

УДК 930.25+911.5

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЖАНРА “ПЕЙЗАЖ” В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ (ВЗГЛЯД ЛАНДШАФТОВЕДА)

© 2023 г. Ю. Г. Тютюнник*

Институт эволюционной экологии НАН Украины, Киев, Украина

**e-mail: yulian.tyutyunnik@gmail.com*

Поступила в редакцию 22.02.2022 г.

После доработки 11.12.2022 г.

Принята к публикации 28.12.2022 г.

В ландшафтоведческом контексте и с позиций “силовой” теории изобразительного искусства Жиля Делёза (понятия линии-силы, цвета-силы, композиции-силы) рассмотрен процесс рождения жанра “пейзаж” в европейском изобразительном искусстве, начиная с доисторического времени и заканчивая первой половиной XVI в., в которой становление жанра можно считать завершённым. Показано, что пейзажный жанр (“пейзаж-как-таковой”) нарождался постепенно, проходя этапы “пейзаж-декор”, “пейзаж-фон”, “пейзаж-условие”, “пейзаж-участник”. Объяснены суть и особенности каждого этапа. Раскрыта роль отдельных живописцев, внесших наибольший вклад в становление жанра в разные периоды развития европейского искусства, начиная с Проторенессанса и заканчивая Высоким Возрождением. Показаны особенности способов изображения, художественной интерпретации и репрезентации ландшафтных компонентов (геокомпонентов) и ландшафта в целом на разных этапах становления жанра. Особое внимание уделено творчеству таких мэтров Раннего и Северного Возрождения, как Мазолино да Паникале, Альбрехт Дюрер, Леонардо да Винчи, Альбрехт Альддорфер, Августин Хиршфогель. Подчеркнуто выдающееся значение для становления в европейской живописи жанра “пейзаж” творчества Альбрехта Дюрера, особенно его акварелей 1480-х–1490-х годов. Сделана попытка вскрыть онтологическую специфику пейзажных изображений, опираясь на теорию экзистенциально-топологического представления геокомпонентов, ландшафта в целом и места человека в нем. Для этого использованы такие понятия философии постструктурализма как “огива”, “лицевость”, “ландшафтность”.

Ключевые слова: ландшафт, пейзаж, линия-сила, лицевость, Проторенессанс, Ранний Ренессанс, Северный Ренессанс

DOI: 10.31857/S2587556623020103, EDN: KHWBLL

ВВЕДЕНИЕ

Жанр “пейзаж” в изобразительном искусстве существует столько, сколько существует само изобразительное искусство. Поэтому, если вопрос о генезисе пейзажа свести к вопросам типа “кто первый?” и “когда именно?”, то ответ будет достаточно простым и малоинформативным: неизвестные художники, имена которых затеряны во мгле веков. Но вопрос можно поставить и по-иному. Пейзаж, как мы интуитивно его себе представляем, является изображением *общего вида местности* (места, территории, окружающей среды). И это точно, хотя тривиально. Усложняя, можно сказать, что пейзаж – это изображение *ландшафта*. Здесь появляется важный нюанс, связанный с разными смысловыми “емкостями” слова романского происхождения “пейзаж” и германского – “ландшафт”, которые часто считают синонимами. Это особенно заметно в негерманских и нероманских языках, в том числе рус-

ском. В них уживаются обе кальки, а это и значит, смысловая нюансировка “ландшафта” и “пейзажа” не совпадают. В частности, смысл слова “ландшафт” больше и шире смысла слова “пейзаж”. Сегодня, говоря “ландшафт”, мы всегда подразумеваем и “пейзаж”, но обратное не верно. Для того, чтобы понятие пейзажа применить к онтологически более глубокому и эпистемологически более обширному понятию ландшафта, нужно, чтобы последнее тривиально существовало и артикулировалось соответствующим словом. Между тем, слово “ландшафт” известно нам (по историческим источникам) только с 830 г. Это уже ставит ограничение: изображение собственного ландшафта, то есть *пейзаж-как-таковой*, раньше, чем артикулированное понятие ландшафта возникнуть в культуре не могло. Мало того, с 830 г. до 1520-х годов германское слово “ландшафт”, если и имело художественные трактовки, то в глубоко скрытом, неакцентированном

виде. Лишь в начале 1520-х годов, благодаря усилиям Альбрехта Дюрера, германоязычный “ландшафт” стал наполняться итальянским, т.е. романским, смыслом слова “пейзаж”. Вот эту-то временную вилку (830 г.—1520-е годы) мы и примем за тот темпоральный люфт, в котором в Европе рождалось понятие и жанр пейзажа. “До” и “после”, разумеется, тоже были. Но “до” требует дополнительных исследований, что в статье сделано в минимальном объеме. А “после”, со второй половины XVI в. — это эпоха, которую можно обозначить как “развитие пейзажа”, и это уже другая тема.

Особенность данной статьи — то, что она написана географом для географов. Разумеется, эмпирической базой исследования должны служить и служат конкретные изображения и их более или менее традиционный искусствоведческий анализ. Но речь идет о жанре “пейзаж”, а это значит, что предмет этой “ветви” изобразительного искусства полностью принадлежит географической науке: вид ландшафта, местности, места, окружающей среды, территории — все географические категории. Следовательно, аналитика происхождения жанра, с точки зрения географии, в особенности ландшафтной географии, будет вполне уместной и, я бы сказал, законной. Собственно искусствоведческие, культурологические, исторические моменты темы будут выполнять вспомогательные функции. Но наш анализ окажется беспочвенным и рыхлым, если не будет четко выбрана и очерчена его философско-методологическая основа. Со “стороны” географии за таковую мы принимаем теорию концептуализации *силовых полей* в ландшафте французской ландшафтоведческой школы, которая, как известно (Джеймс, Мартин, 1988), отличается высоким пейзажным потенциалом. Со “стороны” философии искусства будем опираться на концептуальный аппарат, опять-таки, французского происхождения, а именно — на постструктуралистскую силовую теорию изобразительного искусства *Жюль Делёза*, изложенную им в трактате “Логика ощущения” (Делёз, 2011) и некоторых других работах.

НАЧАЛО

Если родословную пейзажа вести от изображений общего вида местности, то элементы пейзажных изображений и даже общую интуитивную концепцию пейзажа, можно усмотреть уже в доисторических наскальных изображениях. Они, как известно, выполняли определенные ритуальные и магические функции (в частности для осуществления охотничьих и скотоводческих ритуалов, что обуславливало особый интерес первобытных художников к изображению животного мира). Но не только. Французский исследователь Анри Лот показывает в своих работах по наскаль-

ным изображениям Сахары, что первобытному искусству не были чужды изображения, созданные и с сугубо эстетическими целями — своеобразные древние формы искусства для искусства. Одну из найденных им фресок от 2900 г. до н.э. он характеризует так: “Прекрасная анималистическая композиция, шедевр натуралистической школы доисторического рисунка (курсив мой — Ю.Т.)” (Лот, 1984, с. 212). На фреске вне какого-либо утилитарного или религиозного контекста изображены фрагменты слонов, 16 жирафов, страус и четыре вида антилоп, причем настолько точно, что их видовая принадлежность определяется по рисунку. Учитывая то, что дикое животное для первобытного охотника среди всех объектов окружающей среды было важнейшим предметом внимания, а, с точки зрения ландшафтоведения, оно — не что иное, как компонент ландшафта (зоокомпонент), не будет большим преувеличением сказать, что подобные неутилитарные, композиционно построенные “зоологические” рисунки являются настоящими пейзажными изображениями.

На фресках этрусских склепов VI в. до н.э. можно видеть, как растительность вступает в активное взаимодействие с главным — мифопоэтическим сюжетом изображения (рис. 1). Здесь элементы ландшафта — растения, собранные в “клумбу” (что-то вроде физико-географической фации), выполняют функцию декорирования (пейзаж-декор) и образования пейзажа-фона, на котором реализуется основной — мифопоэтический — сюжет изображения. На этрусские фрески историки искусства обращают особенное внимание, они весьма важны для зарождения европейского пейзажа. В VI в. до н.э. изображения пейзажей и/или их элементов для этрусской культовой живописи были особенно характерны (Культура ..., 1985, с. 359—360). Позже ее пейзажная традиция перекочевала в римскую фреску. Третьим веком до н.э. датируются росписи дома на холме Эсквилин (Рим). Но тематически пейзаж здесь не самостоятелен, а вписан в контекст основного сюжетного действия — приключений Одиссея, он выступает как бы их условием и в каком-то смысле участником. Позже настенная римская пейзажная фреска берет на себя декоративную функцию, используется для пространственного “раздвигания” интерьера и “введения” природы в комнату. Самые известные такие изображения — фрески на вилле Ливии (I в. до н.э.). А на стенах “Золотого Дома” Нерона (60-е годы н.э.) декоративная пейзажная фреска была трансформирована в так называемый оконный пейзаж. В стенах дома “наряду с настоящими имелись и ложные окна, расположенные в глухих нишах и разрисованные пейзажами” (Культура ..., 1985, с. 391). Со II в. н.э. римская живопись начинает приходить в упадок, но активно развивается искусство мозаики, куда ча-

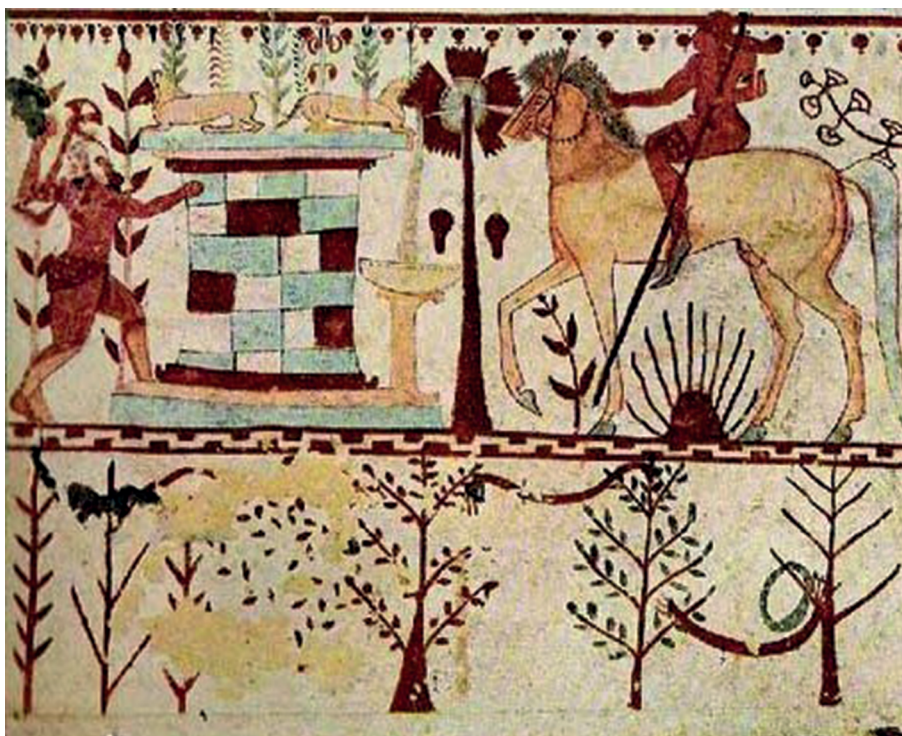


Рис. 1. Этрusская фреска “Ахилл в засаде у фонтана” из “Гробницы Быков”, 540-е–530-е годы до н.э., г. Тарквиния (Италия).

стично и переходят пейзажные мотивы фресок. Одними из самых известных являются мозаики IV в. н.э., на вилле Дель Казале около города Пьяцца-Армерина (Сицилия). Пейзажные изображения или их элементы здесь выполняют функции фона, условия или даже участника того художественного повествования, которое являются основными сюжеты изображения – мифопоэтические, батальные, бытовые и др. Большой импульс к развитию в III в. н.э. искусство мозаики получило в североафриканских провинциях Римской империи, испытывавших в то время архитектурный бум. Позже римская мозаика была абсорбирована Византией и ее пейзажные мотивы начали вписываться в христианскую тематику, которая вплоть до Высокого возрождения будет оставаться господствующей и определяющей пейзажные сюжеты в западноевропейском изобразительном искусстве.

В Западной Европе, после периода “темных веков”, во времена Каролингского Возрождения (конец VIII в. – середина IX в.) пейзажные изображения получили мощный толчок к развитию в искусстве иллюстрирования рукописных книг культового и светского назначения; франкское государство в то время переживало настоящий “книжный бум” (Сидоров, 2018, с. 178). Замечательные пейзажи – пейзаж-фон, пейзаж-условие, пейзаж-участник или их элементы можно видеть в таких выдающихся памятниках иллюстративно-

го искусства как “Евангелие Годескалька” (рис. 2), “Евангелие Эббона”, “Ахенское Евангелие”, “Утрехтская псалтирь” и др. Примечательно, что мастера некоторых школ книжной миниатюры уже тогда целенаправленно обращались к изображению пейзажа для передачи на рисунке перспективы (Сидоров, 2018, с. 194). Это еще более усилило его значение как участника основного сюжета иллюстрации. Попутно вспомним, что в это же время возникло и слово “ландшафт” – в древневерхненемецком варианте как “lantscaf” (830 г.), в древненижненемецком как “landscepi” (840 г.), – предшественники позднейшего немецкого “Landschaft”. Слово lantscaf было изобретено и сконструировано учеными монахами Фульдского монастыря при переводе и переписке “Евангелической гармонии” сирийского богослова Татиана. Романское время (1000-е–1200-е годы) не ознаменовалось особыми прорывами в становлении пейзажного жанра, однако последовавший за ним период готики, называемый в искусствоведении *дученто* (1201–1300 гг.) и *треченто* (1301–1400 гг.), для становления европейского пейзажа оказались крайне важными. Но, прежде чем перейти к их характеристике, уточним, что следует понимать под пейзажем-декором, пейзажем-фоном, пейзажем-условием, пейзажем-участником, оконным пейзажем, и чем они отличаются от собственно пейзажа – пейзажа-как-такового.



Рис. 2. Иллюстрация “Четыре Евангелиста” из Евангелия Годескалька, 780-е годы.

ПЕЙЗАЖИ-ДО-ПЕЙЗАЖА

Настоящим и полноценным пейзажем, строго говоря, является изображение “общего вида местности”, “окружающей среды” или “ландшафта” самого по себе – “просто так”. Цель худо-

жественного акта состоит в том, чтобы изобразить именно ландшафт. Если же в изображении общего вида местности привносится какой-либо иной художественный смысл, если в нем господствует или хотя бы на первых ролях присутствует

какая-то другая – не ландшафтная сюжетная линия, либо наоборот, если пейзажное изображение с теми или иными целями внедряется в какой-то внепейзажный сюжет – религиозный, мифологический, бытовой, эротический, батальный и т.п., то такое изображение не является полноценным пейзажем. Последний должен быть в целом беспримесным относительно посторонних сюжетных линий, или, по крайней мере, подавлять их. В нем могут присутствовать и часто присутствуют какие-либо сюжетно сторонние элементы, но они настолько слабы, третьестепенны, что “чистый” пейзажный смысл изображения ими не умаляется ничуть (Тютюнник, 2015). Если же умаляется, то мы и имеем дело с *пейзажем-допейзажа*.

Самый простой из таких пейзажей – *пейзаж-декор*. Он бывает двух разновидностей – внутренний и внешний. Первый изображается на части полотна в качестве банального украшения основного сюжета. Такой декор может быть, а может и не быть, основное изображение от этого теряет или приобретает разве что глубину, перспективу или какие-то другие формообразующие параметры художественной техники. Разрастаясь по площади картины, фрески, рисунка, т.е. занимая на изображении все больше и больше места, внутренний декор, в конце концов, полностью овладевает плоскостью изображения, превращается в декор внешний. Этот углубляет уже не изображение полотна или фрески, а тот интерьер (и даже экстерьер), в который изображение помещено, “раздвигает” и “оживляет” стены помещения, “впускает” природу в комнату, наполняет светом замкнутый объем и т.д. Но такие эффекты принадлежат уже не столько живописи, сколько той форме искусства, которая много веков спустя будет названа *дизайном*. Это хорошо видно на примерах росписей виллы Ливии и “Золотого Дома”.

Иногда, достаточно редко и уже ближе к нашему времени, внешний пейзаж-декор не порывает с ландшафтными смыслами изображения и не сводится к дизайнерской функции, но, расширившись почти на всю плоскость изображения, превращается в настоящий пейзаж-как-таковой. В этом случае изображение на периферии приобретает как бы вторую – внутреннюю рамку, например, проем окна, через который просматривается общий вид местности.

Внутренний пейзаж-декор, в принципе, тоже способен к подобным трансформациям. Он, отрываясь от функции сопровождения основного сюжета и разрастаясь на изображении как технически, так и “идейно”, раздвигая и углубляя плоскость изображения, трансформируется в *оконный пейзаж*. За главным изображением, например Богоматери с Младенцем (наиболее частый сюжет, где встречается такой пейзаж), в оконном, двер-

ном или в каком-то еще проеме в воздушной и линейной перспективе дается “убегающая вдаль” местность или ее элементы, например, река. Эффект углубления пространства на плоскости изображения достигается моментально. Такие приемы были “открыты” в период треченто и в век *кватроченто* (1401–1500 гг.) и с утверждением в европейском изобразительном искусстве линейной и воздушной перспективы стали очень популярными. Заметим, что они могут рассматриваться как относительно самостоятельное направление в процессе трансформации пейзаж-декора в пейзаж-как-таковой. Создание в картине проема и постепенное расширение–заполнение им плоскости изображения обладает сложной внутренней экзегетикой, связанной с нетривиальными доктринами апофатического богословия (см. ниже). Как заметил еще полтора столетия назад Уолтер Патер, “Ренессанс характеризуется не только изяществом, которое заимствовал у классического мира, но и той чудесной силой, крепкие корни которой уходят в собственно средневековую эпоху” (Патер, 2006, с. 259).

В *пейзаже-фоне* имеет место усложнение взаимодействия основного и среднего сюжетов. Хотя изображение общего вида местности и дается на заднем плане, как своеобразная театральная декорация, между ландшафтным и не-ландшафтным сюжетами уже возникают определенные формы композиционной и смысловой зависимости. Но их сила и прочность еще невелики. В условиях строгого, даже канонического (чаще библейского) сюжета, пейзажно-фоновая составляющая может варьировать широко: смысл основного изображения от этого не пострадает. В *пейзаже-условии* композиционная и смысловая взаимозависимость между ландшафтной и не-ландшафтной составляющими изображения резко усиливается, они уже в той или иной степени определяют друг друга, варьирование изображения среды здесь, если и допускается, то ограничено. В *пейзаже-участнике* влияние общего вида местности на основной не-ландшафтный сюжет становится таким, что в значительной мере определяет и его художественный смысл, и композицию, и колористику и даже иногда стиль изображения. Силы природы, компоненты ландшафта, факторы окружающей среды “вступают в игру”, становятся полноценными партнерами главного сюжетного изображения. Нужно сказать, что резкой границы между пейзажем-фоном и пейзажем-условием, с одной стороны, и пейзажем-условием и пейзажем-участником, с другой, – нет. Их часто сложно разделить и в реальном произведении мастера они нередко оба присутствуют. Тем не менее, изложенная “классификация” пейзажей-допейзажа нам представляется методически удобной, и мы в дальнейшем будем ею пользоваться.

МАСТЕРА И КАРТИНЫ

В эпоху дученто в солнечном итальянском “кусточке” Западной Европы, унаследовавшем эстетику античности, наступило время Проторенессанса. Пейзаж начал активно осмысливаться и “приглашаться” на изображения в роли участника того или иного сакрально-канонического действия. Выразительные пейзажные мотивы и фрагменты этого периода принадлежат кистям таких мэтров как Берлингьери Бонаventura (эпизоды-фрагменты из жизни Св. Франциска Ассизского, 1235 г.); Коппо ди Марковальдо (некоторые изображения на иконостасе “20 эпизодов из жизни Св. Франциска”, 1245 г.; фрагмент иконы “Архистратиг Михаил”, 1250-е годы); Гвидо да Сиена (“Бегство в Египет”, 1270 г.); Гвидо ди Грациано (фрагменты “Алтаря Св. Франциска”¹, ок. 1270 г.) и др.

В эпоху треченто отчетливо виден настоящий всплеск интереса к пейзажным изображениям в “ранге” пейзажа-условия и пейзажа-участника. При этом к культовым сюжетам добавляются светские. Образцы “религиозного пейзажа” видим на фресках капеллы Скровеньи в г. Падуе (Италия), выполненных в 1303–1304 гг. Джотто ди Бондоне: мастерски изображена скалистая местность, активно участвующая в разворачивании канонических сцен “Из жизни Христа”, в частности в ставшем очень популярным сюжете “Бегство в Египет”. Большое внимание изображению скальных горных пород и, как сейчас сказали бы, эрозионных форм рельефа уделяет Дуччо ди Буонинсенья в целом ряде сцен на своем знаменитом иконостасе “Маэста” (1308–1311 гг.). Его эрозионно-денудационные пейзажи эффективны, выразительны и вполне правдоподобны, с точки зрения геоморфологии (рис. 3).

Первые попытки обращения живописцев к оконному пейзажу можно видеть на фресках Лоренцо Венециано, изображающих сцены из жизни апостола Петра (1370 г.). Но ни линейной, ни воздушной перспективы здесь еще нет.

Пейзажи в ранге фона, условия и даже участника в XIV в. находим на целом ряде изображений со светской тематикой. В 1330 г. впечатляющий пейзаж-фон появляется на фреске в Палаццо Пубблико (Palazzo Pubblico) города Сиены, изоб-

ражающей всадника – некого Гвидориччо да Фольяно на фоне обширного, разнообразного и хорошо выписанного низкогорного и частично антропогенного – беллигеративного ландшафта: работа кисти, скорее всего, Симоне Мартини (авторство изображения до сих пор в искусствоведении дискутируется). Видно, что портрет Гвидориччо и ландшафт в определенном смысле существуют независимо друг от друга, всадник из ландшафта даже как бы выпадает. Это выпадение усилено художником умышленно: одно копыто лошади выступает за границу изображения и стоит на обрамлении фрески. Здесь мы сталкиваемся с самым простым приемом, с помощью которого из пейзажа-фона можно сделать полноценный пейзаж-как-таковой: нужно композиционно их разделить. Симоне Мартини было выполнено еще несколько работ с пейзажами-условиями и пейзажами-участниками, они отличались тщательной и точной прорисовкой компонентов и элементов ландшафта.

Не менее важна, с точки зрения светского становления жанра “пейзаж”, работа “Аллегория хорошего и плохого правления” кисти Амброджо Лоринцетти (тот же Палаццо Пубблико, 1338–1340 гг.). На фреске показано, как в результате хорошего и плохого управления государством изменяются сельскохозяйственные и селитебные ландшафты, которые выступают здесь весьма важным, если не главным, “рассказчиком” о социальных, экономических и даже экологических результатах деятельности человека. Возможно, это первое в истории живописи изображение, к которому можно применить термин куда более позднего происхождения: *реализм*. И этот реализм касается именно ландшафта, что для жанра “пейзаж” имеет принципиальное значение.

1343-м г. датируются фрески башни Гард-Роб папского дворца в Авиньоне (Франция). На них изображены вполне пейзажные сцены рыбной ловли и охоты. Считается, что они выполнены мастером Маттео Джованетти. В конце века треченто – начале кватроченто (1391–1407 гг.) мастером Венцеславом Богемским (предположительно) созданы колоссальные “антропогенно-ландшафтные” росписи “Циклы месяцев” в башне Торре Акуила замка Буэнконсильо в г. Тренто (Италия). Показаны работы и занятия человека, характерные для 12-ти месяцев года (изображение одного из них сгорело). Здесь – настоящие антропогенные ландшафты, заполненные человеческим трудом и прочими заботами. Не будет большим преувеличением сказать, что работы Лоринцетти, Джованетти и Венцеслава Богемского находятся как бы на грани пейзажного жанра: еще шаг, последнее усилие – и пейзажное изображение либо окончательно отрывается от внепейзажных сюжетов, либо поглощает их полностью, диктуя полотну совершенно новую –

¹ Увлечение мастеров дученто, а позже и треченто, иконописью святого Франциска Ассизского (умер в 1226 г., канонизирован в 1228 г.) возникло не на пустом месте. Этот католический святой обожествлял природу, проповедовал Божье Слово птицам и животным, вел аскетический образ жизни – часто под открытым небом, т.е., как сейчас принято говорить, был близок к природе. Сегодня в нем усматривают предтечу европейского *инвайронментализма*. Ясно, что “ландшафтные” эпизоды в жизни такого святого, к тому же весьма почитаемого в католичестве, были естественны, закономерны, и это не могло не найти своего отражения в иконографии.



Рис. 3. Сцена жизни Иисуса (“Не касайся меня”) на иконостасе “Маэста” Дуччо ди Буонинсеня, 1308–1311 гг.

географическую — “идеологию” живописного искусства: изображение ландшафта как такового. По нашему мнению, в росписях “Циклы месяцев” такой шаг уже сделан. Но это еще можно оспорить. Бесспорные же пейзажи-как-таковые — достояние уже следующего столетия, *кватроченто* (1401–1500 гг.).

В 1435 г. Мазолино да Паникале во дворце кардинала Бранды Кастильоне в г. Варезе (Италия) создает фреску “Горный ландшафт” — самостоятельное пейзажное изображение (рис. 4). Но является ли оно первым пейзажем-как-таковым, т.е. европейским “стартом” жанра “пейзажа”? — И “да”, и “нет”. “Да” потому, что это, в самом деле, сюжетно беспримесное изображение общего вида местности. “Нет” — из-за того, что, во-первых, оно все-таки, хотя и не явно, но выполняет функции декора (чем напоминает те же “природные” римские фрески); и, во-вторых, оно фантастично. Большая или меньшая реалистичность изображения — необходимое условие, чтобы изображение общего вида местности могло рас-

сматриваться как полноценный пейзаж. Воображаемый же характер местности уводит пейзажное изображение в сторону от собственно “пейзажной идеи” — в зыбкий мир символов и метафор. Воображаемые ландшафты — не редкость в ренессансной живописи, и полет авторской фантазии здесь порой удивителен. Но все это, как правило, — пейзажи-условия и пейзажи-участники. У Мазолино да Паникале мы сталкиваемся с фантастическим пейзажем-как-таковым. Поэтому это изображение следует рассматривать как знаковое на пути становления европейского пейзажа. У этого художника есть целый ряд других выдающихся изображений ландшафта, но уже в форме пейзажей-условий и пейзажей-участников. Внимание А.Н. Бенуа, в частности, привлекла фреска “Крещение Иисуса” (1435 г.). Бенуа считал ее одним из наилучших для того времени изображением долинно-речного ландшафта (Бенуа, 2002, с. 367).

Во второй половине кватроченто поиск итальянскими мастерами нового жанра заметно ин-



Рис. 4. Фреска Мазолино да Паникале “Горный ландшафт” во дворце кардинала Бранды Кастильоне в г. Варезе (Италия), 1435 г.

тенсифицируется. Оконные и фоновые пейзажи, пейзажи-условия и пейзажи-участники насыщаются и перенасыщаются элементами ландшафта, все большее и большее внимание уделяется изображениям метеорологических явлений, животных, растений, а также разного рода сооружений и их остатков – руин. Пейзажные детали – элементы ландшафта выписываются со все большей и большей тщательностью, вниманием и точностью. Расширяется список сюжетных линий, более частой становится мифологическая, архитектурная, хозяйственная тематика. В процесс “пейзажестворения” активнее вмешиваются оконные ландшафты (особенно в сюжетной линии “Мадонна с Младенцем”). Постепенно расширяясь и расширяясь, к концу XV в. они начинают вытеснять не-пейзажные сюжеты на “композиционную периферию” или, как минимум, композиционно уравниваться с ними на изображении.

Особо важными для поиска и становления пейзажного жара в эпоху Раннего Возрождения² были работы таких мастеров, как Паоло Уччелло (1397–1475), Джованни ди Паоло (1403–1482), Филиппо Липпи (1406–1469), Пьеро делла Франческа (1420–1492), Джованни Беллини (1430–1516), Андреа Мантенья (1431–1506), Франческо

ди Джорджо Мартини (1439–1501), Козимо Росселли (1439–1507), Якопо дель Селлайо (1441–1493), Сандро Боттичелли (1445–1510), Пьетро Перуджино (1446–1524), Леонардо да Винчи (1452–1519), Пьеро ди Козимо (1462–1522).

Работы Пьеро делла Франческа “Идеальный город” (1475 г.) и Франческо ди Джорджо Мартини “Архитектурный вид” (1477 г.) имели особое значение. По существу это – беспримесные изображения самых настоящих ландшафтов, только урбанизированных. Но, во-первых, в них еще были сильны декоративность и “воображаемость” (что отличало еще “Горный ландшафт” Мазолино да Паникале); во-вторых, – уж слишком мало в этих архитектурных пейзажах было других элементов ландшафта, они состояли из строений и воздуха. На “Архитектурном виде” далеко в глубине (едва ли не в точке схода) виднелось, правда, море с кораблями, но и этого, чтобы быть полноценным пейзажем-как-таким, для изображения было маловато. В то же время эти две работы уже говорили о том, что европейскому изобразительному искусству до создания полноценного жанра “пейзаж” оставалось совсем немного.

Обращает на себя внимание также работа “Мадонна с Младенцем и двумя ангелами” (1465 г.) Филиппо Липпи. С одной стороны, замечательный оконный пейзаж здесь “расширен” до масштаба пейзажа-фона, а с другой, Липпи довел до предела прием, открытый Симоне Мартине в портрете Гвидориччо да Фольяно, где разделение пейзажа и всадника усиливалось изображением копыта лошади на рамке картины (см. выше). На картине Липпи Мадонна с ангелами и Младенцем изображена перед внутренней рамкой, а оконный пейзаж, расширенный до фона, – за ней. Композиционное разделение пейзажного и не-пейзажного сюжетов получилось полным. Оставалось только разделить их физически.

В общем, не будет преувеличением сказать, что идея пейзажа-как-такового в начале 1470-х годов “носила” в солнечном воздухе Италии.

² Периодизация Возрождения – вопрос непростой, в искусствоведении по этому поводу нет единого мнения. Классическую периодизацию Возрождения – Проторенессанс, Ранний, Высокий и Поздний Ренессанс – применяют, в основном, к Италии. В других регионах Европы хронология периодов Возрождения может сильно отличаться от итальянской. В частности, Северное Возрождение (в Нидерландах, Германии, Дании и др.) фактически покрывает хронологически Раннее и Высокое Возрождение в Италии. Другая сложность периодизации заключается в том, что один и тот же мастер (особенно, если он жил долго), мог творить в разные периоды Возрождения: типичный пример – Леонардо да Винчи, относимый и к Раннему, и к Высокому Ренессансу. В данной статье во избежание разночтений, за основу отнесения конкретного художника к тому или иному периоду Возрождения, принята хронология, которой придерживается сетевая арт-галерея (<https://www.wga.hu>); с нее же взято и большинство примеров, на которые мы ссылаемся в статье.

Приземлил ее гений Леонардо да Винчи. Перу мэтра принадлежат рисунки естественных и антропогенных ландшафтов “Вид Санта-Мария делла Нева” (1473 г.), “Пещера с утками” (1482 г.), “Ландшафт с бурей” (1500 г.), “Вид Пизы” (1502 г.). Все это — полноценные пейзажи-как-таковые, уже безо всяких “но” или “хотя”... А в 1501 г. Пьеро ди Козимо создает картину “Лесной пожар”, которая тоже может претендовать на статус пейзажа-как-такового. Здесь тематика усложняется сюжетной линией “Пожар”. Но огонь — тоже компонент ландшафта. В реалистичных пейзажах он изображается редко, и полотно ди Козимо — одна из таких редких работ. По-видимому, в истории пейзажной живописи она и первая, демонстрирующая огонь как часть реального ландшафта.

Теплой Италией процесс становления европейского пейзажа в эпоху кватроченто, а также последовавшие за ней десятилетия, не ограничивался. В XV — первой половине XVI в. не менее бурно он проявлял себя в Нидерландах и Германии. Там культурный бум получил название Северного Возрождения. Становление пейзажной живописи у мастеров Северного Возрождения отличалось большим интересом к оконному пейзажу; сюрреализмом, связанным с разного рода адскими мотивами и земными аллегориями; повышением сюжетного разнообразия за счет обращения к изоб-

ражению жанровых и бытовых сценок из хозяйствования и жизни народа; более частым обращением к изображению урбанизированных ландшафтов (то есть к видам городов и поселков); а также особенностями воспроизводимой на холсте природы, которая, по понятным причинам, сильно отличалась от италийской. Художники Нидерландов, Германии, Дании чаще, чем итальянцы, давали своим пейзажным или почти пейзажным работам типовые названия “ландшафт”, “ландшафт с...”, “...в ландшафте”. Большое значение для становления пейзажного жанра имело творчество таких мастеров как Хуберт ван Эйк (1385–1426), Ян ван Эйк (1390–1441), Конрад Виц (1410–1445), Ганс Мемлинг (1433–1494), Михаэль Вольгемут (1434–1519), Иероним Босх (1450–1516), Вильгельм Плейденвурф (1460–1494), Маттиас Грюневальд (1470–1528), Альбрехт Дюрер (1471–1528), Лукас Кранах Старший (1472–1553), Ян Мостарт (1475–1555), Иоахим Патинир (1480–1524), Ян Валленс де Кок (1480–1527), Альбрехт Альтдорфер (1480–1538), Франс Крэбб (1480–1553), Вольф Губер (1485–1553), Ян ван Скорел (1495–1562), Ян Мандейн (1500–1560), Августин Хиршфогель (1503–1553), Питер Брейгель Старший (1525–1569).

На роли некоторых из этих художников нужно остановиться особо. Прежде всего это Альбрехт

(а) Волочильня. 1489 г.



(в) Вид на Инсбрук с севера. 1496 г.



(б) Пейзаж около Сегонзано в долине Чемора. 1495 г.



(г) Ивовая мельница. 1496–1498 гг.



Рис. 5. Рождение жанра “пейзаж”: акварели Альбрехта Дюрера конца 1480-х — 1490-х годов.

Дюрер. Некоторые искусствоведы считают его родоначальником европейского пейзажа (Roger, 1997). Основанием для такой высокой оценки служат юношеские акварели Дюрера, выполненные в 1489–1498 гг. Из рис. 5 нетрудно видеть, что это суть самые настоящие, сюжетно беспримесные изображения ландшафтов и общих видов местностей (очень разных!), т.е. пейзажи-как-таковые. При этом они объединены в жанровый цикл или серию, претендующие на репрезентацию отдельного живописного жанра. А. Дюрер в 1521 г. теоретически оформляет эту “претензию”, создавая новое в немецком языке слово-неологизм *Landschaftsmaler* – “художник, рисующий ландшафт”, т.е. “пейзажист” (Kluge, 1975). Тем самым романское понятие “пейзаж” артикулируется в германском слове “ландшафт”, закрепляется в нем теоретически и лексически. “Ландшафт” начинает использоваться в качестве синонима романского “пейзажа” уже с полной эстетической “законностью”. В образительном искусстве четко и прямо заявляет о себе новая художественная логика – пейзажный жанр, как таковой.

Следуя этой логике (осознано или неосознанно), мастера Северного Возрождения начинают целенаправленно создавать циклы изображений общего вида местности. В 1487–1493 гг. учителя Дюрера Михаэль Вольгемут и Вильгельм Плейденвурф, иллюстрируя в своей гравюрной мастерской “Всемирую историю” (“Нюрнбергскую хронику”) Хартмана Шеделя (издана в 1493 г.) создают 29 цветных гравюр с видами городов. Это были *городские пейзажи*, изображение которых в эпоху барокко оформится в самостоятельный пейзажный жанр *ведутты*. В 1500-х–1520-х годах Альбрехт Альтдорфер создает цикл пейзажей-условий, пейзажей-участников и пейзажей-как-таковых с типовыми названиями “ландшат” и “ландшат с...” (самый известный “Дунайский ландшафт”, 1520 г.). Это уже не только рисунки и гравюры, но также живопись маслом (по дереву). Некоторые искусствоведы даже считают Альтдорфера, а не Дюрера, основоположником жанра “пейзажа”, по крайней мере, в немецком варианте (Либман, 1972, с. 145). В те же годы голландец Иоахим Патинир создает целый ряд изображений на религиозные и мифологические темы, но с исключительно сильной пейзажной составляющей. Многие из них имеют типовые названия “ландшафт с...”. Значение ландшафта-условия и ландшафта-участника на полотнах Патинира столь велико, что религиозный/мифологический сюжет уравнивается с пейзажным, а часто становится и менее важным. В 1510-х–1530-х годах аналогичным путем идет Лукас Крахн Старший. Только он смещает акцент, называя свои картины не “ландшафт с...”, а “...в ландшафте” (например, “Св. Иероним в ландшафте”, 1515; “Венера в ландшафте”, 1529). Вероятно, степень компози-

ционного и смыслового отрыва пейзажа от основного сюжета в изображениях с типовым названием “...в ландшафте” чуть меньше, чем таковая в изображениях, именуемых “ландшафт с...”. Но столь тонкая расстановка идейно-художественных акцентов и нюансов не умаляет достоинств изображений “...в ландшафте” в сравнении с изображениями “ландшафт с...”, а свидетельствует о последовательной, непрерываемой и органичной трансформации пейзажа-условия/пейзажа-участника в пейзаж-как-таковой у мастеров Северного Возрождения. Показательна такая трансформация, в частности, у немца Августина Хиршфогеля (графика 1540-х годов) и нидерландского мастера Питера Брейгеля Старшего (работы 1550-х годов). Они создают целые циклы изображений ландшафта, многие из которых так и называются: “Ландшафт” – с уточнением “такой-то или такой-то”, “с тем-то или с тем-то”, или без уточнения. На этом *de facto* процесс рождения жанра “пейзаж” в европейской живописи можно считать завершенным.

ТЕМЫ И СИЛЫ ЛАНДШАФТА

Вопрос о смысле пейзажного изображения и чисто-ландшафтного сюжета, несмотря на кажущуюся простоту (“подумаешь – общий вид местности!”), далеко не прост. Если его рассматривать в сугубо эстетическом, искусствоведческом, социальном и т.п. плане, то возникает вопрос, а для чего изображать то, что и так без труда видно, что суть наша повседневность – окружающая среда. Ну, римляне с помощью таких изображений визуально расширяли пространство интерьера и “вводили” природу в комнату – чисто дизайнерское занятие декорирования. Этого явно мало для того, чтобы изображение общего вида местности могло претендовать на самостоятельный жанр образительного искусства, да еще такой мощный! Здесь есть какая-то загадка.

Ее разгадка кроется, по нашему мнению, не в объекте, а в предмете изображения. (Здесь мы пользуемся традиционной дилеммой, принятой в научной методологии: объект и предмет исследования). С объектом изображения все более-менее понятно, с позиций ландшафтоведения – это *элементы ландшафта*. А вот с предметом не все так просто. Предмет живописного пейзажного изображения, по нашему мнению, двояк. Во-первых, это то, что в ландшафтоведении принято называть ландшафтными компонентами или *геокомпонентами*. Геокомпоненты, в отличие от элементов ландшафта, сами по себе невидимы, они представляют собой – каждый специфические и своеобразные типологические множества (Тютюнник, 2022), объединяемые в целостность некими *силами*. И вот эти-то силы, силы *постава* (воспользуемся философским языком Мартина

Хайдеггера), художник-пейзажист должен показать, визуализировать, передать. Точно такую же задачу выполняет и географ-ландшафтовед, только он для этого использует совершенно другой инструментарий и совсем другие приемы работы. Во-вторых, предметом пейзажной живописи является сам ландшафт. Это уже качественно более сложная задача, на способах решения которой в изобразительном искусстве мы остановимся ниже.

В философии искусства есть такая точка зрения, согласно которой, главная задача живописи — визуализация невидимых сил. Ее новейшее изложение и обоснование дано в трактате Жюль Делёза “Логика ощущения” (Делёз, 2011). “В искусстве, — пишет французский философ, — и в живописи так же, как в музыке, речь идет не о воспроизведении или изобретении форм, а о *поимке сил*. (...) Задача живописи сводится к тому, чтобы сделать видимыми невидимые силы (курсив мой — Ю.Т.)” (Делёз, 2011, с. 69). Линия на полотне — это не просто геометрическая линия, это — линия-сила; цвет — не просто цвет, а цвет-сила; композиция — не просто композиция, а композиция-сила [многим позже названная советскими авангардистами конструкцией (Хан-Магомедов, 1993, с. 47)].

Изображая самыми разными приемами и нюансами (цвет—оттенок—валер, линия—изгиб—разрыв, композиция—конструкция—множество, даль—близь—пустота и пр.) игру сил, пейзажист достигает того, что а) элементы объединяются в геокомпоненты, б) геокомпоненты объединяются в ландшафт. Пейзаж — это упорядоченная стихия визуализации сил, причем сил всех типов и разновидностей — без исключения. (Делёз в вышеупомянутой работе рассмотрел только один тип сил — объединяющих органы в тело, но принцип — тот же). Сия стихия репрезентируется *ощущением*. Вызвать и/или сформировать ощущение — это и есть собственная задача искусства вообще, живописи в частности и художественного творчества Ренессанса — в особенности. При этом Прото- и Ранний Ренессанс в области передачи/формирования ощущения обладали особой прелестью наивности, непосредственности и взбалмошного своеволия, свойственного детским, подростковым годам...

В пейзажах-до-пейзажа ландшафтные силы и силовые интенции, “лепящие” общность вида местности (т.е. превращающие его в пейзаж), так или иначе, обслуживали какую-то не-пейзажную художественную идею, способствовали формированию или усилению ощущения и улавливания именно этого — внепейзажного смысла основного сюжета изображения. Вот перед нами фреска “Бегство в Египет” (1270 г.) кисти Гвидо да Сиена. Зачем мастеру XIII в. понадобилось рисовать стратиграфические детали на обнажении крыла складки горных пород, да еще подчеркивать дену-

ационную препарированность их напластований? Ответ: для того, чтобы сделать акцент на трудностях и опасностях, преодоленных на пути в Египет Девой Марией с Младенцем. И это — отнюдь не символ, как сказал бы искусствовед! Это — абсолютно конкретное скальное препятствие. Оно делает дорогу Марии с Сыном трудной, опасной, драматической. Уберите скалу — и путь станет совсем иным. Не потому ли? — именно в связи со столь явной геологической драматичностью, сюжет “Бегство в Египет” является одним из излюбленных сюжетов Прото- и Раннего Ренессанса: почти во всех изображениях на эту тему мы сталкиваемся с тщательно прорисованными геоморфологическими особенностями дороги и/или места отдыха Марии и Сына. Столетие спустя несколько иным — минералогическим — способом Деву Марию к силам Земли “приобщает” Андреа Мантенья: он изображает свою “Мадонну каменотесов” (1488 г.) на фоне ... минералогической дзуды. А выражение лиц Богоматери и Младенца напоминает выражения лиц отпахавших смену шахтеров. Вообще, этот мастер — один из самых наблюдательных в области геоморфологии. При этом для него свойственно обращение не к резким ломанным линиям тектонического рельефа (что характерно для большинства “геоморфологических” мастеров Раннего Возрождения), а к мягким — флювиальным и складчатым. Любопытно, что увлекавшая Мантенью геоморфологическая складчатость находила органическое продолжение в складчатости тканей, в которые были облачены рисуемые им персонажи-люди. Такое увлечение изображениями складок можно рассматривать как предвосхищение эстетических принципов барокко, до которого было еще добрых 200 лет. В “открытии” союза барочных складок горных пород и тканей наряду с Мантеньей принимал участие и его старший современник Паоло Уччелло.

Весьма выразительна тектонически-силовая трактовка таких сюжетов как “Распятие” Лукой ди Томе (1365 г.) и Андреа Монтемайором (1457 г.), “Крещение Иисуса” Джованни дель Бьондо (1365 г.) и Джусто де Менабуои (1378 г.). Оба действия имеют место в большой расселине, если не в грабене, меж двух скал. Сюжеты можно трактовать как преодоление через Спасение земной (“тектонической”) юдоли. У Дуччо ди Буонинсенци Спаситель юдоль земную преодолевает иным способом: вместо того, чтобы со своими евангелистами, как подложено по канону, стоять на облаке, он стоит на скалистом утесе парящем, словно облако (“Преображение”, 1308 г.). Столь странная, на первый взгляд, трансформация геологических сил, с ландшафтно-геофизической точки зрения, может быть объяснена довольно просто: как *антигравность ландшафта*. Символическое освобождение геологических сил от гравитации (“па-

рящий утес” и Христос на нем) вполне когерентно догмату о Вознесении. Еще убедительнее освобождение от притяжения Земли и ее юдоли — в таких распространенных в эпоху Проторенессанса и Раннего Ренессанса изображениях, как темные провалы и пещеры. Они чаще всего встречаются в сюжетах “Рождество” и “Мадонна с Младенцем”: Богоматерь и Иисус как бы выходят из некоей земной черноты. Изображение пещеры-провала встречается в сюжетах “Страшный суд”, “Спуск в Лимб”, “Деяния святых” и др. Последний сюжет имеет под собой ту реальную историческую основу, что разного рода подвижники и ревностные адепты веры нередко и вправду поселялись в пещерах, а иногда даже создавали целые пещерные монастыри. Впечатляющие изображения “черных дыр” на полотнах религиозной тематики видим у Гвидо да Сиена (“Рождество”, 1270-е годы), Дуччо ди Буонинсеня (“Рождество”, 1308 г.), Бартоло ди Фреди (“Рождество и поклонение волхвов”, 1383 г.), Сано ди Пьетро (“Эпизоды из жизни Св. Иеронима”, 1444 г.), Пьеро ди Козимо (“Мадонна с Младенцем и Св. Иоан”, 1493 г.: уникальное изображение, в котором “черная дыра” создается искусственно с помощью темной занавески, навешенной на дерево на фоне светлого тщательно выписанного ландшафта) и у многих других мастеров. По нашему мнению (Тютюнник, 2015), изображения, использующие “черный провал” в горных породах (в XV в. с помощью игры светотени часто трансформируемый в черный фон на стене сарая или на спинке трона, с восседающей на нем Мадонной с Младенцем), связаны с самыми сложными, неочевидными и глубоко мистическими догматами апофатического богословия. Согласно им, Бог пребывает во мгле и мраке (20 Исх. 21, 6 2-Пар. 1, 5 Ам. 20), и, хотя его творческая сила полностью в них сокрыта и недоступна ни познанию, ни восприятию, ни идентификации, именно она абсолютна по своей потенции, результативности и предметности. Некоторые богословы, например, Николай Кузанский (Кузанский, 1979), проблеме апофатики в христианстве придавали принципиальное значение, хотя апофатическая теология и предназначена не для среднестатистического прихожанина. “Черная дыра” в геологических структурах, из которой выходят, только что вышли Иисус и другие сакральные персонажи, является своеобразным указанием на *ничто*, где “обитает” Бог Дух Святой и вся Святая Троица.

Силовые тектонические, геоморфологические, литологические интенции в прото- и раннеренессансном пейзаже-фоне, -условии, -участнике связаны также с разнообразными сюжетами из жизни апостолов Петра и Павла и католических святых (особо популярны сюжеты “Стигматизация Св. Франциска”, “Искушение Св. Анто-

ния”, “Св. Иероним в пустыне” и др.). Все они — очень эмоциональные, страстные, экзальтирующие адепта своей глубокой загадочностью эпизоды из жизни и деяний канонических персонажей. Мастера Прото- и Раннего Ренессанса, обращаясь с большим воодушевлением к изображению горных пород и рельефа “общего вида” той местности, в которой происходит акт священнодействия, достигали впечатляющего художественного и экзистенциального эффекта.

У художников Северного Возрождения визуализация геолого-геоморфологических сил имела свои особенности. Прежде всего, это связано с разницей в природных условиях: в равнинных Фландрии и Дании вообще не было скал, а в Германии горы имели не такие очертания, как в Италии. Работа с эрозионными формами рельефа, складчатостью, тектоникой у мэтров Северного Возрождения отличается особой скрупулезностью и стремлением максимально точно передать геологические особенности местности. Но скрупулезный геологический реализм у них соседствовал с мощным галлюциногенным воображением тектоники ландшафтов, проявлений магматических процессов, форм складчатого рельефа. Вулканов на холодном севере не было (до Исландии Возрождение “не добралось”), но такие мастера сюрреалистического пейзажа-участника, как Босх, Брейгель старший, Ян Мандейн, вполне успешно справлялись с демонстрацией на полотнах разрушительных или пожирающих огненных сил ада, вырывающихся из земных недр.

О геологической живописи Дюрера нужно сказать особо. Известный современный мыслитель Валерий Подорога в контексте своей “метафизики ландшафта”, анализируя творчество Поля Сезанна, в частности его “маниакальное” увлечение рисованием горы Св. Виктории, показал, что художник смог в ее пейзажах “освободить тектонические силы, создавшие гору” (Подорога, 2013, с. 323). То же самое можно сказать о таких рисунках Дюрера 1490-х годов как “Арко”, “Замок Сегондзано”, “Пейзаж около Сегондзано в долине Чембра” (см. рис. 5б), “Водяная мельница в горах” и др. Здесь — такое же эффективное и эффективное художественное освобождение невидимых геологических сил, тот же сезаннизм.

Скалы, рельеф, горы — важнейшие, но не единственные элементы, к которым мэтры Прото-, Раннего и Северного Ренессанса обращались с целью визуализации сил, объединяющих объекты окружающей среды в целостность — ландшафт. Их интересовали также силы водной и воздушной стихий, часто в активном взаимодействии. Сначала силовые линии водной стихии могли рисоваться буквально — линиями тока воды, изображением струй. Так они даны в акте Крещения, выложенном мозаикой баптистерия ба-

зилики Сан Марко (Венеции) примерно в 1350 г. (мастер не известен). Через столетие — мэтром Мазолино ди Паникале на уже упоминавшейся фреске “Крещение Иисуса” прием с изображением линий тока воды был повторен. Джованни ди Паоло на изображении “Св. Клара спасает потерпевших кораблекрушение” (1455 г.) вырисовал тончайшие силовые линии волн — в своем роде уникальное визуально “схватывание” взаимодействия воды и ветра.

Воздушную стихию изображали через волнение на море (Лоренцо Венециано, “Христос спасает Петра от утопления”, 1370 г.), через надутые (Паоло Венециано, “Перевозка тела Св. Марка”, 1345 г.) или порванные (“Св. Клара спасает...”) паруса. Такие косвенные изображения метеоявлений характерны больше для треченто, хотя, Амброджо Лоринцетти изображает дождь куда уж более, чем непосредственно: он у него проливается на головы персонажей сцен “Из жизни Св. Николая” (1332 г.) ангелами из мехов. Непосредственно воздушная стихия начинает регулярно изображаться в XV — начале XVI в.: на полотне или фреске “накапливаются” тучи и облака, дожди и снега (у голландцев), молнии и пылающие закаты-рассветы. Это можно видеть в работах Паоло Уччелло “Св. Георгий и Дракон” (1456 г.); Козимо Росселли “Переход Красного моря” (1481 г.); Доменико Гирландайо “Призвание Апостолов” (1481 г.); Пинтуриккьо “Энеа Пикколомини уходит в Базельский совет” (роспись 1502—1508 гг.); Яна ван Скорела “Крещение Христа” (1530 г.) и др.

Растения и животные — биота — не менее важные элементы ландшафта, чем все остальные. Прорисовка растительного мира на пейзажах-допейзажа в эпоху треченто была схематичной как по числу растений на изображении, так и по скрупулезности исполнения. Скупая наскальная средиземноморская растительность — постоянный и неотъемлемый элемент религиозных пейзажей-условий и пейзажей-участников на фресках, например, таких мастеров треченто как Дуччо ди Буонинсеня (см. рис. 3) или Джотто ди Бондоне (“Сцены из жизни Христа”, 1303—1306 гг.; “Сцены из жизни Св. Франциска”, 1325—1328 гг.; “Сцены из жизни Св. Стефания”, 1330 г.). Но к завершению периода треченто можно увидеть уже и настоящие лесные пейзажи-условия и пейзажи-участники, например, в “Сценах из жизни Христа” (1395 г.) Мариотто ди Нардо. У некоторых мастеров Северного Возрождения, например, у Брудерлама Мельхиора (“Дижонский алтарь”, 1393—1399 гг.), прорисовка деревьев, кустов и трав достигала весьма высокого уровня. Внимание художников явно начинает переключаться с изображений канонических фигур на рисование элементов природы.

В эпоху кватроченто растительной тематике на пейзажах-допейзажа, а с 1490-х годов — и на настоящих пейзажах, уделяется все большее и большее внимание. Среди множества изображений с обильной, иногда фантастической, иногда весьма реалистической растительностью, особе внимание обращают на себя такие изображения Раннего Ренессанса как “Мадонна в лесу” (1460 г.) Филиппо Липпи; “Полифил в лесу” (1499 г.) Манутиуса Альдуса; “Лесной пожар” (1500 г.) Пьеро ди Козимо (на этом полотне, кроме растительности, обильно представлен и животный мир); “Двор Изабеллы д’Эсте” (1506 г.) Лоренцо Косты Старшего; “Св. Иоанн в пустыне” (1510—1515 гг.) Леонардо да Винчи и др. Среди мастеров Северного Возрождения особым вниманием к прорисовке растений отличаются Ян ван Эйк (“Стигматизация Св. Франциска”, 1428 г.); Ганс Прукендорфер (“Святое семейство в лесу”, 1514 г.); Альбрехт Альтдорфер (“Св. Георгий в лесу”, 1510 г.); Маттиас Грюневальд (“Святые Павел и Антоний в пустыне”, 1515 г.) и др.

Следует отметить, что изображения зеленого мира природной растительностью не ограничивалось. Уже в “Аллегии...” (1337—1339 гг.) Лоринцетти мы видим ухоженные огороды. Огороды еще более красочные и сочные — у Герардо Старнины (“Фиваида”, 1410 г.) и Паоло Уччелло (“Св. Георгий и Дракон”, 1465 г.). Братья Лимбург к ним добавляются тучные пшеничные поля, обремененные плодами фруктовые сады и даже клубничную плантацию (иллюстрации к “Великолепному часослову герцога Беррийского”, 1412—1416 гг.). А у Якопо дель Селлайо видим изысканный парк (“Иоанн Креститель”, 1480 г.). На полотне неизвестного фламандца из Брюгге с характерным названием “Мадонна в саду роз” (1475 г.) мы указывали ранее как на выразительный пример постепенного превращения оконного пейзажа в пейзаж-как-таковой (Тютюнник, 2015).

Животному миру внимания уделяется меньше, хотя единичные его представители присутствуют на полотнах и фресках часто. Например, в сюжетах со Св. Франциском часто изображаются птицы (которым он читал проповеди), а в сюжетах со Св. Иеронимом, как правило, присутствует лев. Целенаправленное обращение к анималистической стихии находим в упоминавшемся выше “Лесном пожаре” ди Козимо, на рисунке “Животные” (1485 г.) Якоба Белларта к книге средневекового энциклопедиста Бартоломея Английского “О свойствах вещей”, на ряде полотен Якопо дель Селлайо и др.

В конце XV — начале XVI в. наиболее любознательные живописцы Ренессанса — Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер демонстрируют неподдельный интерес к изображению биологических объектов крупным планом не столько с художе-

ственной, сколько с научной целью. Они пытаются не только изучать и осваивать особенности их формы, но и постигать тайны природы живого. Визуализация, демонстрация невидимых сил жизни и роста — задача нетривиальная. Спустя века художественное своеобразие феномена жизни с помощью особой “молекулярной” техники рисунка во всей полноте раскроет Павел Филонов. В период же рождения пейзажа оно улавливалось с помощью более простых приемов. Однако в силу свежести и наивности ренессансной натурфилософии эти приемы давали возможность достичь выразительных и порой неожиданных эффектов в визуализации сил жизненной стихии. Так, на изображении неизвестного художника “Распятие” от 1330 г. (музей г. Аяччо, Франция) Христа распинают на живом дереве, ствол и кора которого произрастают из пластов горных так, как будто в них продолжают геологические силы Земли. Пизанелло в работе “Видение Св. Евстафия” (1440 г.) распятие изображает прорастающим из лба оленя. Благодать как бы подпитывается и поддерживается силой жизни.

И еще один элемент ландшафта, активно осваиваемый и используемый живописцами дученто — кватроченто как в пейзажах-до-пейзажа, так и в первых настоящих пейзажах — инженерные сооружения: крепости, храмы, дома, целые города. Искусствоведы уже давно заметили, что природа в той форме, в какой мы привыкли ее понимать и воспринимать в искусстве живописи, не была “героиней” пейзажа в эпоху Ренессанса, она стала таковой позже, в XVIII в. (Богемская, 2002). Рождался же и становился европейский пейзаж как пейзаж антропогенный — сельскохозяйственный, селитебный, урбанизированный, производственный, или, по крайней мере, включающий в себя поля и сады, дома и сооружения, пути сообщения и производственные объекты. Крепости и города были излюбленным предметом изображения в эпоху и дученто, и треченто. Порой им придавалось особое значение, например, в воображении Таддео ди Бартоло городской ландшафт “на подносе” милостиво даруется людям святым Джиминьяно (1399 г.). Насыщаясь домами и строениями, переходящими в застройку, ландшафт на полотне превращается в настоящий селитебный и даже урбанизированный. Наиболее впечатляющие урболандшафты-условия и урболандшафты-участники видим на картинах и фресках Дуччо ди Буонинсеня “Искушение на горе” (1308 г.), Таддео ди Бартоло “Похороны Богородицы” (1409 г.), Губерта ван Эйка “Три Марии у гроба” (1410–1426 гг.), Андреа Мантеньи “Страсти в саду” (1459 г.) и др. Многие авторы треченто и кватроченто очень тщательно, тонко и мощно вписывают как отдельные сооружения, так и урболандшафты в целом в сложную гористую и скалистую местность. Достигается эффект

продолжения и участия геологических сил в структурировании инженерного объекта. Через столетия профессора-конструктивисты ВХУТЕМАС’а будут давать студентам специальные задания по силовому вписыванию инженерных структур в структуры геологические, а тогда такое же, но стихийное, вписывание техногенной структуры в геологическую было ни чем иным, как визуализацией силовых принципов романской архитектуры. Одно из главных требований романского зодчества — как можно более полная и эффективная встроенность архитектурной тектоники сооружения в тектонику геоструктуры местности, желательно гористой: простое требование безопасности замка или монастыря в эпоху постоянных войн и стычек. В творчестве Пьеро делла Франческа и Франческо ди Джорджо Мартини, как подчеркивалось выше, урболандшафт средневекового города достигает “кондиции” пейзажа-как-такового. В Северном Возрождении изображения городских видов, выполненные Альбрехтом Дюрером (см. рис. 5в), а также его учителем Михаэлем Вольгемутом совместно с Вильгельмом Плейденвурфом в 1480–1490-х годах, были поставлены, как сейчас сказали бы, на поток.

В 1410-х годах места в пейзаже впервые удостоились такие прозаические элементы ландшафта, как объекты производственные и транспортные. Пионерами здесь стали братья Лимбург, иллюстрировавшие “Великолепный часослов...”: на их миниатюрах находим откидной мост и гончарную печь. Андреа Мантенья в оконном пейзаже картины “Смерть Богородицы” (1460–1464 гг.) ставит мощную дамбу с капитальной водяной мельницей, а Ганс Мемлинг в оконном пейзаже полотна “Мадонна на троне с Младенцем и двумя ангелами” (1490 г.) изображает ветряную мельницу. Дюрер на своих пейзажных акварелях рисует волочищную и водяные мельницы (см. рис. 5а, г). А Августин Хиршфогель в 1540-х годах количество и массу водяных мельниц на некоторых пейзажных рисунках (рис. 6а) доводит до такого уровня, что становится возможным говорить о зарождении *производственного пейзажа* (через века он вырастет в “индустриальный пейзаж”).

И еще об одном роде объектов изображения в раннем пейзаже — о *руинах* и развалинах. Их также можно отнести к техногенным элементам ландшафта, но экзистенциально-художественные (скажем так) функции сих объектов и в пейзажах-до-пейзажа и в пейзажах-как-таковых своеобразны, во всяком случае, не такие как у нормальных сооружений и зданий. Одно из первых (1340 г.) изображений руин, частично античных, видим на фреске капеллы Барди ди Вернио церкви Санта-Кроче (Флоренция), принадлежащей кисти Мазо ди Банко. На ней показаны события из жизни Св. Сильвестра — его сражение со смрадным драконом, от выдоха которого поги-

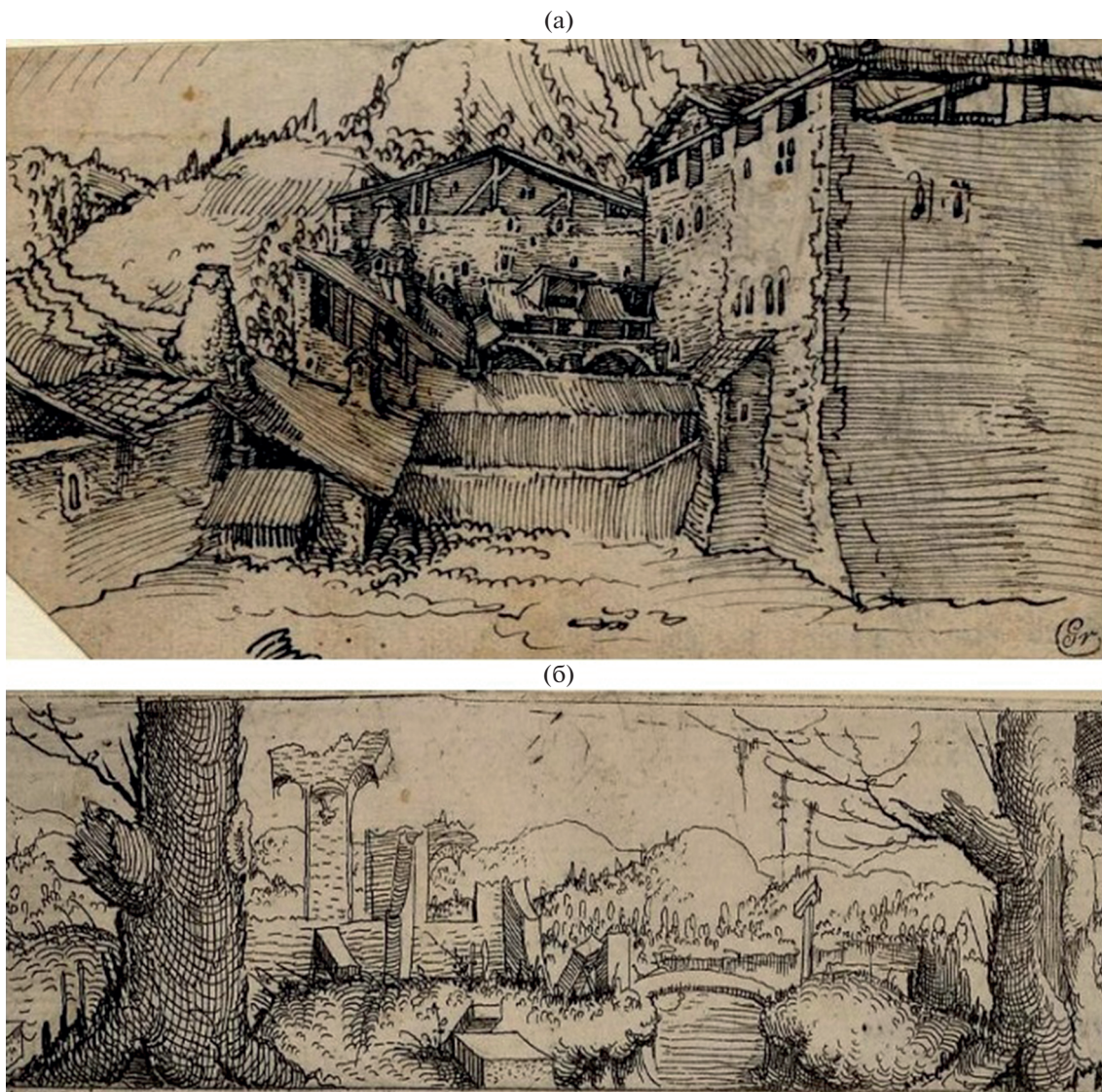


Рис. 6. Производственный (а) и руинный (б) ландшафты – рисунки географа и художника Августина Хиршфогеля 1540-х годов.

бало все живое, а также оживление Сильвестром двух языческих жрецов, которых этот дракон убил. Руины здесь символизируют, с одной стороны, победу над язычеством, с другой – величие античного духа, возрождение которого в Проторенессансе начиналось. Тем же 1340-м г. датируется уже упоминавшаяся фреска Лоренцетти “Аллегория плохого правления” (см. выше). Здесь разрушенные и разрушающиеся сооружения показаны как следствия социальных и экономических неурядиц. В 1390–1395 гг. руинные мотивы проникают в канонические сюжеты “Рождество” и “Поклонение волхвов” – работы Лоренцо Монако (1370–1425) и Мариотто ди Нардо (1373–1424). В дальнейшем изображение руины станет почти неотъемлемой частью этих, без преувеличения, гос-

подствующих сюжетов XIV–XV вв. В этом есть определенная загадка. В Библии нет указания на то, что ясли, где родился Иисус, представляли бы собой какую-то развалину (2 Лук. 7). Поэтому введение художниками в контекст “Рождества” разрушающегося сооружения можно понимать двояко: и как символ того, что Иисус уже самим фактом рождения говорит о своей миссии – спасения разрушаемого грехами мира; и как указание на то, что бедность и аскеза – важнейшие христианские добродетели. Второй аспект “руинной трактовки” сюжета “Рождество” становится особенно ясным, когда он дополняется сюжетом “Дары волхвов”: Младенцу преподносят драгоценные дары, а место подношения – маргинальное, девастированное. На некоторых картинах,

изображающих “Поклонение волхвов”, оно приобретает “размах” настоящего руинного ландшафта-участника: у Сандро Боттичелли (работы 1475–1481 гг.), у Герарда Давида и Яна Госсарта (начиная с 1515 г.) и ряда других живописцев, особенно “северян”. Закономерным следует считать обращение к изображению руин (часто огненных) художников-“сюрреалистов” типа Босха. У них руины прямо говорят и о причинах своего возникновения — порождаются греховными деяниями, и о том, что ожидает грешников после смерти.

В 1540-е годы Августин Хиршфогель на одном из своих рисунков руины помещает в центр композиции и сообщает им основной “идейно-художественный” смысл пейзажного изображения (рис. 6б). Тем самым делается заявка на зарождение *руинного пейзажа*. В дальнейшем эта своеобразная тематика будет живописцами активно эксплуатироваться и в эпоху барокко оформится в самостоятельный пейзажный жанр *каприччо*.

В контексте рождения жанра “пейзаж” силовые изображения той или иной ландшафтной “предметности” — скал, вод, мельниц, руин и пр. — важны не только и не столько сами по себе, сколько во взаимодействии друг с другом, включая человека, который также является одним из элементов ландшафтных. Взаимодействуя друг с другом в пределах множеств однотипных элементов, силовые линии ландшафтных элементов порождают особые линии визуализации геокомпонентов — *огивы*, а взаимодействие огив обуславливает визуальное конституирование самого ландшафта (Тютюнник, 2022). Поэтому степень “пейзажности” изображения будет тем выше, чем лучше художнику удастся передать “систему” силовых взаимодействий элементов и компонентов ландшафта. Наибольшей убедительности и виртуозности в изображении структуры (системы) ландшафтных сил в пейзажах-до-пейзажа достигли такие мастера как Аньоло Гадди (“Император Иракий входит в Иерусалим с истинным крестом”, 1385–1387 гг.); Ян ван Эйк (“Стигматизация Св. Франциска”, 1428–1429 гг.); Доменико Гирландайо (“Призвание апостолов”, 1481 г.); Пьетро Перуджино (целый ряд работ 1480-х — начала 1500-х годов); Ян Мостарт (“Вест-Индийский пейзаж”, 1540 г.) и др. Если из таких полотен (фресок) постепенно убирать визуализацию сил, связанных с внепейзажной тематикой (социальной, сакральной, исторической и др.), мы, в конечном счете, получим пейзаж-как-таковой. В нем достигается завершенная, полная, окончательная визуализация *комплекса* силового взаимодействия элементов и компонентов ландшафта. Первыми такими изображениями, напомним, были работы Альбрехта Дюрера и Леонардо да Винчи, предшествовавшего им Мазолино да Па-

никале и творивших чуть позже Альбрехта Альддорфера и Августина Хиршфогеля³.

ПЕЙЗАЖ КАК ЛИЦЕВОСТЬ ЛАНДШАФТА. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Подытоживая вышеизложенное, попытаемся дать очень короткое определение того, что же такое пейзаж. В реальной жизни “общий вид местности” схватывается, как *гештальт*, весь и сразу, с разной полнотой у разных реципиентов. В мире пейзажного творчества, не только живописного, но и ландшафтно-архитектурного, садово-паркового, он создается постепенно, шаг за шагом. Одни мастера рисуют быстро, другие медленно. Известно, что Поль Сезанн писал очень медленно (пока он рисовал натюрморт, фрукты успевали сгнить). Но это не помешало ему стать непревзойденным мастером изображения геологических сил ландшафта. В обоих случаях — и быстрого схватывания и пошагового воспроизводства “общего вида местности” — результат должен быть похожим: должно родиться некое целостное *ландшафтное ощущение*. Но если в первом случае это ощущение рождается как гештальт — быстро, почти мгновенно, то во втором гештальтом оно уже не будет, поскольку формируется медленно. С другой стороны, пошаговость в изображении ландшафта не должна препятствовать формированию ландшафтного ощущения, которое, пользуясь известным термином Делёза — Феликса Гваттари (Делёз, Гваттари, 2010, с. 276–316) можно было бы назвать *лицевостью* ландшафта. Лицевость тесно связано с понятием *ландшафтности* (оно предложено французским географом Морисом Ронай в 1970-е годы), а значит и с самим ландшафтом (Тютюнник, 2019). Непростую теоретическую конструкцию “гештальт-лицевость—ландшафтность—ландшафт—визуализация—пейзаж” в этой статье излагать мы не имеем физической возможности [подробнее она рассмотрена в другой публикации автора (Тютюнник, 2019)]. Подчеркнем только, что в контексте предпринимаемой попытки выявить специфику жанра “пейзаж”, понятие лицевости может послужить тем онтологическим связующим звеном или катализатором, с помощью которого германское по своим истокам понятие “ландшафт” становится романским “пейзажем”. Это звено-катализатор имеет свойства и качества *машины*. Лице-

³ А. Хиршфогель не был ренессансным художником “первого эшелона”, его работы — это преимущественно графика. Но он был землемером, картографом и путешественником. То есть у истоков европейского пейзажа стоял профессиональный географ. Это — не случайность: предмет жанра “пейзаж”, как выше подчеркивалось, географический (точнее, ландшафтно-географический) в своей основе. Многие пейзажисты Ренессанса были заядлыми путешественниками. Живописец, натуралист, геометр Дюрер, к примеру, два раза посещал Италию, переваливая через Альпы.

вость не дается “со стороны” в акте гештальт-схватывания или феноменологического узрения. Она одновременно воспроизводит что-то и воспроизводится сама, при этом одно от другого неотделимо. Пейзаж конституируется в акте, растянутом во времени — в акте работы машины лицевости. На “входе” в машину закладываются все доступные наблюдению (в том числе галлюциаторному) множества элементов ландшафта и то, что называется художественным творчеством. На “выходе” работы машины пейзажестворения получаем ландшафт как пейзаж, индицируемый особым ландшафтным ощущением. В ландшафтоведении такое ощущение называется *эмерджентностью*. Предельно огрубляя, можно сказать, что пейзаж — это лицевость ландшафта или в более банальной интерпретации общность вида места. Такая трактовка пейзажа, хотя и выглядит, на первый взгляд философско-методической заумью, имеет одно важное преимущество: она утверждает пейзаж, не как готовую данность, созданную художником-пейзажистом и переданную им через годы, десятилетия, столетия в готовом и завершённом виде зрителю — потребителю художественного “продукта”, а как продолжающийся во времени акт тройкового *сотворчества*: мастера, ценителя его произведения и самого ландшафта (включающего в себя и зрителя и художника). Рождается своеобразный ландшафтно-темпоральный континуум, лишенный лакун, провалов и дыр, столь характерных для хода времени. Формирование похожих континуумов разной природы является одной из важнейших и всеобщей задачей искусства. В пейзажной живописи она решается по отношению только к одному, но исключительно важному и для культуры, и для природы объекту, — по отношению к ландшафту.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бенуа А. История живописи всех времен и народов. В 4-х томах. Т. I. СПб.: Нева, 2002. 544 с.
- Богемская К.Г. Пейзаж. М.: Аст-Пресс, Галард, 2002. 256 с.
- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с фр. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 632 с.
- Джеймс П., Мартин Дж. Все возможные миры. История географических идей / пер. с англ. М.: Прогресс, 1988. 672 с.
- Кузанский Н. Об ученом незнании / пер с лат.: Соч. в 2-х т. Т. I. М.: Мысль, 1979. С. 47–184.
- Культура древнего Рима. В 2-х томах. Т. I. М.: Наука, 1985. 432 с.
- Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М.: Искусство, 1972. 240 с.
- Лот А. К другим Тассили. Новые открытия в Сахаре / пер. с фр. Л.: Искусство, 1984. 215 с.
- Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. М.: Изд. дом Международного университета в Москве, 2006. 352 с.
- Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв.; 2-е изд., перераб. и доп. М.: РООИ “Реабилитация”, 2013. 552 с.
- Сидоров А.И. В ожидании Апокалипсиса. Франкское общество в эпоху Каролингов, VIII–X века. СПб.: Наука, 2018. 223 с.
- Тютюнник Ю.Г. Ландшафт и ландшафтность. К.: Институт эволюционной экологии НАН Украины, 2019. 124 с.
- Тютюнник Ю.Г. Предмет и становление пейзажа в европейской живописи // Изв. РГО. 2015. Т. 147. Вып. 3. С. 17–29.
- Тютюнник Ю.Г. Топологическое представление геокомпонентов // Изв. РГО. 2022. Т. 154. № 2. С. 17–29.
- Хан-Магомедов С.О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М.: Architectura, 1993. 248 с.
- Kluge F. Etymologischens Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin–N.Y.: Walter de Gruyter, 1975. 920 S.
- Roger A. Court traite du paysage. Paris: Gallimard, 1997. 204 p.

On the Question of the European Landscape Origin (A View of the Scientist of Landscape Science)

Yu. G. Tyutyunnik*

Institute for Evolutionary Ecology NAS Ukraine, Kyev, Ukraine

**e-mail: yulian.tyutyunnik@gmail.com*

In the context of landscape studies and from the standpoint of the “power” theory of fine art by Gilles Deleuze (the concepts of line-strength, color-strength, composition-strength), the process of the birth of the “landscape” genre in European fine art, starting from prehistoric times and ending with the first half of the 16th century, in which the formation of the genre can be considered complete. It is shown that the landscape genre (“landscape-as-such”) was born gradually, passing through the stages of “landscape-decor,” “landscape-background,” “landscape-condition,” “landscape-participant.” The essence and features of each stage are explained. The role of individual painters who made the greatest contribution to the formation of the genre in different periods of the development of European art, from the Proto-Renaissance to the High Re-

naissance, is revealed. The features of the methods of depiction, artistic interpretation and representation of landscape components (geocomponents) and the landscape as a whole at different stages of the genre's formation are shown. Particular attention is paid to the work of such masters of the Early and Northern Renaissance as Masolino da Panicale, Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Albrecht Altdorfer, Augustin Hirschvogel. The outstanding importance for the development of the landscape genre in European painting of the work of Albrecht Dürer, especially his watercolors of the 1480s–1490s, is emphasized. An attempt is made to reveal the ontological specifics of landscape images, based on the theory of the existential-topological representation of geocomponents, the landscape as a whole and the place of a person in it. For this, such concepts of the philosophy of poststructuralism as “ogiva,” “faciality,” “landscapity” are used.

Keywords: landscape, view, line-strength, faciality, Proto-Renaissance, Early Renaissance, Northern Renaissance

REFERENCES

- Benua A. *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [History of Painting of All Times and Peoples]. In 4 vols. St. Petersburg: Neva Publ., 2002. Vol. I. 544 p.
- Bogemskaya K.G. *Peizazh* [Landscape]. Moscow: Ast-Press, Galart, 2002. 255 p.
- Deleuze G. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. La Roche-sur-Yon: Éditions de la Différence, 1981. 112 p.
- Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. 646 p.
- Khan-Magometov S.O. *INHUK i rannii konstruktivism* [INHUK and Early Constructivism]. Moscow: Architektura, 1993. 248 p.
- Kluge F. *Etymologischens Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin–N.Y.: Walter de Gruyter, 1975. 920 p.
- Kul'tura drevnego Rima* [Culture of Ancient Rome]. In 2 vols. Moscow: Nauka Publ., 1985. Vol. I. 432 p.
- Kuzansky N. *Ob uchenom neznanii*: translation from Latin [About Scientific Ignorance]. Op. in 2 vols. Moscow: Mysl' Publ., 1979, vol. I, pp. 47–184.
- Lhote H. *Vers d'autres Tassilis. Nouvelles découvertes au Sahara*. Paris: Arthaud, 1976. 212 p.
- Libman M.Ya. *Dyurer i ego epokha. Zhivopis' i grafika Germanii kontsa XV i pervoi poloviny XVI veka* [Dürer and His Era. Painting and Graphics of Germany at the End of the 15th and the First Half of the 16th Century]. Moscow: Art, 1972. 240 p.
- Pater W. *Studies in the History of the Renaissance*. London: Macmillan and Co., 1873. 216 p.
- Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoi kul'ture XIX–XX vekov* [Metaphysics of the Landscape. Communication Strategies in the Philosophical Culture of the 19th–20th Centuries]. 2nd ed., revised. and additional. Moscow: “Kanon+”, ROOI “Reabilitaciya”, 2013. 552 p.
- Roger A. *Court traite du paysage*. Paris: Gallimard, 1997. 204 p.
- Sidorov A.I. *V ozhidanii Apokalipsisa. Franskoe obschestvo v epokhu Karolingov, VIII–X veka* [Waiting for the Apocalypse. Frankish Society in the Carolingian Era, 8th–10th Centuries]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2018. 223 p.
- Tyutyunnik Yu.G. *Landshaft i landshaftnost'* [Landscape and Landscapity]. Kyiv: Institute of Evolutionary Ecology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2019. 124 p.
- Tyutyunnik Yu.G. The subject and formation of the landscape in European painting. *Izv. Rus. Geogr. Obshch.*, 2015, vol. 147, no. 3, pp. 17–29. (In Russ.).
- Tyutyunnik Yu.G. Topological representation of geocomponents. *Izv. Rus. Geogr. Obshch.*, 2022, vol. 154, no. 2, pp. 17–29. (In Russ.).