Тенирс Мл., "Приморская гавань"). Еще один шаг пред-

ставляют полотна, где ближний план уже занят скальными выступами ("Горный пейзаж" и "Цыгане у горной пещеры" Иоса де Момпера, "Морской берег с разбойниками" Сальваторе Роза) или просто уступами террас ("Закат на реке" Альберта Кейпа). И, наконец, полотна Соломона и Якоба ван Рейсдалей представляют собой пейзажную живопись в чистом виде.

Живопись XVII века является ключевым звеном для понимания западноевропейской художественной и научной традиции благодаря следующим обстоятельствам. Во-первых, именно в это время сформировалось пейзажное направление в живописи. Во-вторых, и люди, и морфологический ландшафт (либо их окружающий, либо виднеющийся на дальнем плане) изображаются в пропорциональных размерах, в единой перспективе. В этом можно видеть ясное подтверждение мысли Б.В. Раушенбаха, что великие географические открытия дали людям представление о Вселенной, привили интерес к далям, ощущение горизонта, за которым предстоит открытие новых земель [1].

Важнейшим является и то обстоятельство, что становление пейзажной живописи и современной науки в Европе хронологически совпадают. Именно на грани XVI и XVII веков появились работы И. Кеплера, давшие представление о трехмерном пространстве. Можно говорить, что именно это представление вошло в пейзажную живопись Западной Европы. А затем последовали труды Г. Галилея о пространстве и времени, и труды этих двух гигантов послужили базой для разработок И. Ньютона. И европейская пейзажная живопись, и европейская наука именно в XVII веке обрели одновременно свои характерные черты, которые прослеживаются в них на протяжении последующих веков и резко отделили их от культурных и научных традиций других цивилизаций (этносов).

В XVIII веке традиции и направления европейской пейзажной живописи сохраняются. Пристрастие к композиционным ландшафтам в стиле Лоррена явно прослеживается в полотнах Клода Верне ("Кораблекрушение", "Итальянская гавань", 1750), П. Волэра ("Кораблекрушение" и "Морской пейзаж"), Уильяма Марлоу ("Приморский вид"), но с большим динамизмом морской среды. Пейзаж как сцена действия в стиле Н. Пуссена повторяется в картинах Никола Ланкре ("Танец у фонтана"), Антуана Кийяра ("Пастораль") и Маркантонио Франчесчине ("Лето"). Ближний план в виде скал, уступов, входов в пещеры или сооружений фигурирует на полотнах Дж. Морленда ("Пейзаж с путниками"), Гюбера Робера ("Вид грота на море" и "Пирамида Цестия"), Теобальда Мишо ("Пейзаж с дорогой, уходящей под арку"). В малых формах – акварелях, рисунках – уже намечается переход к пленэрной живописи. Примером служит акварель Ю. Ригера (1791) с изображением долины Неккара: полоса пологонаклонных поверхностей эрозионных педиментов внутри врезанных излучин долины р. Неккар, склоны и плосковершинные пространства Оденвальда – все это можно наблюдать сейчас и в том же виде по восточному борту Верхнерейнского грабена.

XIX век – это эпоха выхода европейской живописи на реальный пейзаж, выхода в достаточной мере мучительного. На художественных полотнах этого века преобладает камерный композиционный пейзаж, а на малых формах – рисунках, акварелях и т.п., например, многих немецких художников, – реальный морфологический ландшафт. Показательно творчество Джачинто Джиганте: реалистическое изображение морфологического ландшафта в районе Неаполя на акварелях ("Вид Неаполя со стороны могилы Вергилия" и "Вид Неаполя", 1836) и композиционный ландшафт на крупных полотнах ("Берег залива"). Весьма реалистично показывается берег моря на акварелях и Эрколе Ждиганте ("Скалистый берег моря"). Прелестна серия акварелей Дженнаро Россано, посвященная извержениям Везувия, развалинам Помпей на фоне Везувия и островов Неаполитанского залива опять-таки с характерным вулканическим конусом на горизонте.

Типичные примеры чисто композиционного пейзажа дают картины Иоганна Христиана Даля ("Кораблекрушение у берегов Норвегии", 1832) и Альберта Ригера

("Горный пейзаж с озером", 1869), лирических пейзажей "малых объемов пространства" – творчество немецких художников Андрея Ахенбаха ("Горная речка") и Эдуарда Леонарди ("Лесной пейзаж"). Для ландшафтной живописи этого времени характерно изображение на переднем плане строений (Жорж Мишель, "Пейзаж с мельницей"), скал (Диаз де ла Пенья, "Пейзаж", 1864), своеобразной завесы из деревьев – как на пейзажных полотнах Жюль Дюпре ("Пейзаж с коровами") и Теодора Руссо ("Пейзаж" и "Пейзаж с мостиком", "Вид в окрестностях Гранвиля", 1833). Жюль Дюпре особенно любит помещать на переднем плане стадо коров, эту же деталь мы видим на полотнах Шарля Эмиля Жака ("Пастушка со стадом в поле" и "Стадо овец на водопое") и Розы Бонер ("Овцы на пастбище", 1850).

Пейзаж как место действия античных и библейских героев и "заспинный" ландшафт портретов практически исчезают, их сменяет пейзаж на заднем плане жанровых сцен. Это "Рыбак" Эжена Лепуагтсвена и "Рыбаки" Констана Тройона, "Жницы" Леона Лермитта. Запоминающиеся ландшафты со своеобразной гаммой цвета создает Каспар Давид Фридрих ("Исполиновые горы", 1835, "Горный пейзаж", "Пейзаж с мужской фигурой у изгороди" – акварель). На его картинах хорошо отображается структура горного ландшафта с увеличением вертикальных размеров форм – прием, которым охотно пользуются геоморфологи. В красочной палитре этого мастера уже ощущается грядущий приход импрессионизма. Реалистические изображения микроформ рельефа мы видим на полотнах Фрица Таулова и В. Брожика. А полотна Эдуарда Хильдебрандта ("Вид у берегов Норвегии. Нордкап", 1856), Генриха Якова Фрида ("Голубой грот на Капри", 1835) и Лаурента Гюедаля ("Горное озеро", 1886) отличаются фотографической точностью в изображении рельефа даже в деталях.

В английской живописи XIX века в отображении морфологического ландшафта, видимо, в целом преобладает реализм: картины Джона Констебля ("Вид на Хайгет с Хемстедских холмов", "Долина Стаура и Дедхэм в удалении"), акварели Уолтера Крейна и Альфреда Иста с характерными завесами деревьев на переднем плане; но пейзажные полотна Ричарда Бонингтона, например, сохраняют элементы композиционного ландшафта. В континентальной Европе переход на реалистическое изображение ландшафта можно видеть в полотнах Шарля Франсуа Добиньи ("Пруд", 1858, "Берег реки Уазы"), Камиля Коро ("Холмы с вереском у Вимутье", "Итальянская крепость") и в особенности Гюстава Курбе ("Скалистый край", "Хижина в горах", "Снежный пейзаж"). А его картины с видами берегов Нормандии перекликаются с аналогичными сюжетами полотен Клода Моне.

Творчество импрессионистов означает не только переход к пленэрной живописи, но и особенное художественное восприятие Мира, Космоса, причем преимущественно в светлых и ярких тонах. Импрессионисты являются предтечами живописи XX века с ее множественными подходами и художественными течениями. И мы должны особо обратить внимание на это обстоятельство, так же как и на то, что эпоха импрессионистов совпадает со временем, когда труды Джеймса Максвелла, Анри Пуанкаре и Х.А. Лоренца создали теоретическую базу, фундамент для научной революции XX века. Вряд ли это случайная сопряженность: предтечи современной науки и современной живописи творили одновременно. И, если влияние физиков и математиков на импрессионистов сомнительно, то обратная связь может быть весьма вероятна. Рассуждать вокруг этой проблемы можно следующим образом. Существует мнение, что Огюст Ренуар (хотелось бы добавить еще имена Эдуарда Мане и Эдгара Дега) создал современную французскую женщину – все хотели походить на его женские образы. Этот чрезвычайно притягательный мир импрессионистов и их последователей, несомненно, был знаком ученым и столь же, несомненно, должен был влиять на их умонастроения, на желания искать и находить новые пути научного творчества.

Вообще говоря, морфологический ландшафт в работах импрессионистов занимает скромное место, преобладает городской или "ближний" пейзаж. Но и малое впе-

чатляет. Это мятежное море около скалистого берега на полотне Огюста Ренуара ("Море", 1883), "Пейзаж с руинами" Армана Гильоме, "Берег реки в Сен-Мамесе" (1884) и "Ветреный день в Вене" Альфреда Сислея. Особо хочется остановиться на пейзажах Клода Моне. В первую очередь обращают на себя внимание его полотна с изображением моря и береговой зоны. Морфологические особенности последней выписаны с большой подробностью, хотя и широким мазком, столь же ясно передана динамика морфогенеза в береговой зоне: кекуры, поднимающиеся из волн штормового моря ("Скалы в Бель-Иль", 1886), пляжевые фестоны и невысокие береговые валы при легком накате волн ("В Пурвиле", "Этрет", 1885). При спокойном море четко передана морфология абразионных уступов ("Этрет у порта д'Авиль" и др.). Для "наземных" пейзажей Клода Моне передний план, если только это не водная гладь ("Городок Ветей", 1901), занят плоской поверхностью, за которой встают завесы деревьев, прикрывающие задний план в виде холмистых равнин или холмов, выписанных без подробностей, но суть морфологического ландшафта читается ясно ("Сток сена в Живерни", 1886; "Поле маков" и "Campo di Papaveri", "Луга в Живерни", 1888).

Впечатляют работы поздних немецких импрессионистов: на пейзажах Макса Слефогта рельеф восточного склона Пфальца и окраинной полосы Верхнерейнского грабена передан широким мазком и полностью отвечает видению геоморфолога (в данном случае автора статьи, посещавшего эти места со специальными целями). В передаче рельефа у Лориса Корнита ("Вальхензее", 1920) и Александра фон Шцпингера ("В Альгау") работает особенно широкий мазок.

В пейзажной живописи импрессионистов вообще, в первую очередь, обращает на себя внимание именно передача морфологического ландшафта широким мазком и, во-вторых, взаимосвязанный с ней поиск общего и главного в отображаемом явлении. Это сближает творческий подход импрессионистов с научным поиском, в котором главным также является выделение общего и формулировка основных научных законов. К тому же импрессионисты как бы прорвали художественные каноны и технику предыдущих эпох западноевропейской живописи, открыли возможность поиска новых решений в понимании окружающего многообразного мира, и это тоже сближает их с предтечами научной революции XX столетия.

Уже в эпоху импрессионистов западноевропейская живопись в своем поиске начала обретать многообразие творческих направлений [8], особенно в первой половине прошедшего века. Конечно, можно сказать, что в пейзажной живописи более всего сохранялись традиции импрессионистов, поскольку при изображении ландшафта, так или иначе надо было отразить его некоторые реальные черты, и пейзажи в творческой манере Казимира Малевича или Василия Кандинского трудно себе представить. Поэтому наблюдается определенная преемственность: поздний Клод Моне напоминает Винсента ван Гога, а ранний Поль Сезанн работал в вполне импрессионистской манере. То же можно сказать и о творчестве Камиля Писарро.

Все последующие течения в западноевропейской пейзажной живописи конца XIX и первой половины XX вв., так или иначе, выдвигали свои идеи, опираясь на импрессионизм, постимпрессионизм, экспрессионизм и фовизм и т.д. [9]. В большинстве их прослеживается отход от изображения деталей морфологического ландшафта, поиск в нем общего. Многообразие художественных течений в это время развивается как бы параллельно со становлением многообразия точных наук: к классической механике И. Ньютона добавляются теория относительности А. Эйнштейна и квантовая физика М. Планка, ядерная физика. То же происходит в химии и биологии. С другой стороны, поиск этого общего (обобщающего) в морфологическом ландшафте, его духа или души, если можно так выразиться, в значительной мере созвучен тому, что в науках о Земле называется "определением генезиса наблюдаемого явления": всё мешающее или спутывающее карты отбрасывается. В такой процедуре научного поиска есть свои и положительные, и отрицательные черты, и, видимо, это повторяется в пейзажной живописи. Многочисленные изображения горы Святой

Виктории, принадлежащие кисти Поля Сезанна, могут служить хорошей иллюстрацией вышеизложенного. Другие постимпрессионисты, сохраняя это "правило", идут своими путями. Пьер Боннар ("Сена в Верноне", около 1911, "Пейзаж в Дофине", около 1905) сохраняет следование художественной традиции импрессионизма. У Винсента ван Гога динамизм ландшафта, особенности его микрорельефа переданы ветровым волнением травы и посевов ("Хизины", 1890; "Пейзаж в Овере после дождя", 1890; "Пейзаж у Сан Реми"; "Поле с кипарисами", 1889; и др.). В таитянских пейзажах Поля Гогена преобладающий красный цвет хорошо передает главную особенность выветривания в тропиках – формирование красноземов ("Таитянский пейзаж", 1891–93; "Пейзаж с павлинами", 1892), внешне грубо, но весьма точно выписаны вулканы ("Сладкие грезы", 1894) или вулканические острова ("Семья рыбака", 1896).

У представителей т.н. фовизма [9] отображение морфологического ландшафта обретает еще более общие черты. Это "Вид Коллиура" (1905–1906) и "Бухта Сен-Тропеа" (1904) Анри Матисса. На его картине "Венеция. Вид с террасы" контур горизонта вообще обозначен одной волнистой линией. Столь же условно изображение ландшафта на полотнах Альберта Марке ("Везувий" и "В Неаполе", 1909; "Сен-Жан де Люз"), но на других картинах ("Парусник в Поркероле", 1939; "Эстак", 1918) деталям уделено некоторое внимание. Напротив, яркие полотна Андре Дерена ("Среди гор", 1907; "Скалы в Вере", около 1912) обнаруживают общее с Сезанном и Гогеном. Традиции А. Матисса, П. Сезанна и А. Марке прослеживаются и в живописи второй половины XX века, например, в интересном полотне Дэвида Хокни "Гора Фуджи и цветы" (1972).

Из представителей т.н. экспрессионизма привлекают внимание исполненные в интересной манере (мазками-штрихами) горные пейзажи Эрнста Людвиг Кирхнера "Лунная зимняя ночь" (1919) и "Горы" (1921). Эта манера хорошо передает особенности морфологического ландшафта – вплоть до мощных осыпей в основаниях крутых бортов долин.

В пейзажных полотнах великого сюрреалиста Сальвадора Дали поражает совершенная техника и постоянство тематики, по крайней мере, начиная с 30-х годов. Ландшафт, как правило, оттеняет или обрамляет фигуры и предметы ближнего или центрального плана. Ландшафт иррационален – сочетание плоских безжизненных поверхностей, скальных выступов и выжженных солнцем гор на горизонте. В зависимости от основного фона пейзаж имеет или внезапный облик ("Тени опускающейся ночи", 1931; "Le devenir geologique", 1993), или подобен предельной пустыне ("Солнечный стол", 1936), но некоторые полотна оживлены водной гладью ("Reflection of Elephants", 1995). Здесь мы не видим поисков "духа ландшафта", как у А. Матисса или П. Сезанна, здесь что-то особенное и в значительной мере непонятное.

И в заключение этого раздела мне хочется упомянуть о работах двух современных западноевропейских художников. В необычной манере работает французский художник из Клермон-Феррана Габрио (Gabriot). Его техника – длинные мазки-штрихи, хорошо передающие особенности морфологии любимого объекта – молодых вулканов Оверни. Вертикальные мазки-штрихи передают завесы деревьев первого плана (пирамидальные тополя), как бы размытые дымкой и дрожание в мареве городские постройки, включая кафедральный собор Клермон-Феррана. Особенности рельефа этой части Центрального Французского массива и, в первую очередь, цепи вулканов и отдельные их конусы переданы весьма точно и запоминаемы.

Другой художник, Василий Лоикодопоулос-Лепанто, в основном работает в Германии. Его пейзажные полотна выполнены в несколько мрачноватых тонах, с преимущественным использованием черного, темно-коричневого, темно-зеленого и желтого цветов для земной поверхности и темно-серых с фиолетовым отливом тонов для неба. Соответственно, в творчестве преобладают осенние пейзажи: переполненные и еще не убранные поля и тяжелое небо над ними. Полосы и прямоугольники полей, казалось бы, хаотично расположенные, точно отражают холмистый ланд-

шафт на полотне "Осень в Крайхгау" (1986), а пологоволнистая вершинная поверхность Оденвальда передана желтыми, как бы дающими ответ бороздами на темно-коричневой пахоте, покрывающей половину площади картины "Осенние поля в Оденвальде" (1979). Этими же приемами умело отражена морфология долины Неккара: врезанные меандры с крутыми бортами и наклонные поверхности эрозионных педиментов во внутренних частях речных излучин.

Таким образом, в развитии западноевропейской пейзажной живописи определенно видна ее связанность со становлением и ростом современной науки. По-видимому, и живопись, и наука являются взаимосвязанными продуктами мысли и творчества западноевропейского мегаэтноса (и не только его). На становление пейзажа в живописи решающее влияние определенно оказали великие географические открытия, раздвинувшие рамки окружающего мира до безграничности, осознание индивидуумом себя как части Космоса и научное обоснование общей перспективы и трехмерности пространства. В более позднее время становление многообразия науки и такого же многообразия направлений в живописи также оказались сближенными во времени. И, если это так, то мы должны задать себе вопрос: на что указывает появление живописи иррационального ландшафта (сюрреалисты) в творческой жизни этого мегаэтноса? Мы ведь восторгаемся полотнами Сальвадора Дали, они нам чем-то созвучны. Чем?

В настоящее время техника и манеры, идеи западноевропейской живописи распространились по всему миру, хотя рядом с ней сосуществуют такие художественные школы как понго-понго в Африке, своеобразная живопись Гаити и, наконец, традиционная живопись (преимущественно акварель, гравюра) Китая и Монголии, аборигенов Австралии. Творчество художников Австралии и Северной Америки, а среди последних следует особо выделить Рокуэлл Кента ("Вид на Лисьем острове, Аляска", 1919; "Адирондакская осень", 1951; "Луга и горы Асгор", 1965; и др.), может быть без сомнения отнесено к европейской традиции с ее преимущественным использованием масляных красок. Рокуэлл Кент во многом созвучен европейским постимпрессионистам – Н.К. Рериху и М. Сарьяну. Это именно поиск "духа" ландшафта, его могучего и благотворного влияния на культуру и здоровье человека.

Пейзажная живопись Америки и Австралии имеет еще одно важное значение – она зафиксировала морфологические ландшафты до урбанизации соответствующих территорий: гравюра "Вид Сиднейской бухты, Новый Южный Уэльс" Френсиса Джукеса по оригиналу Эдварда Дэйеса и Томаса Уотлинга (1804); "Общий вид Ниагарского водопада" Алвана Фишера (1820); "Обрывы в долине Верхней Колорадо, Вайоминг" Томаса Морана (1882). А великолепная акварель Диего Риверы с максимальной точностью отображает эруптивную фазу вулкана Парикутин на начальной стадии его формирования (1943). Эта работа может рассматриваться как научный материал наравне с фотографиями.

Проникновение европейской манеры также хорошо ощущается и в современной пейзажной живописи Азии. Например, работы афганских художников Абдулазиза Тарзи "Чардахи Горбанд" и Симона Шукур Вали "Ришкор" в технике ничем не отличаются от работ западных живописцев, разве что краски на них более яркие и хорошо передающие ландшафт высоких расчлененных гор под ярким солнцем.

Традиционная живопись Востока

Всё изложенное выше заставляет нас при обзоре пейзажной живописи Востока обратить особое внимание на произведения, выполненные в традиционной технике и с отображением традиционных тем. Именно эта живопись является неотъемлемой частью культурной традиции этносов. К сожалению, мы располагаем малой информацией и большей частью односторонней, чтобы оценить последовательность в развитии пейзажной живописи народов Азии.

Как известно, ислам запрещает изображение животных и людей. Поэтому в традиционной живописи Ближнего Востока господствует миниатюра, скрытая от посторонних взглядов в глубине текстов манускриптов. Турецкая миниатюра XVI–XVIII вв. из коллекции музея-дворца Топкапы в Стамбуле служит хорошим примером. Большинство миниатюр имеет военную тематику – походы, битвы или подготовку к ним. Морфологический ландшафт в виде гор и холмов служит местом действия, выполнен весьма условно, с попыткой взгляда с высоты птичьего полета, особенно для дальнего плана. Размеры форм рельефа, фигур всадников и пеших воинов практически соизмеримы – разные элементы произведения выполнены в разных масштабах и в разной перспективе. Это напоминает церковную живопись европейского Раннего Возрождения. В неторжественных же, жанровых миниатюрах об обыденной жизни ("Крестьяне на поле в окрестностях города") масштабы изображения форм рельефа, людей, животных и деревьев переднего плана несколько сближаются. Но морфологический ландшафт – скалистая гора и холмистая равнина – передан весьма условно. Все изображенное опять передается в разных перспективах – рельеф с высоты птичьего полета, фигуры при субгоризонтальном взгляде.

Эти особенности взгляда на морфологический ландшафт сохраняются в турецкой миниатюре, по крайней мере, до XVIII столетия ("Битва между медведями и обезьянами"). Интересно то обстоятельство, что на миниатюрах используются три перспективы: для условно выполненного ландшафта, людей и строений и для ковров (!) в виде взгляда на них по нормали.

Двигаясь дальше на восток, следует упомянуть и об изображении рельефа на т.н. танках (произведениях тибетской религиозной живописи), встречающихся и в других регионах распространения ламаизма [10]. Элементы рельефа на танках как бы входят в своеобразный орнамент, обрамляющий наряду с "малыми" буддами и бодисатвами центральную фигуру. Это условно обозначенные куполообразные горы, реки с нависающими береговыми обрывами и скалами, равнинные поверхности. Но главная характерная деталь – это устремляющиеся ввысь конические горы с волнисто-ребристыми скатами и заснеженными вершинами. Эти своеобразные "горы-всплески" как мотив морфологического ландшафта явно перешли на гималайские полотна Н.К. Рериха.

Еще одна особенность тибетских танок: лотос, на котором восседает или стоит центральная фигура (или фигуры), располагается на возвышенности, обрамленной речными потоками; не является ли это символическим изображением Тибетского нагорья? Можно различить три вида этого центрального возвышения: 1) плоская поверхность с причудливыми нависающими склонами (у композиции "Kalachakra"), погружающимися под окружающие воды ("Chenrezic Consort"); 2) куполообразная возвышенность, частично обрамленная реками ("Eight Medicine Buddha" и "Avalokiteswara"); 3) поверхность, поднимающаяся над окружающими ее заснеженными "горами-всплесками". Все эти особенности, так или иначе, свойственны Тибет-Гималаям. И еще одна деталь: на танках первой группы нависающие склоны центрального возвышения напоминают перевернутые "горы-всплески", утопленные вершинами в воду – своеобразная морфологическая антианалогия.

Эти тибетские мотивы, так или иначе, присутствуют на картинах современных монгольских художников: несколько условная, оттененными линиями, передача особенностей холмогорного ландшафта и венчающих его скальных останцов – "всплесков", но со срезанными вершинами у Ц. Жамсрана; скалистые низкие горы – тоже "всплески", но с уплощенными вершинами; характерные обрывы и скальные уступы в основаниях бортов долин у У. Ядамсурэна ("Зима"). Можно сказать, что у монгольских художников традиционные мотивы умело сочетаются с европейской манерой письма.

Пейзаж в произведениях китайских художников стал неотъемлемым элементом изображения раньше и в более реалистической манере, нежели в европейской живописи. Уже на картинах эпохи династии Сун (X–XIII вв.) мы видим реалистическое и

сбалансированное в масштабе изображение рек и гор на втором плане, скал и каменных глыб на первом ("Пастух Чу Пин", "Задушевные друзья беседуют в доме у реки"). Различия в перспективах отображения людей и строений и пейзажа второго плана на картинах ощутимы мало.

Уже минимум в XVII–XVIII вв. на свитках и полотнах китайской живописи пейзаж представлен в чистом виде ("Водопад" Чу Лунхана; "Осенний пейзаж" Сяо Юнцуня). Любимые объекты морфологического ландшафта у китайских художников: водопады, горы с крутыми скалистыми склонами, скалистые башни и колонны. Их изображения западному зрителю кажутся неестественными, с гипертрофированным увеличением вертикального масштаба. Но это чисто реалистические изображения морфологического ландшафта гор Южного и Восточного Китая, где положение базиса эрозии близко уровню моря, а абсолютные высоты достигают 2000 м и более, и к тому же на юге распространен башенный карст. Район его распространения – провинция Гуанси – это любимое место китайских пейзажистов. Реально наблюдаемый ландшафт карстовых башенных гор [11] и их изображение на произведениях современных китайских художников, например, Пан Илу (Pan Yi Lu) практически идентичны, особой является лишь техника письма.

Гравюры великого японского художника Кацусика Хокусая выполнены в нескольких вариантах и несут в себе своеобразные противоречия: тщательная до последнего листика, проработка переднего плана, за ним плоское пространство равнины, гладь реки или расслоенные облака, за которыми на горизонте возвышается вулканический конус, нередко с особым изяществом обозначенный одним контуром ("Вихрь" из серии 36 видов Фудзи, "Воздушный змей. Вид Фудзи с горы Суруга", "Горный ландшафт с мостом", 1799). Если горы или вулканические конусы выходят к первому плану, они уменьшаются в размерах, становясь равновеликими лодкам и домикам ("Вид реки Симида в снегу", 1833). Вулканические конусы могут занимать большую часть полотна, возвышаться над облаками и освещаться низко стоящим солнцем, и тогда на их склонах тщательно показаны баранкосы ("Фудзи над молниями"). И, конечно, нельзя не упомянуть "Большую волну", 1830–31, не требующую особых комментариев. В целом, гравюры Хокусая весьма точно передают и особенности морфологического ландшафта с доминирующей ролью вулканических форм, и его "дух". Ему принадлежит также проникновенные образы таких малых форм рельефа, как водопады ("Трое, пирующие у водопада Амида", 1832) или скалы ("Крестьяне, шагающие по подвесному мосту", 1834).

Пейзажные гравюры другого великого мастера – Хиросиге – созвучны и темам, и технике Хокусая ("Вечерний дождь в Кондзуми", "Пейзаж"). А работы японских художников XX века – "Море" Тадасиге Оно, "Остров Авадза" Гедзин Мураками – становятся созвучными постимпрессионистам Западной Европы. Но они, пожалуй, отличаются большей проникновенностью.

Заключение

Заканчивая этот обзор, вновь обратимся к некоторым общим вопросам. В западноевропейской традиции определенно намечается связь становления пейзажной живописи и современной науки, их сближение во времени. Точно так же научная революция XX века, появление многообразия в конкретных науках сопряжены с появлением множества художественных направлений и поиском некоего общего в морфологическом ландшафте, вернее его обобщающей характеристики, его "духа", его внутреннего содержания. Эта направленность созвучна генетическим поискам в науках о Земле; но следует сказать, что в точных науках, определивших научную революцию, отношение к причинным или генетическим построениям, мягко говоря, презрительное [12, 13]. Поиск внутреннего содержания в живописи имеет два пути: иррациональность у сюрреалистов, "дух" явлений у постимпрессионистов. В первом

случае это ведет к утере связности и порядка в ландшафте, во втором – открытие или отображение нового содержания.

Мы привыкли, мы выросли в европейской научной и культурной традиции, они нам ясны. Но исчерпывающи ли они? Отсюда следует второй вопрос: не стоит ли нам обратить внимание на ландшафтную живопись других культурных традиций? Не подскажет ли она нам возможности нового видения мира, обеспечивающего новые пути развития научной мысли? Может быть, здесь уместна следующая подсказка: становление современной науки обеспечивалось понятием евклидова пространства нулевой кривизны; научная революция XX века востребовала мир риманового пространства положительной кривизны; и остается невостребованный мир Лобачевского – пространства отрицательной кривизны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Раушенбах Б.В. Математика и искусство // Экология и жизнь. 2001. № 3. С. 7–9.
2. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. 280 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Том I. Образ и действительность. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1993. 592 с.
4. Лакост М.К. Пестум. Открытие первых древнегреческих фресок // Курьер ЮНЕСКО. 1970. Апрель. С. 4–9.
5. Demir Omer Cappadocia. Cradle of History. 10th Revised edition. Nevsehir: Guzelynrt Mah. Urgup Cad. 96 p.
6. История и искусство Помпеи / М. Мартинелли. Флоренция: Casa Editrice Bonechi, 1995. 128 с.
7. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. 1452–1519. М.: Терра-Терра, 1967. 192 с.
8. Хилл Я.Б. Импрессионизм. Новые пути в искусстве. М.: Арт-Родник, 1998. 200 с.
9. Шенетис Л. От жизни – в ничто (модернизм – что это такое). М.: Молодая гвардия, 1972. 176 с.
10. Гумилев Л. Старобурятская живопись. М.: Искусство, 1975. 57 + 56 с.
11. Уфимцев Г.Ф. Башенные горы Гуйлиня // Природа. 2001. № 10. С. 45–48.
12. Бунге М. Причинность (Место принципа причинности в современной науке). М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 511 с.
13. Вигнер Е. Этюды о симметрии. М.: Мир, 1971. 320 с.

Институт земной коры СО РАН

Поступила в редакцию
04.01.2002

RELIEF IN PAINTING

G.F. UFIMTSEV

S u m m a r y

An analysis of landforms shown in paintings of different peoples revealed a certain similarity between evolution of art in Europe and development of modern science. Both the science based on culture of the European mega-ethnos and the painting of European artists show similar succession of stages since Early Renaissance. The modern science and landscape painting were fully formed in 16th century and develop in amazing agreement since then.