

Wamberg J.

Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images. Vol. 1–2

Aarhus (Aarhus University Press), 2009



Михаил Соколов

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ПЕЙЗАЖА

Исследование датского искусствоведа, профессора университета в Орхусе Якоба Вамберга впечатляет прежде всего своими масштабами – это два тома общим объемом в 1094 страницы! Пожалуй, еще никогда история пейзажа в изобразительном искусстве – не только как жанра, но как темы в целом – не удостоивалась столь скрупулезного и подробного рассмотрения. Правда, можно вспомнить, что в свое время незаконченная «История живописи» А.Н. Бенуа¹ изначально задумывалась именно как история пейзажа и только в процессе написания обрела более универсальный характер. Позднее же в отечественной науке не только пейзаж, но и любой иной жанр никогда не излагался «с точки зрения вечности», в своих транснациональных и трансисторических закономерностях, – причем так, чтобы изложение это реализовывалось в достаточно фундаментальной, а не «попсовой» книге. Поэтому для нас труд Вамберга может быть особенно поучительным – тем паче что изданный первоначально на родном датском языке (которым у нас мало кто владеет), он затем был переведен на общедоступный английский. Правда, энциклопедизму, заявленному в заглавии нашей рецензии, автором двухтомника поставлены определенные рамки. Не стремясь объять необъятного, он лишь иногда, в редких узловых пунктах, касается восточных традиций и к тому же доводит подробный дискурс лишь до XVI века, далее прибегая уже не к столь систематическому историко-художественному пунктиру. Но и того, что здесь есть, – в диапазоне от родоплеменной древности, «от бизона», до ранненовоевропейских столетий – вполне достаточно, чтобы заявить: такого никогда еще не писалось и не издавалось, как в количественном, так, в определенной мере, и в качественном отношении. Остается, правда, сожалеть, что в интернете двухтомник представлен лишь двумя статьями – Впрочем, по своему весьма показательными².

Сам Вамберг перечисляет важнейших своих предшественников в деле «пейзажного универсализма», то есть тех ученых, которые тоже стремились увидеть жанр как «картину мира», «прослеживая в образах эволюцию культуры» («Пейзаж как картина мира – исследование эволюции культуры в образах» – таково полное название рецензируемой монографии). Этими предшественниками были К. Кларк, Г. Похат и С. Шейма³, создавшие этапные труды, наделенные своими достоинствами и своими недостатками: чрезмерной эссеистичностью у Кларка, уходом в контент за счет формы у Похата, тематической («древесно-лесной») избирательностью у Шеймы. Однако наиболее самобытной в этом ряду Вамберг считает подзабытую ныне книгу Фр. Вюртенбергера⁴, которую называет даже «первым наброском данного исследования», – поскольку Вюртенбергер составил оригинальную систему таблиц, убедительно связывающих пейзажные элементы с историческим пониманием пространства и времени в целом, или, иными словами, с историей хронотопов. К тем же проекциям на хронотоп, на меняющееся мировидение эпохи стремится и сам Вамберг, выстраивая свои собственные системы таблиц.

Что же касается гуманитарных классиков, то здесь Вамбергу ближе всего по духу Гегель и Шпенглер с их удивительно смыслоемкими обобщениями (Шпенглера он цитирует постоянно). Среди современных ему авторов общефилософского плана он особо ценит С. Гэблик, которая продемонстрировала (на базе психологического учения Ж. Пиаже) переход от вещи к идее, или, иными словами, от вещи к концепту, как главный мировой тренд последовательно распределенной арт-эволюции⁵. К иконологии Вамберг тоже постоянно обращается, охотно оперируя понятиями сквозной темы и сквозного мотива⁶. Ведь и лично для него все началось с конкретного мотива – когда еще студентом он с удивлением разглядывал крайне причудливые, почти что «живые» скалы в итальянской живописи XV века (и главою об этих «живородящих» скалах он свой двухтомник и завершил).

Определяя свою методологию в целом, Вамберг пишет (т. I, с. 99), что она представляет собой «синтез наблюдений из неискусствоведческих дисциплин, в особенности из истории религии, истории науки, психологии, социологии, антропологии и философии». Столь принципиальный синкретизм, когда используются выводы ученых самых различных профилей и взглядов, от Юнга до Бурдьё и Кристевой, чреват очевидными превратностями. Историко-социологические ракурсы неизбежно начинают переплетаться с тематико-иконологическими, и в результате образуется некий переусложненный эволюционизм, в котором конкретные произведения отступают – или, по крайней мере, могут отступить – куда-то на второй план. Отсюда композитные, слишком многосоставные названия некоторых глав, где смешиваются разные (пространственные, иконографические и хронологические) понятия – как, к примеру, в названии четвертой главы первого тома («Социология средней дистанции: между диким и окультуренным

ландшафтом в образах – от неолитического периода до Средних веков»). Отсюда злоупотребление понятиями «амбивалентности» и «двусмыслия» (*ambivalence* и *ambiguity*), в результате чего «двусмысленными» оказываются самые ключевые и этапные хронотопы истории искусств.

Однако мы недаром употребили в своей критике сослагательное наклонение. В итоге конкретные произведения все-таки не растворяются в теоретических обобщениях, иконография не пасует перед культурологией, а «двусмысленность» переходных эпох предстает тем, чем она есть на самом деле. Предстает тем диалектическим сочетанием старого и нового, где ничто бесследно не исчезает, но лишь вступает в новое историческое соседство – соседство, как правило, более или менее конфликтное. Да и названия в большинстве своем звучат конкретно-тематически, красноречиво группируя произведения и стили по определенным типологическим рядам. Таковы, к примеру, следующие главы: пятая – «Формы рая – в образах от Месопотамии до Средних веков», шестая – «Разметка поля золотого века – сакрально-идиллический пейзаж римских настенных росписей», седьмая – «Зародыш модерна – время и сельскохозяйственные работы в позднеантичных и средневековых образах» (все – в первом томе); и глава двенадцатая – «Архитектура подземного мира. Живописные скалы XV века – поле конфликта между Средними веками, модерном и Ренессансом» во втором томе).

Введем необходимое хронологическое разъяснение. В нынешней западной историографии слова «*modernity*» и «*modern*» зачастую принято понимать очень широко, в диапазоне от XIII века до текущего момента с «модерном», который чаще всего означает не столько соответствующий стиль, сколько «проект модерна», начинающийся с того «раннесовременного периода», лишь частью которого, причем не самой ранней частью, был классический Ренессанс. Следуя данной традиции, Вамберг отодвигает рубеж «проекта» еще дальше в глубь веков, находя «зародыши модерна» даже в каролингском искусстве, – что (раз уж принято говорить о «каролингском возрождении») не лишено известной логики. Возрождение же в его традиционном понимании, Возрождение XVI столетия, вызывает у него определенный скептицизм, ибо то, что оказалось в ту пору наиболее передовым (в том числе и в сфере панорамической живоподобной пейзажности), народилось, согласно мнению Вамберга, в основном в русле интернациональной готики, а Ренессансом было лишь законсервировано. Так что готика оказалась даже более потенциально-современной, или, по Шпенглеру, «фаустианской», – ведь и Шпенглер, как известно, склонен был Возрождение мысленно игнорировать.

Но, правда, Вамберг подобных крайностей избегает, он лишь расширяет, как и многие другие, ранненовоевропейский диапазон. Кстати, попутно можно вспомнить, что самоценная идея «божественной матери Природы», сменившей прежнюю, более древнюю «мать Землю» (на данной подмене наш автор, к сожалению, специально не останавливается,

хотя это очень важный для истории пейзажа момент), сложилась еще в готические, позднесредневековые времена. И Ренессанс эту идею лишь заимствовал и развил. Так что к историческим рубежам действительно нужно относиться крайне внимательно, избегая их непреложной абсолютизации. В конечном счете рубежи эти определяет само произведение, где они сходятся противоречиво и контрастно либо более гармонично.

Поэтому нагляднее и последовательнее всего история пейзажа выстраивается тогда, когда она исходит из структуры произведений, к которым различные старинные или современные теории прилагаются лишь для дополнительной ментальной корректировки. К счастью, именно эта установка – установка «из произведения» – в рецензируемом двухтомнике все же преобладает. Мы видим, как древняя космологическая вертикаль миропонимания сменяется новоевропейской перспективно-видовой горизонталью и как, соответственно, в массе разнообразных художественных граней, меняются отдельные хронотопы, т.е. пространственно-временные образования. На смену магической вещности, где даже чисто природные трещины в скале входили в поле изображения на равных правах с фигурами и орнаментами, приходят античные художественные иллюзии, трехмерно продолжающие реальное пространство в пространстве виртуальном. Однако это еще весьма робкая, ограниченная трехмерность, над которой довлеет принцип всеобщей телесности и присущая античности боязнь всего безмерного и безбрежного. Иными словами, боязнь горизонта.

Долгие века «тело довлеет над средой», а скульптурность над живописностью, что сказывается и в трактовке отдельных первостихий мироздания, в том числе земли, воды и воздуха. Но постепенно – и мы видим в двухтомнике, как это последовательно происходит, – пространство начинает перестраиваться и «разбавлять» эту всеобщую предметность. К «матери Земле» наш автор мысленно обращается многократно, на протяжении всего исследования; в особой подглавке, в частности, выразительно показано, как древние хтонические традиции могут соседствовать в этой сфере со средневековыми, христианскими («Возвращение хтонического: Дева Мария как богиня земли» – т. 2, с. 229–233). Особая подглавка посвящена воде (т. 1, с. 241–250) – элементу, в иконографическом отношении исследованному до Вамберга, пожалуй, хуже всего. Пристальное внимание автора привлекает воздух, прежде всего облака – как вещь природы, для становления новоевропейского искусства воистину судьбоносная. Вамберг значительно дополняет в данном плане хорошо известную у нас книгу Ю. Дамиша⁷. Рецензируемая «картина мира» детально демонстрирует, что сперва воздух (воздух как атмосфера) практически отсутствует, замененный знаками светил и орнаментальными небесными полосами. Позднее же, уже в каролингском искусстве, художественно активизируются облака, что свидетельствует о раннем «генезисе современного живописного пространства» (т. 1, с. 330). Наконец, на средневеково-ренессансном рубеже время претворяется в пространство и свет (одна из подглавок так и называется «Время как

пространство и свет» – т. 2, с. 173–202), и облака сгущаются, либо, напротив, разряжаются в виде вездесущей атмосферы. Атмосферы в равной мере и метеорологической, и эстетической, активно моделирующей содержание произведений. Природа со всеми своими элементами, таким образом, окончательно превращается в искусство.

В силу стремления к универсализму охвата изредка получается, что отдельные темы трактуются слишком кратко. В частности, слишком мала подглавка о руинах (в конце второго тома). «Топографии» (тут имеются в виду, с одной стороны, влияние картографии, а с другой – проблема топографической точности) посвящено во втором томе лишь несколько страниц, хотя об этом можно было бы при желании написать еще один, третий том, тем паче, что, насколько нам известно, историческая иконология топографического «портрета» местности еще ни разу не бывала предметом специального монографического рассмотрения (если не считать, конечно, чисто краеведческих обзоров по отдельным городам и ландшафтам).

Зато очень повезло горам, о которых тоже до сих пор не было капитальной искусствоведческой книги⁸. Горы у Вамберга превращаются в один из лейтмотивов исследования, он возвращается к ним неоднократно. И весьма красноречиво показывает, как семантически трансформируются сакральные «высоты» – от местопребывания божеств к ограде рая (причем в Средние века эта крутая преграда превращается в пространственный абсолют, полностью закрывающий какие-либо далекие прозоры). И затем – от ограды рая к ранненовоевропейскому образу творящей природы, которая интригует глаз и ум своими темными гротами (как в «Мадонне в скалах» Леонардо) и теми же скалами, зачастую принимающими причудливые, как бы у нас на виду меняющиеся, «живые» формы (подобным скалам посвящена значительная часть двенадцатой главы второго тома). Вамберг связывает эти «живородящие» горы (у Мантеньи и других мастеров), во-первых, с давним, еще доренессансным, интересом к разного рода нерукотворным образам, проступающим сквозь вещи природы (камни, облака и т.д.), – но об этом писалось и до него⁹. Другая же его гипотеза в высшей степени оригинальна. «Живые камни», по его мнению, отражают мифологию алхимического *lapis`a*, т.е. того сокровенного продукта опытов, который должен соединить в себе свойства всех, одушевленных и неодушевленных, царств мироздания, имитируя тем самым первостихию Творения. Алхимическое делание, *ars* в широком смысле, совмещается, таким образом, с живописным искусством, намечая плодотворную иконологическую перспективу.

Самым же значительным лейтмотивом, настоящим иконологическим обручем, скрепляющим вамберговскую монографию, явился образ рая. Рай в широком спектре его значений, включающих и античные Елисейские поля, и Золотой век, и пастораль, и библейский Эдем. Если в языческой древности эти идеальные пейзажи открывались в виде священных гор или блаженных «приятных уголков», то с переходом средневекового

рубежа картина радикально изменилась. Вслед за грехопадением рай исчез, в том числе ступешался и в искусстве, а грозные горы и перепады рельефа в целом уже зачастую воспринимались как результат катастрофических искажений первоначально всецело благой земли. Раннесовременная же парадигма нацелилась на своеобразный художественный – и соответственно идейный – компромисс между Золотым веком и грехопадением. С одной стороны, в панорамически и перспективно преобразованном, все более натуроподобном пейзаже произошел «качественный скачок в соотношении рая с подземным миром» («The Quantum Leap between Paradise and Underworld» – согласно названию подглавки 5.3), или, иными словами, райская и адская среда слились в относительно гомогенное единство, где кардинально различались уже не Эдем и Инферно, а дикий и агрикультурный ландшафты. С другой же стороны, сама агрикультурная иконография лишилась печати библейского проклятия, и сельские работы, прежде затесненные во внепространственные ячейки месячных трудов и дней, распространились вширь и вглубь, придавая пейзажу (как это случилось в знаменитой «Аллегии доброго правления» А. Лоренцетти) пасторальную идилличность (об этом трактует подглавка 11.2 во втором томе, где поднята тема «сельской земли как парка», т.е. как «парка-в-картине»). Так «все стало относительным», согласно «Анатомии мира» Джона Донна, процитированной в самом начале второго тома, и установились совершенно новые идейно-художественные закономерности, выходящие уже за пределы вамберговской «картины мира».

Надеюсь, мы не слишком погрешили против истины, точнее, многих истин этой «картины мира», попытавшись изложить содержание объемистых и в высшей степени содержательных томов на нескольких страницах критического резюме. Во всяком случае, в одном можно быть твердо уверенным: всякий пускающийся в путь по художественному пейзажу и желающий что-то в нем серьезно и концептуально постичь уже не вправе будет обойти стороной этот монументальный труд.

ПРИМЕЧАНИЯ

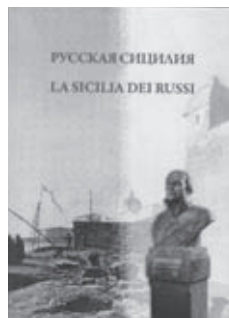
- 1 Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. Т. 1–4. СПб., 1912–1917.
- 2 Wamberg J. Abandoning Paradise: Inventing Landscape Painting – Tympanum, 1/2; Он же. A Stone and Yet Not a Stone: Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Painting – Art and Alchemy. Edited by J. Wamberg (сб.), Copenhagen, 2006.
- 3 Clark K. Landscape into Art. L., 1949. (Рус. пер.: Кларк К. Пейзаж в искусстве, СПб., 2004); Pochat G. Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance. B. & N.Y., 1973; Schama S. Landscape and Memory, N.Y., 1995. Я лично добавил бы еще одну книгу: Roth A.G. Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Bern, 1945 (это уникальная история изображения светил в европейском искусстве, до сих пор по обстоятельности своих выводов не превзойденная).
- 4 Württenberger Fr. Weltbild und Bilderwelt von der Spätantike bis zur Moderne. Wien & München, 1958.

- 5 См.: Gablik S. Progress in Art. N.Y., 1976.
- 6 Напомним, что хотя первоначально Э. Панофски склонен был считать пейзаж жанром, «лишенным иконологии», т.е. символического содержания, позднее он разработал понятия «морализованного пейзажа» и «скрытого символизма» – понятия, весьма значительно возвышающие роль ландшафтных деталей в общем строе произведения.
- 7 Damisch H. Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture. Paris, 1972. (Рус. пер.: Дамиш Ю. Теория облака. СПб., 2003.) См. также: Соколов М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как первоворуж виртуального пространства. М., 2002 (гл. 7 – «Облака»).
- 8 Если не считать книги (к сожалению, малоизвестной): Woźniakowski J. Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej. Kraków, 1974.
- 9 Здесь особенно важно упомянуть книгу Ю. Балтрушайтиса, сына известного литовского поэта (Baltrušaitis J. Aberrations: quatre essais sur la légende des formes. Paris, 1957).

Русская Сицилия / La Sicilia dei russi / Серия «Русская Италия» / «Italia dei russi»

**Научный редактор и составитель
Михаил Талалай**

2-е издание, исправленное и дополненное
М.: Старая Басманная, 2013



Елена Степанян-Румянцева

И Я В АРКАДИИ РОДИЛСЯ

Заглавный афоризм – *Et in Arcadia ego fui* – глубоко затрагивает человека культуры, имеющего понятие об «Аркадии» как стране безоблачного счастья. Затрагивает, во-первых, в своем траурном значении – как напоминание о смерти, господствующей повсюду, и в блаженных краях также (слова «*Et in Arcadia ego fui*» прочитываются как реплика то ли самой смерти, то ли умершего – «И я тоже был(-а) в Аркадии, оставил(-а) там след»). Впрочем, эта фраза может трактоваться и иначе. Ее обнадеживающая интерпретация дается одним справочником: «Обычно употребляется в широком, далеком от изначального, смысле, когда говорящий хочет заявить о своей сопричастности к чему-либо, о принадлежности к какому-либо кругу лиц, о чем-либо (таланте, увлечении, интересах и пр.), что его с кем-либо объединяет и т.д.».