

Е.Ю. Колбовский

**Ландшафт и национальный
пейзаж: опыт культурологического
исследования**

*...проблемы экологии можно
перевести в разряд решаемых не
иначе, как владея ключом к пони-
манию национального пейзажа.*

Феликс Разумовский

Постановка проблемы. Становление русского провинциального ландшафта — исторический процесс, который может быть представлен как *окультуривание пространства обитания*. Воздействуя на природу, человек воспроизводит культурный ландшафт (КЛ) как символ, выражающий его чувства, убеждения и ценности, следовательно, история КЛ есть история одухотворения, или, по Георгию Гачеву, «одомашнивания» этносом приданного ему «варианта природы» [1]. Исследование ландшафта с этих позиций может проводиться посредством анализа самых различных аспектов проблемы:

- 1) КЛ как социальное пространство (изначальная анизотропность ландшафта, связанная жизнью социума);
- 2) КЛ как образ, составляющие его ландшафтные символы и их роль в передаче традиции;
- 3) КЛ как воплощение национального пейзажа (реконструкция пейзажного мышления различных эпох как специфической черты русской культуры);
- 4) поэтика КЛ и отражение национального ландшафта в литературе;
- 5) эстетика ландшафта (обзор современных подходов к эстетической оценке ландшафта);
- 6) КЛ и краеустройство (исследование средств и методов сохранения эстетической привлекательности ландшафта в ходе работ по ландшафтному обустройству).

В данной статье мы коснемся лишь первых трех аспектов данной проблемы, которые, на наш взгляд, могут представлять интерес не только для географа.

Ландшафт как культурная среда (пространство) — ноосферная интерпретация культурного ландшафта. Согласно исследо-

вательской гипотезе, принятой в этой работе, *ландшафт становится феноменом культуры по мере накопления в нем совокупности негэнтропийных черт — признаков освоенности, структурированности, осмысленности*. Накопление признаков освоенности происходит постепенно, но в конце концов возникает такой момент, когда сумма изменений, произведенных человеком в ландшафте, далеко превышает утилитарные нужды «полезности» и удобства: созданный избыток энергии и информации переходит в новое качество, создавая метафизику ландшафта, которая впоследствии приобретает самодовлеющее непреходящее значение и задает дальнейший вектор изменения рукотворной природы. Именно это обстоятельство имел в виду Ф.Разумовский: «Обживая пространство своей земли, люди и сами испытывали ответное воздействие новых реальностей: городов, сел, полей, лугов и рек. Со временем Русская равнина была так «расчислена» ими, что стала ландшафтным продолжением личности народа, его домом» [2]. Метафизика ландшафта и есть его «дух», «образ», состоящий из множества символов, запечатленных в искусстве, живописи, народном фольклоре. Заметим в скобках, что если в русском языке ближе всего к заимствованному из голландского «ландшафту» стоит слово «местность», то на одном из славянских языков, польском, ландшафт — «крайобраз», то есть «образ края».

Культурный ландшафт состоит из трех «слоев»: природных форм данной территории, видимых результатов человеческой деятельности, а также значений и символов, которыми наделяет его сознание человека [3]. Он существует на фоне физического и географического пространств, которые, будучи внешними условиями, не исчерпывают его сущности — не случайно Хайдеггер разделял пространственность и пространство в математическом смысле, понимая под пространственностью «обитаемый ландшафт»: выражение «четвертичности мира» — бытия между небом и землей, а также между человеческим и нечеловеческим; поэтому культурный ландшафт (КЛ) не может быть постигнут только методами физической географии — после научного знания остается «сверхнаучный» остаток, в котором именно и заключена специфика ландшафта — его образ, индивидуальность, «дух». «Географ должен воспринимать ландшафт всеми пятью органами чувств», — писал Н.Н.Михайлов [4], но и этого недостаточно: постижение образа ландшафта

та — задача, требующая особого культурологического инструментария.

Философская триада, выводящая на новый уровень понимания объекта, относительно ландшафта может быть раскрыта как «морфология» (элементность) — «связность» (функционирование) — «целостность» (образ). Традиционная география оперирует лишь первыми, двумя категориями. Включение третьей «ипостаси» КЛ — образа и метафизики — позволяет трактовать его как средство «устроения, понимания, переживания человеческого универсума» [5].

Подобный подход дает возможность уйти от бесплодных и затянувшихся научных дискуссий о том, всякий ли антропогенный ландшафт можно считать культурным. На наш взгляд, человек как преобразующая сила окультуривал ландшафт повсюду, где увеличивал его разнообразие, повышал негэнтропию, сложность и мозаичность местности, создавая тот самый излишек энергии, который и переходил в новое качество — образ. Если, осваивая пространство, человек открывал скрытую в кажущемся хаосе природы закономерность, то ему неизбежно открывалась ее красота. «Возделывать землю не значит злоупотреблять ею, истощать и разрушать ее, а значит улучшать ее, вводить в большую силу и полноту бытия», — писал Дмитрий Лихачев [6].

Такого рода интерпретацию культурного ландшафта Ю.А.Веденин назвал ноосферной [7] и предложил отличать ее (на наш взгляд — совершенно справедливо) от «антропогенного ландшафта» в традиционном сложившемся толковании. Наиболее емко выразил суть такого понимания КЛ Ф. Разумовский: «...если брать совокупность всех исторических ландшафтов, то можно говорить уже не о чем ином, как о наложенной на биосферу некой специфической оболочке земли — о сфере культуры — этой своего рода исторической ноосфере земли, которая некогда оказывала, а косвенно оказывает и до сих пор преобразующее воздействие на биосферу» [2].

Культурный ландшафт как творчество: красивый или полезный? Давно известно, что этнически укорененный («национальный») сельский пейзаж любой страны чрезвычайно красив — будь то виноградники Шампани, ороженные стенами боярышника зеленые пастбища Англии или разбросанные по холмам среди березовых рощ и ельников поля России. Почему, каким образом тяжкий труд человеческих коллективов по освоению девственной

природы приводил к появлению в ней не просто полезных свойств, позволявших регулярно получать продукцию и кормиться, живя на земле, но способствовал возникновению пейзажей, признаваемых в течение столетий «дивными» (несмотря на все разговоры о субъективности восприятия и эстетической оценки)?

Герберт Спенсер трактовал красоту сельских видов как «забытую полезность», ссылаясь на то вроде бы верное наблюдение, что утилитарные объекты из прошлых эпох становятся эстетическими в последующих. Однако этого явно недостаточно.

Мы не признаем красивым объект, лишенный внутренней организации. Необходимо, чтобы сам субъект (в нашем случае — субъект осваивающий) обнаружил, открыл закономерность в кажущемся хаосе природы. Красота буреломного таежного леса Северной Евразии для наблюдателя, помещенного вовнутрь, весьма относительна хотя бы потому, что ее невозможно увидеть: обзор затруднен (горизонт закрыт, нет переднего, среднего, дальнего плана), глаз путается в щетках елового подростка, в стволах поваленных деревьев и ямах от вывороченных корневищ. Нелишне напомнить, что в Древней Руси такой ландшафт называли «пустынью». Вторжение в девственную тайгу не случайно начиналось с рек, движение по водной глади которых позволяло отодвинуться от стены леса и выбрать первые плацдармы освоения (в буквальном смысле — места высадки!), локусы приложения усилий. Человек расчищал пространство девственной природы, освобождая «материк земли» (выражение землемера XVII века) — сначала мысы и стрелки рек, площадки пойм, потом надпойменные террасы, вершины холмов и склоны. *Освоение ландшафта с самого начала помимо утилитарных решало эстетические задачи и потому может быть определено как визуальное раскрытие и организация ландшафта.*

Специалисты по биологии восприятия пришли к выводу, что, рисуя картину, художник извлекает из окружения структуру, которая уменьшает неопределенность [8]. В этом смысле фрагменты «дикой» природы, как правило, избыточны (эту избыточность можно описать в понятиях структурной избыточности согласно теории Шеннона). Человек раскрывал потенциал природы упорядочивая ее, структурируя, организуя, уменьшая хаос. Один из классиков современной этологии — И. Эйбл-Эйбесфельдт — утверждал, что если упорядоченность слишком очевидна, объект не кажется создателю

красивым, также как и в том случае, когда в его структуре не удается обнаружить никакой регулярности [9]. Таким образом, для эстетической привлекательности необходимо, чтобы объект обладал некоторой промежуточной упорядоченностью — не слишком простой, но все же доступной для восприятия. Это объясняет, почему люди (по крайней мере в прошлые века) не стали расчерчивать уголья по линейке, оставляя кругом стриженные шпалеры кустарников и редуты леса, а старались следовать природной пластике рельефа, линии речных излучин, цветовому фону растительности и контуру опушек.

Таким образом, окультуривание ландшафта есть творческое его освоение. Обнаружение красоты в окружающем нас мире — явление вторичное по отношению к творческим способностям человека. Подобно тому, как скульптор выводит форму из камня, «отсекая все лишнее», люди усиливали, подчеркивали природный потенциал ландшафта, прорубая непроходимые «непроглядные» (этимология слова!) буреломные заросли девственного леса и создавая «прозоры», раскрывая высокий уступ над озером, стрелку на слиянии двух рек, углубляя протоку между двумя озерами, наращивая плодородный горизонт, то есть «вводя природу в большую силу». К сожалению, их потемки немало поспособствовали деградации и разрушению ландшафта — везде, где в результате деятельности человека местность становилась более однообразной, «плоской», упрощенной, лишенной одного из своих компонентов (почв, вод, растительности), скудной.

В этом ракурсе актуальным становится исследование *образа ландшафта* — его символики, герменевтики и метафизики — особенно в эпоху, когда возможности человека по разрушению КЛ поистине беспредельны.

Ландшафт как социальное пространство: композиция мест. «Ландшафт — это композиция мест, наделенных смыслом, способная вместить группу людей с ее деятельностью, освоенная этой группой, прожитая и названная...» — это определение ландшафта, данное В.Л.Каганским, не вошло в учебники по физической географии (среди двух десятков других, казавшихся более «объективными»). А жаль... Место в ландшафте — это не территориальность (по Э.Холлу), а персональное (личностное, общинное) пространство. Концепция места включает не столько представление об основных ориентирах (вертикаль, горизонталь, справа, слева), сколько представление о цен-

трах и целях, в которых мы выражаем значимые события своего существования. КЛ — освоенное пространство, и оно всегда субъективно центрировано. Места в ландшафте — основные элементы жизненного пространства, а их композиция складывается из той смысловой и эмоциональной нагрузки, которой они номинированы.

По сути, экзистенциальные пространства как бы вложены друг в друга; причем ландшафтное пространство, будучи вложенным в физическое, непосредственно формирует конфигурацию жизненного пространства (неважно — городского или сельского) обитающего в нем человека [10]. Отсюда историко-этнографические представления о «*вещающем ландшафте*» [11].

Культурный ландшафт — социальное пространство, в котором физически объективированы линии и узлы социального поля. Напряженность этого поля функционирует одновременно и как принцип деления (членения) пространства и как принцип видения, то есть как категория восприятия и оценивания (ментальная структура). Всякое освоение подразумевает прежде всего присвоение и уже затем структурирование, и, будучи освоенным, ландшафт запечатлевает в себе «немые» реалии социального порядка. Социальное пространство — не физическое пространство, но оно стремится реализоваться в нем более или менее полно и точно, и любые элементы КЛ — особняки дворянских усадеб, крестьянские огороды, княжеские зверинцы, «тянувшие» к деревням охотничьи «путики» и «заколы» на реках и т.д. — служат средствами такой реализации.

В этом аспекте *КЛ выступает как социальное пространство, выражающее формы существования различных пространственно-временных отношений* — так называемых «хронотопов» [12]. Сама идея хронотопов представляется весьма плодотворной, поскольку легко можно доказать, что в рамках разных хронотопов реализовались совершенно различные модели освоения, которые, в свою очередь, вызывали к жизни и разные типы КЛ. Хронотопы тоталитарных эпох в разных странах обнаруживают известную параллель: силовой подход к социуму оборачивается силовым подходом к природе — возникает новая организация пространства с сакральным «ухаженым» центром и эксплуатируемой, разваленной периферией [13].

Имперское освоение всегда и повсюду, в любых хронотопах уничтожало этнически ук-

рененные типы КЛ, превращая пространство в «территорию» — некий субстрат для развертывания сугубо сырьевой деятельности с неизменно негативными катастрофическими последствиями. Подобной участи не избежал и русский сельский провинциальный ландшафт, который в начале XX века был представлен убогим, отсталым (то есть был намеренно и осознанно «обнулен»), а потом освоен заново как территория («целина»), при этом многие его элементы подверглись уничтожению. Следовательно, не только различия в природных условиях разных эпох освоения, но и социальные («стилевые особенности») организации и проработки пространства могли влиять (и влияли) на пространственную мозаику культурного и природного ландшафта. В этом — очевидное и бесспорное *влияние метафизики ландшафта на его физику — структуру и функционирование*.

Формирование и восприятие ландшафтного кода. Если рукотворный ландшафт есть произведение культуры, а культура, как известно, создает различные коды, в том числе коды предметно-пространственной среды, то, следовательно, можно и должно говорить об особом «ландшафтном» коде — некоей семантической системе, содержащей особый словарь знаков различных функциональных типов (сигнальных, номинативных, конвенциональных и т.д.) и свою грамматику — нормы их согласования. В этом смысле культурный ландшафт — выразительно говорящее бытие. Лес и луг, поле и тропа, речка и мельница — все это знаки ландшафтного кода, «слова», сообщения «пространственного текста», в каждом из которых таятся смысловые сокровища. Своеобразие и сложность ландшафтного кода заключаются в том, что (в отличие от вербальных кодов) отдельные его элементы характеризуются отсутствием однозначного значения, поэтому смысл ландшафтных символов может быть различен и актуализируется в зависимости от контекста. *Целостные ландшафтные образы формируются не столько набором элементов, сколько метрическими соотношениями между ними, воспроизведение которых и создает «иконичность» ландшафта: «сообщение» создается помещением значимой формы на определенное место.* (Представим себе три поникшие ветлы среди скошенной травы осеннего пойменного луга, наклоненные над водной гладью замершей реки — здесь важна каждая деталь, но еще более — соотношение между ними: передвиньте те же деревья к тыловому шву

поймы, и образ распадется).

Ландшафтная символика возникает из ландшафтных образов. Сам по себе ландшафт воспринимается через совокупность увиденных с разных точек «картинок», прочтение которых требует владения особым символическим кодом и основано на действии слабо осознаваемого человеком механизма пространственного синтеза, связанного со способностью образов представлять информацию в целостной, мгновенно схватываемой форме. *Ландшафтные образы* («омут», «на распутье», «среди долины ровныя», «у озера», «над вечным покоем», «три тополя на Плющихе») — это посредники между чувственными явлениями и духовным содержанием в культуре данной цивилизации, центры, вокруг которых группируются образы других модальностей; в этом — исключительность роли ландшафтных символов для познания вообще.

Ландшафтные образы и сопутствующие им символы зарождаются и эволюционируют вместе с культурой эпохи и так же умирают. Рождение ландшафтных образов неразрывно связано с «детством этноса» и имеет, вероятно, глубокую физиологическую подоплеку, пока что весьма слабо изученную [14]. Можно лишь предполагать, что глаз человека во вмещающем ландшафте привыкал выхватывать движениями (саккадами) главные предметы видеоряда — линию горизонта, изгибы побережья, излучину старицы, крону раскидистого дуба. Характер этого микродвижения создавал устойчивые сочетания с полученным зрительным образом и запечатлевался в виде значимого зрительного «репера».

Насколько архаичны сидящие в каждом из нас ландшафтные символы, могут ли навыки восприятия ландшафтного кода передаваться по наследству? Ответ на все эти вопросы сегодня едва ли возможен.

Хотя человек обладает уникальной способностью к усвоению культуры и к обучению, нет никаких сомнений в том, что он появляется на свет отнюдь не «чистой доской» (*Tabula rasa*) и что во многих отношениях как бы заранее запрограммирован. В частности, его системы переработки информации настроены на восприятие вполне определенного круга стимулов и их сочетаний и на то, чтобы отвечать на них определенными действиями [15]. Подобно тому, как эволюция выработала реакции на знаковые стимулы, подсказывающие животному, что оно находится в подходящем местообитании, история человека разумного привела к

формированию устойчивых «навыков места». Всякий раз, когда в ходе расселения человек наткнулся на сочетание признаков, вызывающих из сознания знакомые ландшафтные символы, — он останавливался. Благодаря такой предрасположенности восприятия человек безошибочно останавливает свой выбор на подходящей местности, а оказывавшись за ее пределами, создает ей искусственную замену. Вполне может быть, что типичный культурный ландшафт европейского типа — участки леса среди полей и пастбищ на равнине — филогенетическое напоминание о парковой саванне, родине смысленной человекообразной обезьяны.

Так или иначе, очевидно только одно — наше восприятие явно «тенденциозно» и далеко от «объективности». Оно склонно отыскивать порядок среди хаоса и достраивать его (порядок) своими руками (свойство — видоспецифичное для *Homo sapiens*) — это во-первых. Оно различно у разных этносов и культур — во-вторых, и это различие весьма мощно зафиксировано в языке — в различиях вербальных выражений цветовой гаммы, пространственных реалий и явлений природы (классический пример — множество названий для обозначения снега у скандинавских народов). Наконец, в-третьих, некоторые сущностные черты восприятия явно передаются по наследству. Ясно также, что ландшафтные символы наряду с другими символами данной культуры усваиваются в раннем детстве, а затем используются носителями данной культуры для возбуждения определенных эмоций.

Ландшафтные символы: функции в культуре и конструирование символической образности. Вероятно, процесс возникновения ландшафтных символов и наполнения их новым смыслом проходит несколько стадий, связанных с этапами конструирования символической стадии ландшафтные символы являли собой целостные куски макрокосма — гора, остров, светило. На теоцентрической стадии ландшафт был как бы разложен на множество элементов живой и неживой природы, которые состояли между собой в отношениях сложной иерархии. И только на антропоцентричной стадии, совпавшей с оформлением и расцветом рукотворной природы эпохи итальянского Возрождения и северной Реформации, ландшафт предстал как вместилище жизни человека во всем своем великолепии — луга с тучными стадами, реки с мельницами, лесные чащобы и

хижины отшельников. Именно в этот период ландшафтные символы находят отражение в живописи, и на полотнах художников впервые появляется, наконец, полноценный пейзаж — образ сельской местности, собственно «landschafts». Антропоцентричной эта стадия может быть названа не только по философии восприятия, но и по технике структурирования пространства, которая повсюду — при устройстве ландшафтов, строительстве зданий, создании росписей и картин — задается непосредственно пропорцией человеческого тела [16].

В данной конкретной культуре конструирование символической образности проходит ряд общих стадий: схематизацию — вычленение крутого берега реки из всех прочих, конвенциализацию (закрепление кодового значения — «яр») и наделение значащими деталями (крутизна, обзор, значительность), наконец — рождение матрицы кругов смысла: «Меж крутых бережков Волга-речка течет...».

Смерти ландшафтного символа предшествует предварительное его обесценивание, реализующееся посредством превращения символа в знак. Символ как бы теряет присущую ему смысловую и эмоциональную нагрузку, одновременно с этим *носители культуры — субъекты восприятия утрачивают способность пользоваться ландшафтным кодом*. Современный «урбанизированный» тинэйджер, попадающий на природу раз в год, просто не знает, на что, собственно, там смотреть, оттого туризм и отдых на природе все более превращаются в потребление кока-колы, мотоциклетные гонки или беготню со стрельбой из пневмооружия пулями, начиненными краской. В наше время функцию омертвления ландшафтных образов «с успехом» выполняют масскультура и реклама: индустриальная стилизация символов сначала превращает их в знак, а уже последующее тиражирование сопровождается окончательной утратой даже того смыслового «сухого» остатка, которой первоначально был в них заложен.

История развития всякой культуры опирается на идею гармонизации сосуществования человека с окружающей средой. Для реализации этой идеи культура вырабатывает традиции — в том числе традиции жизни в ландшафте. Традиции, в рамках которых возникал и сохранялся культурный ландшафт, мало изучены (этнографы не отделяют их от традиций вообще), но, как и всякие другие [17], они должны содержать три аспекта: смысловой — ибо являются отражением обобщенных взглядов на

мир; духовный — так как несут в себе нравственно-этическую концепцию, поведенческий — ибо формируют модели существования во вмещающем ландшафте. Этим трем аспектам соответствуют три функции ландшафтных символов — мировоззренческая, коммутиационная, регулятивная. При переходе общества из одного состояния в другое включается особый «механизм» передачи культурных традиций и осуществляется как бы наполнение символов новым содержанием — в противном случае происходит утрата норм жизни в ландшафте, что и произошло в советской культуре середины XX столетия.

Культурный ландшафт как национальный пейзаж. С представлением о ландшафтном коде связана идея изобразительного языка. Поскольку картина передает не только сходство с ландшафтом (пейзаж как факт-видимость), но и представление о нем (пейзаж как образ и идеал), то через пейзажную живопись мы можем выяснить, каким видели и представляли ландшафт «обитатели» разных культур и хронотопов, какие наиболее существенные признаки изображаемых объектов выделяли, какой код использовали в их передаче. Позволим себе еще раз процитировать Ф. Разумовского [2]: «...национальный пейзаж был и остается способом пространственного выражения национального характера, то есть духовных и нравственных качеств народа как личности». В этом плане история пейзажной живописи — это история открытия (и одновременно — окультуривания-очеловечивания) ландшафта и конструирования ландшафтных образов.

Ландшафт возникает на холстах не сразу. Его появление было связано, во-первых, со сменой типов мировосприятия (от теоцентрического к мифопоэтическому и ренессансному), во-вторых — с решением задач передачи трехмерного пространства на плоскости, в-третьих — с визуальными открытиями, сделанными художниками разных эпох.

Пролог русской пейзажной живописи Д.С.Лихачев видит в композициях ярославских икон: «В изображении природы появляется много художественно местного, в том смысле, что это именно русская природа, русский пейзаж. Даже пророк и пустынный Иоанн Предтеча изображается именно в русской пустыне — лесной чаще» [6].

Что касается визуальных открытий в ландшафте, то они были связаны не столько с научным анализом (хотя было и это — «камера

обскура»), сколько с эмоциональным постижением, соединением чувства со взором — «пейзаж представляет нам ландшафт таким, каким видел его однажды художник, смотревший на него с любовью».

Развитие жанра шло параллельно с оформлением культурного ландшафта, и закономерно, что сельский пейзаж начинался с изображения искусственных сооружений в ландшафте, городской — с живописания роскошных руин и зданий, морской — с портретирования кораблей [18,19].

Анализируя пейзажную живопись прошлого в хронологическом порядке, мы обнаруживаем существование своеобразного цикла в развитии жанра, повторившегося с различными вариациями в разных странах. Внутренним механизмом, направляющим эволюцию жанра, было постоянное *усложнение восприятия ландшафта человеком*, вычленение в нем новых черт и обогащение способов передачи этих черт на холсте. Овладение средствами передачи реального ландшафта неизменно вело к *стилизации и поэтизации*, то есть к созданию образа, что фактически выражалось в появлении *идеального пейзажа* (сначала — «итальянского», чуть позже — «фламандского», «английского», а затем и «русского»). Однако, однажды появившись, ландшафтные символы способствовали выработке образного языка (живописного кода), который позволял уже более поздним художникам обратиться к пейзажу как средству воплощения чувств и идей, настроений, при этом собственно копирование природы обесценивается («голая техника»). Другими словами, *эмоциональная интерпретация ландшафта (еще одна ступень на пути его очеловечивания), позволявшая выразить внутреннее состояние и переживания человека, становится возможной лишь после создания художественного языка изобразительных средств*.

Таким образом, визуальные открытия и новое мировосприятие позволяют запечатлеть ландшафт по-новому, с большей силой реальности и с иным смысловым наполнением, что после закрепления в традициях художественного изображения приводит к выработке нового изобразительного кода и языка, который, в свою очередь, служит для выражения уже более абстрактных чувств и идей в «идеальных» и «драматических» пейзажах. Точно такая же закономерность повторяется в «онтогенезе» многих мастеров пейзажного жанра — отработав годы в натуре («на пленэре»), они писали луч-

шие свои вещи в мастерских «по памяти», то есть, по сути, с помощью усвоенных символов ландшафтного кода.

Закономерно, что идеальный пейзаж, рабабывающийся в рамках каждого такого цикла, выполнял знаково-деятельностную функцию, ибо *служил образцом* для подражания и, что еще важнее, — *для создания новых реальных рукотворных ландшафтов*. Деятельностная функция идеального пейзажа для нас особенно интересна, ибо именно метафизика идеального пейзажа стимулировала первые сознательные попытки создания эстетически, во вкусе времени, оформленного ландшафта в России. С приходом в Европу новой волны воплощения ландшафтных образов появляются рукотворные итальянские пейзажные парки, которые запечатлеваются художниками. Эти картины становятся модными в русских придворных кругах, которые устраивают свои пригородные роскошные усадьбы по образу и подобию [18]. Чуть позже начинается преобразование лесов и полей в английском вкусе — парки богатых землевладельцев становятся полем деятельности людей, которые «устраивают» ландшафты.

Однако появившиеся реальные русские парковые ансамбли XVIII столетия производят куда более сильное впечатление, чем копировавшая их живопись — поэтичная и разнообразная русская природа была богаче скромной и во многом еще школярской палитры живописцев. Школярство зарождающейся русской живописи сказывалось и в попытке копировать манеру западных живописцев и в поклонении чужим ландшафтам — русские начинали с езды по старым традиционным маршрутам художников — не случайно в картинах Сильвестра Щедрина («русского Робера») русская и итальянская природа мало рознились между собой.

Новый поворот в развитии жанра был продиктован распространившимся в XIX в. романтическим стилем, который, с одной стороны, «подавал» природу как волнующее зрелище, наполненное множеством многозначительных символов, с другой — в поисках новых средств взывал к отказу от условности, внимательному наблюдению и выработал своеобразный ландшафтный реализм. Традиционные маршруты живописцев изменились, художник всматривался в ландшафт «изнутри» — глазами пастуха и пахаря, рыбака и мельника. Утверждают [19], что по созданным в то время произведениям можно составить видовую карту Европы.

Одним из важнейших результатов роман-

тизма было то, что пейзаж родной страны начинает играть главенствующую роль в формировании национальных школ живописи. Пейзаж прошлого века чрезвычайно важен для нас потому, что созданные им стереотипы восприятия живы и сегодня и во многом определяют не только взгляд на творения художников, но и на реальный сельский и городской ландшафт. Ощущавшееся многими художниками наступление «мирового города» и гибель «мировой деревни» рождали «экологические» мотивы сожаления по безвозвратно уходящему тихому сельскому ландшафту. Отсюда пристальное внимание к ценностям национального ландшафта: «тот, кто не может писать в течение своей жизни на пространстве в 4 лье — это просто неудачник...» [20].

В этой благодатной атмосфере развивается русский романтический пейзаж. И.И. Шишкин создает образ родной природы и покоряет своими произведениями широкие слои русского общества, создавая реалистические и в то же время чрезвычайно образные пейзажи, «штудирова натуру»: по его пейзажам можно «путешествовать» — травинки, колоски, цветы выписаны с точностью картинки в ботаническом атласе. Другой зачинатель русского пейзажного жанра — А.К.Саврасов создает уже мотивы (матрицы кругов смысла!), служившие выражением русского пространства, русской доли (таковы ставшие хрестоматийными, но от того не потерявшие прелести «Грачи прилетели»).

Методы живописания, образы и символы были подхвачены и разработаны многими другими, но, как всегда, «на излете» цикла мы встречаемся с мастером, который, используя те же средства, что и другие, смог выразить неизмеримо больше, подняться до уровня метафизики ландшафта. Таковыми предстают перед нами произведения Федора Васильева — художника, в полотнах которого пронзительно зазвучала космика русского пространства. В его картинах пейзаж — не «вид на ландшафт» и не «воспоминание о каком-то месте» — а глубоко лично осознанная картина природы как реальности, превосходящей человека. Так возникает «натурфилософия ландшафта» — само искусство, не удовлетворившееся собой, возвращает на своей же почве рефлексию и посылает ее во вне. О пейзажной живописи такого рода (по поводу картин другого выдающегося мастера, Каспара Давида Фридриха, творчество которого — своеобразная немецкая параллель Федору Васильеву) Генрих фон Клейст писал: «С его умонастроением можно изобразить

квадратную милю бранденбургского песка или ворону, плюхнувшуюся на куст барбариса, и полотно такое поистине произведет впечатление... А если еще местность эту нарисовать мелом и водой, какие дает она же сама, то лисы и волки взвоят при виде ее — самая крепкая похвала пейзажной живописи, какую только можно представить себе. *Живопись имеет тенденцию переходить в самое действительность, не переставая быть живописью*, и если уж она изображает однообразие, то в пору выть и кричать перед ней» [цит. по 20]. Страшное предвидение — что и говорить. Выраженная в полотнах Васильева вселенская тоска — не столько ожидание грозы и бури (как представлялось его современникам), сколько предугаданная трагедия ландшафта.

Русский пейзаж последней трети XIX в. становится «пейзажем вдогонку» разрушающемуся культурному ландшафту страны: апокалипсис природы прозвучал как предупреждение современникам, предупреждение непонятое и невоспринятое. Полотна наполняются символами безвозвратно уходящего прошлого. Выставляет свои этюды на выставках передвижников Поленов (и его ругают!). Левитан огромным усилием пытается соединить два смысловых потока пейзажной живописи — образы родной природы и внутренний настрой художника — природа как отражение мира человека: волжские просторы и горизонтально простертый владимирский тракт — символизм и чувственность. «Левитан всегда искал «мотива и настроения», у него что-то было от литературы — брошенная усадьба, заколоченные ставни, кладбище, потухающая грусть заката, одинокая изба у дороги...» — писал Константин Коровин [21].

Вообще для всех русских художников был характерен литературно-поэтический ассоциативный код — соединение живописи с поэзией в пейзаже. Таковы пейзажи Серова — «запечатлевшие то самое однообразное и простое, чем может обмолвиться русская природа — эти бедные селенья — бесконечная плоскость, чуть оттененная вертикалями — бугром, лесом, избой, лошадьё... — серое — это главная точка пейзажного схимничества» [цит по 19]. У Нестерова, Васнецова и Врубеля на пейзаж падает отсвет то сказочного мотива, то христианской идеи очищения. В пейзажах начала века ярко отразился мотив ностальгии: таковы усадебные парки Борисова-Мусатова — печаль прощания с красотой.

Для нас особенно важно отметить то об-

стоятельство, что *физическому разрушению ландшафта предшествовало сложившееся на рубеже веков пренебрежение к родному пейзажу* — факт, который как-то не попал в учебники и обзоры по истории живописи. Видимо, неудобно (или «непатриотично»?) признавать, что всемирно известные ныне картины не пользовались никаким успехом, что пейзажный жанр всячески третировался, а пейзажисты открыто презирались: «пейзажист — значит рисовать не умеет, оттого и бежит «на пейзаж», или — «пейзаж сюжета не имеет. Всякий дурак может написать пейзаж. А жанра без идеи не бывает. Пейзаж — это так — тра-ля-ля» [цит. по [21]].

Наиболее честные свидетельства существовавшего пренебрежения к национальному ландшафту и царившей пейзажной слепоты мы находим в воспоминаниях Константина Коровина — художника, который много писал на территории Верхневолжья (жив еще дом в деревне Охотино Ростовского уезда, куда он не раз приезжал вместе с Федором Шалапиным и Исааком Левитаном). Вот характерный отрывок, приводимый Коровиным (по памяти) из речи Льва Каменева (художник и близкий товарищ Саврасова): «Пейзаж считается — только швейцарский вид: гора, барашки, чтоб были. А разве есть пейзаж в России? Нет. А кто богат, норовят за границу уехать... Там виды настоящие. А у нас нет. Не видят, скучают. Вот недавно я у Васильчиковых был, тут недалеко. Имение прекрасное, какой сад! Так что же? Молодая вышла ко мне. Голова обернута полотенцем, бледная, мигрень от скуки: «Не дождусь, — говорит, — когда с мужем в Баден-Баден уеду». А я ей говорю: «Что вы, Марья Сергеевна, посмотрите — красота какая, весна. Аллея липовая. Тень от нее какая к реке. А река светлая». Вдруг она мне: «Если вы мне еще будете говорить, то я поссорюсь с Вами. Это скука. Тут и дорожек-то нет настоящих гулять под зонтиком. Тоска.» В другом месте (из воспоминания о Левитане) находим: «Говорят (слова Левитана) — нужно ехать в Италию, только в Италии можно стать художником. Но почему? Чем пальма лучше елки? Почему — не знаю. На вокзале в ресторане, на столах всегда жалкие пальмы. Как странно это...» [21, С. 163].

Или вот другой сюжет — Чехов, Левитан и Коровин едут в Сокольники, и завязывается у них спор со студентами (это 1883 г.): «Антон Павлович смеялся, студенты были серьезны... Они были полны каких-то навязчивых идей. А весна была так хороша! Но когда Левитан, ука-

зывая на красоту леса, говорил: «Посмотрите, как хорошо!» — один из студентов ответил: «Ничего особенного... просто тоска... Лес, и черт с ним! Что тут хорошего...».

А многие ли знают, что Левитану было позволено стать художником только по классу пейзажа, и именно потому, что последний не «котировался» в Академии художеств и в него принимали «всяких» — в том числе и «инородцев»?

Печально, но факт — небрежение к пейзажу сложилось еще в конце XIX века в недрах благополучной (как иным представляется ныне) преуспевающей России, тем самым была подготовлена почва для пересмотра отношения к пространству вообще и культурному ландшафту в частности в рамках грядущей советской эпохи.

Разумеется, советское искусство развивалось по своим канонам, выполняя четко сформулированный социальный заказ — формировалась особая программа пейзажной живописи, в которую вводили новые компоненты — на основе отбора подходящих мотивов и художественных манер. Так появились символы великого пути, олицетворяющие идею могущества огромной страны — высокие горы, обильные, реки, цветущие луга и (главное!) индустриальные новостройки.

Силовой подход к природе проявил себя в живописи ничуть не менее ярко, чем в реальной жизни. Символы победы человека над природой — многочисленные подсобки и обочины пребывания «человека машинного»: подстанции и депо, мехдворы и склады, свалки и водохранилища, карьеры и продуктопроводы, каналы и ЛЭП — развели природную ткань ландшафта, извратили эстетику восприятия и саму этику общения человека с природой. Недаром живописцы 50-70-х годов так часто и с таким воодушевлением рисовали «индустриальные пейзажи» — чадающие разноцветными дымами трубы на фоне безжизненной, чаще всего заснеженной (так легче — нет необходимости выписывать растения — это ведь у Леонардо было время баловаться рисованием цветочков в альбом!) равнины, пересеченной серостальными опорами ЛЭП, по которой несется паровоз и над которой летит самолет — высший символ человеческого могущества.

Характерно, что вся эта живопись не имела географической привязки: картины могли с одинаковым успехом изображать Валдай или Донбасс, поскольку по всей стране ходили паровозы одинаковых серии и летали одинако-

вых моделей самолеты. Были, правда, и специально ангажированные «любители природы», живописавшие на мутном дурно прорисованном фоне одинаковые стога на бурых берегах неузнаваемых рек — течение, метко названное одним из неофициальных критиков «стогизмом». Так опустошению, разрушению культурного ландшафта сопутствовало исчезновение его с полотен художников.

Ландшафтные символы несут в себе идеал и ценности культуры, им свойственна способность превосходить цель — телеологичность. Если вся культура — это метаинформация, наследственная память коллектива, то ландшафт — часть этой памяти, задающая нормы и способы действия человека в природе. В культурном ландшафте любой эпохи заложен образ идеальной природы, который служил средством передачи идеальных целей от человека к человеку, от общины к общине, от поколения к поколению, поэтому — культура, утратившая свои символы, обречена...

Литература

1. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988.
2. Разумовский Ф. Земля взывает к истине //Наше наследие. 1991. №1. С. 10-15.
3. Голд Дж. Психология и география: Основы поведенческой географии: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1990. 302 с.
4. Михайлов Н.Н. Образ места//Вопросы географии. №10. 1948. С. 193.
5. Каганский В.Л. Существует ли культурный ландшафт? /Городская среда. Ч.1. М.: ВНИИТАГ. 1989. С. 9-16.
6. Лихачев Д.С. Экология — проблема нравственная //Наше наследие. 1991. №1. С. 3-5.
7. Веденин Ю.А. Искусство как один из факторов формирования культурного ландшафта //Известия АН СССР. Серия географическая. №1. 1988. С. 49-56.
8. Ренчлер И., Селли Т., Маффей Л. Обратим взгляд на искусство / Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: Пер. с англ. /Под ред. И.Ренчлера, Б.Херцбергера, Д.Эпстайна М.: МИР, 1995.
9. Эйбл-Эйбестелдт И. Биологические основы эстетики /Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: Пер. с англ. /Под ред. И.Ренчлера, Б.Херцбергера, Д.Эпстайна М.: МИР, 1995.
10. Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982.
11. Гумилев Л.Н. От Руси до России: Очерки этнической истории. СПб: Юна, 1992. 272 с.
12. Мещеряков А.Н. Читая старые Огоньки //Знание-сила. №8. 1991. С.64-72.
13. Кнаббе Г.С. Историческое пространство и историческое время в культуре Древнего Рима/ Культура Древнего Рима. Ч. II. М.: Наука, 1985, С. 108-166.
14. Филин В.А. Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что — плохо. М.: МЦ "Видеоэкология", 1997.
15. Eibl-Eibesfeldt I. Ethology — The Biology of Behavior. Holt, Rinehart and Winston, New York. 1975.
16. Расторгуев А. Измерение пространства человеческой фигурой /Пространство картины. М.: Советский художник, 1989. С.29-54.
17. Чертов Л.Ф. Знаковость. Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб.: Изд-во С.Петербургского университета, 1993.
18. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. М.: Наука, 1988.
19. Пейзаж. Страницы истории/ Авт.-сост. Богемская К.Г. М.: Галактика, 1992. 336 с.
20. Михайлов А. Пространство Каспара Давида Фридриха /Пространство картины. М.: Советский художник, 1989. С. 55-69.
21. Коровин К. Константин Коровин вспоминает. М.: Советский художник, 1971. 702 с.

А.В.Ястребов

О процессе формулировки одной исследовательской задачи (окончание)

В данной работе приводится окончание статьи под тем же названием, опубликованной в предыдущем номере «Ярославского педагогического вестника». Мы продолжаем нумерацию разделов.

4. Психология творчества

Понятие научной деятельности включается в более широкое понятие творческой деятельности, поэтому естественно обратиться к работам по психологии творчества и формированию творческой активности студентов. Большинство авторов отмечают необходимость формирования мотивов творческой деятельно-