

**Шипельский Максим Игоревич**

кандидат культурологии  
доцент кафедры  
Академического рисунка и живописи  
Художественно-промышленной академии  
Краснодарского государственного университета  
культуры и искусств,  
Член союза художников России  
dom-hors@mail.ru

## **ПЕЙЗАЖ: ОТ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА К XIX СТОЛЕТИЮ**

---

---

**Аннотация:**

*В статье проведен анализ развития жанра пейзажа от первых попыток его изображения в примитивном искусстве, до середины XIX столетия как переломного момента в общеевропейской арт-практике.*

**Ключевые слова:**

*пейзаж, искусство, мотив, композиция, сюжет, форма, жанр.*

---

---

**Shipelsky Maxim Igorevich**

PhD Cultural Studies  
Associate Professor of  
Academic drawing and painting  
Art and Industry Academy  
Krasnodar State University  
Culture and Arts  
Member of the Union of Artists of Russia  
dom-hors@mail.ru

## **LANDSCAPE: PRIMEVAL ART FOR THE XIX CENTURY**

---

---

**Summary:**

*The article analyzes the development of the genre of landscape art from the first attempts to image of primitive art, to the middle of XIX century as a turning point in European art practice.*

**Keywords:**

*landscape, art, style, composition, subject, form, genre.*

---

---

Говоря об общих исторических предпосылках, способствовавших формированию и сложению пейзажа, хотелось бы выделить следующие:

– с одной стороны, это непосредственный процесс развития самой художественной практики, со всем комплексом накапливаемого ею профессионального опыта и огромного багажа создаваемых и уже созданных произведений изобразительного искусства;

– с другой – комплекс мировоззренческих, философских, культурологических и прочих представлений, установок, теорий и методов, вырабатываемых человеческой мыслью на всем протяжении ее сознательного существования.

Ниже мы попробуем рассмотреть некоторые, на наш взгляд, ключевые и особо значимые моменты.

Первобытное искусство – первая в истории человечества социально-экономическая формация, время формирования самого человеческого индивида как определенного биологического типа, основных закономерностей исторического развития человечества. Через подобную стадию развития прошло абсолютное большинство народов, населяющих земной шар. Первобытное искусство раскрывает перед нами зарождение всех остальных видов изобразительного творчества и, в том числе, такого жанра, как пейзаж.

Конечно, непосредственного изображения пейзажных мотивов в первобытном искусстве еще нет, однако уже присутствует ощущение того, что изображенные художником звери, человеческие фигуры и т.д. живут и действуют на фоне его незримого присутствия. Палеолитические рисунки, фрески и гравировки перекрывают и взаимоналагаются друг на друга, различаются по манере исполнения. Все они – аксессуар ритуала, сама же магическая имитация жизненных циклов – своеобразная платформа для дальнейшего развития других способов отражения картины мира – религии, искусства, науки. Возможно, что прямое отсутствие в необходимости изображать непосредственно элементы пейзажа определялось в первобытном искусстве тем, что его культурное пространство семиотизируют в первую очередь магические принципы и установки [1].

Появление орнамента в конце мадленского периода стало важнейшим этапом на пути к собственно линейному, «логоцентристскому» композиционному мышлению. Возникло плоскостное решение с позиций разработки внутренней синтактики общего «текста» произведения, установление семантических отношений между отдельными его элементами. Начинают появляться и первые попытки изображения собственно пейзажного мотива. Так, в искусстве Древнего Египта мы уже можем обнаружить первые пейзажи, напоминающие своеобразные развертки, в отсутствие линейной перспективы передающие характер изображенного пейзажа в виде развернутой к зрителю карты-плана.

В искусстве Древней Греции автор как парадигмальная фигура впервые начинает вырабатывать индивидуальные методы композиционных решений. Более того, повышение значения

роли авторства начинает ориентировать художественное творчество на инновацию. Инновационность обуславливалась также переходом от мышления чисто мифологического к мышлению в рамках логоса, т.е. мышлению логическому. Впервые предпринимается попытка поиска и разработки на основе дискретных фрагментов знаний (накопленных ранее в Древнем Египте и Вавилонии) общезначимых, универсальных принципов, всеобщих систематических теорий.

Основная задача искусства (Аристотель) начинает характеризоваться двумя основными моментами: созданием копии – имитации – и доставлением наслаждения, вне зависимости от степени полезности самого произведения [2, с. 147–152].

Таким образом, задолго до эпохи итальянского Возрождения, еще в V в. до н. э., состоялось открытие прямой перспективы, что оказало решающее воздействие и на изображения пейзажных мотивов в творчестве древнегреческих живописцев. Писавший декорации для последних трагедий Эсхила театральный живописец Агафарх стал изображать перспективные сокращения предметов по законам линейной перспективы, чем создавалась иллюзия глубины пространства.

Построение композиционной структуры произведения посредством использования законов линейно-перспективных сокращений было в дальнейшем активно подхвачено и использовано древнеримскими художниками и декораторами (росписи Помпей, Геркуланума, Стабий и т.д.).

Отношение к методам и способам изображения пейзажных мотивов в искусстве средневековой Европы претерпевало определенные изменения. Они тесно связаны с изменениями, происходящими внутри мировоззренческо-философской доктрины христианской церкви, которая в течение всего средневековья оставалась главным заказчиком и потребителем произведений живописи. Роль светских заказов в этот период чрезвычайно низка.

На раннем этапе существования европейского средневекового искусства преобладание в изображениях пейзажных мотивов пластически-плоскостного изобразительного принципа и связанных с ним способов передачи временных параметров, пространственной среды и т.п. было обусловлено своеобразным мировоззренческим синтезом идей раннего христианства и позднеантичного неоплатонизма.

Преобладающим элементом при передаче объектов изображаемого пейзажа становится тонкая, абстрактная линия. Изображение неба, столь важного для передачи характера и настроения изображенного пейзажа, заменяет собой вневременной и внепространственный золотой фон. Ландшафт все более схематизируется. Архитектурные постройки и отдельные элементы пейзажа горы, деревья и т.д. зачастую утрачивают всякую связь с реальным миром и начинают играть роль декоративных кулис.

Изменению семиосферы в эпоху Ренессанса активно способствовали преобразования предметного поля культуры. На смену чисто умозрительному восприятию приходит познавательное – выдвигающее на первый план изображение пространства. Поэтому новое отношение к способам и приемам изображения пейзажного мотива было основано на изучении геометрии, оптики и теории линейной перспективы, которая позволяла строить на плоскости трехмерное изображение, ориентированное на зрителя и учитывающее его точку зрения.

Изображенный пейзажный мотив у художников Ренессанса семиотизирует жизнь и окружающую человека среду не через канон и ритуал как, например, в искусстве Древнего Египта или Средневековья, а через психологическую обусловленность и развитие действия. Общий характер изображаемого пейзажного мотива направлен в первую очередь на достижение соответствия с реальностью. В странах северной Европы это делалось эмпирически (Ян Ван Эйк, Робер Кампен, Рогир Ван дер Вейден и др.), в Италии внимательным, научным изучением и наблюдением реальных форм окружающей действительности (Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Якопо Понтормо и др.).

В дальнейшем новая модель мира положила конец антропологическому объяснению Вселенной, предложенной гуманистами XV–XVI веков. Мир становится открытой книгой, написанной строгим математическим языком.

На теоретическом уровне конфликт старой геоцентрической и новой гелиоцентрической системы создал ситуацию множественности теоретических научных объяснений, что позволило поставить под сомнение идею наличия одной, единственно подлинной картины мира.

Аналогичный процесс произошел и в области художественной арт-практики. Возникают и одновременно сосуществуют различные художественные стили: барокко, классицизм, «внестилевое» творчество и т.д. Начинают формироваться и впервые заявлять о себе национальные школы живописи. Пейзаж становится, наконец, самостоятельным и полноправным жанром изобразительного искусства. Дифференцируется методика использования уже известных композиционных приемов при изображении того или иного пейзажного мотива, появляются и активно разрабатываются новые методы и изобразительные приемы.

Так, пейзажные мотивы мастеров барокко отличают резкие контрасты, неожиданные сопоставления. Барочный пейзаж буквально пронизан своеобразным дуализмом, сочетанием идеального и конкретного, духовного порыва и земного чувственного начала, иррациональных мистических представлений и удивительно живого ощущения природы, красоты реального мира. Он напряженно динамичен, его композиция характеризуется подчеркнутой эффектностью, декоративностью, театральностью и стремлением к патетике.

Композиционное мышление классициста, напротив, своеобразная художественная аналогия рационалистической философии. Составляющие композиционную структуру классицистического пейзажа отдельные элементы менее важны, чем общие отношения между ними. Они – связующие нити между синтаксическим, семантическим и прагматическим измерениями композиционного построения. Создавая и задумывая композицию своего будущего произведения, живописец-классицист старается совершенствовать симметрию и точность связей, а на первый план выходит забота о линейной упорядоченности композиционной структуры.

На исходе XVIII столетия опыт наблюдения за процессами, происходящими в природе, сконцентрировался в первую очередь на явлениях экзотических, масштабных, а подчас и ужасных (бури, природные катаклизмы и т.д.). Эти же сюжеты во многом определили характер избираемого художником пейзажного мотива. XVII век – век путешественников и первооткрывателей, жаждущих увидеть новые пейзажи не из стремления к простому завоеванию, как это было в предшествующие века, а для того чтобы познать новые радости и испытать новые эмоции. Прививается вкус к экзотическому, интересному, любопытному, другому, поразительному [3, с. 281–282].

В пейзажной живописи художник этого периода часто обращается к горным мотивам. Безграничность их ледников, бездонность пропастей и причудливость скал способна не просто поразить воображение зрителя, но и увлечь его разглядыванием изображенного на картине, пробудить в его сознании целый ряд ассоциативных литературных, мировоззренческих, философских и других аналогий и интерпретаций.

Во второй половине XVIII века в поле зрения пейзажиста все чаще начинает попадать готическая архитектура. Она зачастую становится ключевым изобразительным моментом, задающим общий психологический и колористический тон создаваемого пейзажа. Однако если в эпоху итальянского Возрождения изображением древнегреческих руин увлекались потому, что по ним можно было догадаться о первоначальной форме оригинальных творений, то теперь готическая руина ценится именно за свою фрагментарность, за следы, оставленные на ней неумолимым временем, за обвивающие ее дикие растения, за мох и трещины [3, с. 285].

Романтическая чувствительность, пришедшая на смену мировоззренческим идеям XVIII столетия, послужила в дальнейшем тем толчком, который в середине XIX века перевернул не только сами основы художественного творчества и общей поэтики художественного текста, но и раздвинул границы восприятия отдельных жанров изобразительного искусства, в том числе и жанра пейзажа.

#### **Ссылки:**

1. Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1982.
2. Гилье Н. Скрибекк Г. История философии. М., 2001.
3. Эко У. История красоты. М., 2005.

#### **References (transliterated):**

1. Elinek Y. Bol'shoy illyustrirovanniy atlas pervobytnogo cheloveka. Praga, 1982.
2. Gil'e N. Skribekk G. Istoriya filosofii. M., 2001.
3. Eko U. Istoriya krasoty. M., 2005.