

Пейзаж как выражение картины мира новоевропейского субъекта

О. А. Наумова

Российская Федерация, 198207, Санкт-Петербург, пр. Стачек, 132

Для цитирования: Наумова О. А. Пейзаж как выражение картины мира новоевропейского субъекта // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2024. Т. 40. Вып. 1. С. 155–165. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.113>

Статья посвящена рассмотрению пейзажа как жанра, который мог появиться лишь в Новое время и только благодаря формированию присущего этому периоду мировоззрения. Новоевропейская субъективность была сформирована расширением представлений о границах пространства и времени, последовавшими за ними коренными изменениями общественного устройства и экономики. М. Хайдеггер выделил пять черт, отличающих Новое время: развитие науки и машинной техники, становление искусства в качестве предмета переживания человека, рассмотрение культуры как воплощения наивысших ценностей и обезбоживание, или же десакрализацию. С опорой на эти пять аспектов в статье проводится сравнение общефилософского развития мысли с ситуацией в живописи. Осуществлен подробный разбор понятия «картина мира», способного наиболее адекватно описать взгляд на мир человека той эпохи. Оно подчеркивает возросшее значение визуального восприятия и понимание субъекта как творца, который, познав представленный перед ним мир и выделив его существенные черты, самостоятельно репрезентирует объект в виде цельного образа. Вследствие этого пейзаж представляет собой некую схему внешнего по отношению к субъекту мира, который он стремится не только познать и систематизировать, но и преобразовать в соответствии со своими нуждами. Именно в этот период европейская живопись переживает первый опыт создания пространства в художественных произведениях с помощью перспективы и композиционных приемов, а пейзаж становится не просто элементом декоративного оформления полотна, а отражением мировоззренческой установки Нового времени, направленной на объективацию природы.

Ключевые слова: картина мира, пейзажная живопись, новоевропейская субъективность, Хайдеггер, образ мира.

Пейзаж в качестве самостоятельного жанра живописи в Европе имеет сравнительно недолгую историю, ведь природа переросла из фона для исторических и религиозных сюжетов в Средние века в самостоятельный объект изображения лишь к концу Возрождения. Само по себе появление нового жанра может служить признаком серьезных изменений, происходивших не только с художественной культурой, но и с философией, а то, что этим жанром стал пейзаж, свидетельствует нам об ином взгляде на мир, в котором человек становится как бы вынесенным за скобки. Появление пейзажа совпадает по времени со складыванием новоевропейской картины мира, на которое повлияли великие географические открытия, Реформация, изобретение книгопечатания и переход к промышленному производству. Со-

гласно точке зрения М. Хайдеггера, в этот период под влиянием названных факторов формируется представление о мире как картине, построенное на примате научного метода, который нашел выражение в картезианской философии. На наш взгляд, именно видение мира как образа-схемы и стало решающим фактором для обращения художников к пейзажной живописи, поэтому в представленной статье мы рассмотрим взаимосвязь между постижением мира как образа и появлением пейзажа как отдельного жанра. Необходимо обратить свое внимание именно на Новое время в процессе его становления и развития и попытаться найти те черты, которые сформировали новую картину мира, проанализировав взаимосвязь выделенных Хайдеггером компонентов, из которых она складывается. Среди них: развитие науки и машинной техники, становление искусства в качестве предмета переживания человека, рассмотрение культуры как воплощения наивысших ценностей и обезбоживание [1, с. 259–260]. Поэтому нашей первой задачей будет рассмотрение тех общекультурных для Европы аспектов, в которых и происходило зарождение жанра.

Великие географические открытия, такие как кругосветное плавание Ф. Магеллана, открытие пути в Индию и исследование побережья Африки, расширили представление средневекового человека о мире до небывалых ранее границ. А открытие Нового Света Х. Колумбом в 1492 г. стало самым ярким событием эпохи, которое зачастую и представляет собой границу отсчета Нового времени. Немецкому философу Р. Гвардини удалось дать очень точную характеристику произошедшим изменениям: «Прежде мир представлялся ограниченной величиной; однако его экстенсивная конечность уравнивалась, если можно так выразиться, интенсивной бесконечностью — просвечивающим повсюду абсолютным символическим содержанием» [2, с. 255]. Однако теперь можно наблюдать противоположную ситуацию — взамен единственного цельного мира средневековья ученые выдвигают гипотезы о бесконечности миров, что находит у современников неоднозначный отклик: «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств», — писал Б. Паскаль [3, с. 322]. Единственный способ борьбы с этим ужасом — попытаться обуздать бесконечность, измерив ее, для чего изобретаются такие приборы, как ртутный барометр, телескоп, микроскоп и т. д. Именно так начинается эпоха всеобщего нововременного учета. Как следствие Европа начала нуждаться в исследователях, которые могли бы не только составить описания найденного на новых землях, но также систематизировать и дополнить уже имеющиеся знания.

Еще одним значимым фактором стало то, что средневековое мировосприятие, основывающееся на вере и сакральности знания, постепенно сошло на нет благодаря влиянию культуры Возрождения. Оно уступило место мировоззрению, согласно которому знание должно быть доступно множеству людей. Мир больше не видится завершенным творением Бога, где все подчиняется его воле, поэтому теперь человек, придерживаясь гносеологического оптимизма, охвачен жадной самостоятельного познания. «Определявшая прежний характер жизни и творчества воля к ограничению ослабевает, просыпается новая воля, для которой всякое расширение границ воспринимается как освобождение», — пишет Гвардини [2, с. 255]. Политические и экономические изменения эскалируют трансформации в способе производства и резкое увеличение производительности труда, что приводит к росту среднего класса. Буржуазии была интересна доступность общественных благ,

в частности знания. И одной и важнейших инноваций эпохи оказывается книгопечатание, изобретенное И. Гутенбергом, поспособствовавшее не только легкому и дешевому производству книг, но и быстрому тиражированию и распространению информации. Таким образом, не только товары, но и познавательный опыт стали тиражируемыми и доступными большому кругу людей. В свою очередь тенденция десакрализация, а именно Реформация, начавшаяся с 1517 г. благодаря М. Лютеру, приводит к идее о равенстве людей, росту национального самосознания, культуры и образованности, стремлению к накоплению капитала. Средневековая вертикаль мира, образованная от божественной иерархии христианства, сменяется горизонталью физического мира на основе причинно-следственных связей, которую можно схватить в виде образа. Этот процесс можно охарактеризовать как обезбоживание, которое следует трактовать не как полное устранение религиозности и веры в божественное, а как превращение христианства в мировоззрение, где уже нет былой предрешенности [1, с. 260]. Заметим, что десакрализация касается не только божественного знания, а знания вообще. Оно становится доступным многим слоям населения, книги поступают в свободную продажу, организуются естественно-научные кружки, появляются анатомические театры.

Для адекватного отображения мира становится необходима наука, обособляющаяся от других сфер жизни и обещающая точность сродни математической и способность к экспериментальному наблюдению за миром. При этом понятие науки нуждается в некотором прояснении: «Когда мы пользуемся словом “наука”, оно подразумевает нечто существенно отличное и от *doctrina* и *scientia* Средних веков и от греческой “эпистеме”. Греческая наука никогда не была точной, не была ею потому, что по самой своей сущности не могла быть точной наукой и не нуждалась в том, чтобы быть точной наукой. Поэтому бессмысленно полагать, что наука Нового времени точнее науки древности» [1, с. 261]. Если в античности познание характеризуется как эйдетическое, то в Новое время ситуация меняется. Познать какой-то предмет здесь означает прежде всего использовать аналитический метод, иными словами, этот предмет некоторым образом захватить, расчленив, набросать его схему. В создании схемы нуждается не только отдельный предмет, но и мир в целом. Наука не только создает новые образы явлений в процессе познания природы, но и постоянно согласовывает их с уже существующей схемой всего мироздания, как и предполагает ныне устоявшийся научный метод. Он подразумевает ограничение области подлежащих исследованию предметов и определение направленности его развития. «Подлинно действительным считается лишь то, что может быть подтверждено научно, т. е. исчислено, рассчитано наукой. Вследствие своей исчислимости мир в каждый миг и в каждой точке подвержен овладению со стороны человека», — пишет М. Хайдеггер [4, с. 446]. В данном случае познание приравнивается к овладению предметом, даже к проявлению власти по отношению к нему. Об этом может свидетельствовать позиция, согласно которой именно опыт является точкой опоры в постижении истины, а ее целью становится господство человека над природой. Экспериментальность же отсылает нас к возможности не просто проследить некоторое движение в динамике, но и как бы предугадать его закономерности, овладеть им и приспособить для своих нужд. Т. Глейзбрук (Trish Glazebrook) указывает на насильственный характер эксперимента, который в русле хайдеггеровской мысли она трактует как устройство реальности, преобразующее

природу согласно принципам научной объективности [5, p.250]. Таким образом, в Новое время формируется привычка сверять свое представление, иными словами схему, с действительным. Как итог возникает убеждение, что владычество над миром и масштабы приватизации его ресурсов безграничны, а орудием этого властвования являются научно-технологический ум и инициированные им идеалы универсализации, идеализации, рационализации мира, культуры и знания. Такое кардинальное изменение метода познания повлияло не только на научное мировоззрение, но и на мироощущение человека вообще. Теперь окружающий мир представляется подвластным рациональному анализу, все явления имеют логическое объяснение и обоснование.

Новоевропейской философии присущи все те же названные тенденции. Особое место занимает публикация в 1637 г. «Рассуждения о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках» Р.Декарта, ознаменовавшая переход к современному методу научного изыскания. Метод теперь имеет неоспоримое преимущество не только перед религией, но и перед природой и историей, что вместе с убеждением в принципиальной познаваемости мира характеризуется как гносеологический оптимизм. Начиная с Декарта новоевропейский субъект заявляет себя как трансцендентальный, т. е. как отстраненный наблюдатель, без которого невозможен счет сущего. Вместе с тем то, что человек становится субъектом, означает, что именно он собирает вокруг себя внешний мир. Если раньше внутренний мир человека и направления его деятельности определялись мировым порядком, а личность не нуждалась в самоопределении, то в Новое время этот мировой порядок уже не может восприниматься как нечто предзаданное и неподвижное. Кроме метода Декарт также предложил представление модели мира как механизма, что подразумевает слаженную работу и взаимодействие разных деталей. При этом отличительной чертой механизма является то, что его можно разбирать, например для всестороннего исследования детали или ее замены, и впоследствии собирать заново, комбинируя части между собой, познавая закономерности их функционирования. Только набросав схему устройства мира, человек смог вычленить из нее себя и противопоставить миру. Здесь субъект предстает как творческое, деятельное начало, которое способно инициировать почти любые изменения в механизме мироздания, поскольку он сам является точкой, на которой основывается все сущее. Немецкий филолог Д. Кемпер описывает знаменитый тезис Декарта «я мыслю, следовательно, я существую» как основание всей последующей мысли, поскольку традиционные представления о мире полагались на нечто внеположное человеку, тогда как в системе французского мыслителя все это отсекается, благодаря принципу радикального сомнения [6, с. 269]. Единственную возможную, несомненную и самоочевидную исходную точку для ориентации в мире Декарт усматривает уже не в чем-то внешнем, а во «внутреннем человеке». «Картезианское “ego” суть не что иное, как чистый субъект познания, и как таковой он являет собою минимализированный вариант образа личности, “точечное Я”. И, тем не менее, именно это “точечное Я” выступает как порождающий принцип (origo) той структуры мироздания, которая порождает картину окружающего наше Я мира, обеспечивая когерентность между образом Я и образом мира. Опираясь на самоочевидность положения “cogito, ergo sum”, Декарт стремится вывести из него всеобщий критерий истины, а это означает, что он распространяет метод построения образа Я на метод

построения образа мира», — пишет Кемпер, делая важный, для нашего исследования вывод [7, с. 13]. В то же время и Хайдеггеру удалось очень точно описать эту тенденцию: «Человек становится тем сущим, на котором основывается все сущее по способу своего бытия и своей истины. Человек становится центром сопряжений сущего как такового» [1, с. 273]. Таким образом, именно становление человека Нового времени как субъекта играет решающую роль в осознании мира как образа. Мы видим, что новоевропейский субъект — это трансцендентальный субъект, который пришел к самосознанию, а путь легитимизации обретает в науке.

Вследствие всего этого постепенно формируется картина мира Нового времени, представляющая собой набросок, а, по удачному выражению Даниэля, «с этой позиции самая эпоха представляется “картиной”, а если угодно — исторической “композицией”, где единством метода охвачено множество разнородных явлений» [8, с. 169]. Рассмотрим, что же отличает понятие «картина мира» от мировоззрения или иного представления об окружающем мире. образу о мире Е. Воронцова дает такое комплексное определение: «Это свойственная человеку способность по-особенному видеть, воспринимать и оценивать окружающий мир сквозь призму имеющихся и устоявшихся у него мировоззренческих принципов и характеристик, основываясь на идеалах, принятых в той или иной культуре» [9, с. 19]. Миру же, понятному как образ, М. Хайдеггер дает другое определение: «Картина мира — это не простое изображение окружающего, а некая своеобразно и целенаправленно сконструированная система, как бы “второй” мир, построенный человеком для себя и поставленный им между собой и “реальным» миром”, иными словами, “полотно сущего в целом”» [1, с. 273]. Мы видим существенные различия между определениями, поэтому рассмотрим, в чем отличительные особенности мира как картины.

Немецкий мыслитель подчеркивает, что такое метафорическое название миропонимания отнюдь не является случайным. Когда мы обращаем внимание на слово «картина», нам представляется некое изображение, рисунок, что предполагает не точную копию видимого мира, а только фиксацию черт, считающихся наиболее существенными и значимыми. Иными словами, картину отличает то, что она создается художником, конструируется по определенному принципу, который подразумевает дистанцирование от объектов, изображенных на картине. Во-первых, предполагается, что нарисованные вещи представлены перед нами во всей их полноте, по этому поводу Хайдеггер пишет: «В этом “составить картину” звучит компетентность, оснащенность, целенаправленность» [1, с. 274]. Человек создает не детальную копию, которую трудно соотнести с реальностью, но подробную и цельную схему, где находят отражение лишь существенные черты. Здесь следует вспомнить слова Декарта: «Делать всюду перечни настолько полные и обзоры столь всеохватывающие, чтобы быть уверенным, что ничего не пропущено» [6, с. 260]. Данное положение как нельзя лучше отражает новое научное мировоззрение, где мир легко познается с помощью метода, а человек, вследствие понимания законов природы, становится властителем мира, способным его подчинять и преобразовывать по своему усмотрению. Во-вторых, такой подход подразумевает утрату некоторой близости или связи с окружающими человека вещами. Человек здесь уже не является частью единого мира, вместо участника событий он становится их сторонним наблюдателем или созидателем. Инициативный и деятельный характер субъекта приводит к самопричинности, однако именно из-за нее человек теряет объектив-

ную точку опоры, у него «нет больше ни своего символического места, ни непосредственно надежного убежища; из ежедневно подтверждающегося опыта, что потребность человека в смысле жизни не находит убедительного удовлетворения в мире» [2, с. 257]. Можно сказать, что субъект, как и художник, репрезентирует реальность. Репрезентацию как условие конструирования образа мира Хайдеггер рассматривает как представление, обращая особое внимание на смысл выбранного слова: «Наличное пред-поставлять пред себя как нечто противостоящее, соотносить его с самим собою, т. е. с представляющим, и вынуждать наличное вступать в такую сопряженность с собою как областью, задающей меру. Где совершается это, там человек обретает образ сущего» [1, с. 276].

Иными словами, мир может превратиться в картину лишь в Новое время, поскольку под этим подразумевается не определенный сложившийся образ о мире, а само постижение мира как образа. Сущее оказывается таковым лишь тогда, когда представлено «человеком представляющим» и составлено им согласно определенному плану. Такому пониманию образа способствует развитие индивидуализма, становление человека субъектом культуры. А ведь именно становление субъекта как трансцендентального, т. е. имеющего первенство перед объектом познания, отстраненного от него для осуществления рефлексии, и характеризует Новое время. Как пишет Кемпер, «раньше все зависело от образа мира, теперь все зависит от образа Я. ...В аспекте проблематики личности это означает, что источник или порождающий принцип, *origo* той иерархической структуры, которая является необходимым условием для координации Я и мира, переносится во внутренний мир личности» [7, с. 12]. То есть создание картины мира рассматривается как признак того, что воля человека покоряет себе мир, который становится объектом деятельности человека и зависит от взглядов и способностей. Субъект не только собирает и систематизирует вокруг себя мир, но и создает его в случае, если мы говорим о картине мира. Человек начинает оценивать окружающую действительность исходя из сторон собственной жизни, т. е. «преобразуется наблюдение мира и учение о мире в учение о человеке, в антропологию», а любая наука становится наукой о субъекте [1, с. 280].

Представление мира как образа в Новое время свидетельствует нам еще и о том, что визуальность приобретает особое значение, ведь в этот период человеку необходимо было увидеть не только сам предмет, но и всю структурированную им схему мира. «Ране самой возможности представить мир как некий образ прежде не было. Картина мира складывалась из разных способов восприятия окружающего, но визуальный способ не был основным. Отныне существование мира опирается на его познание и представление, а то, что предметно противопоставлено человеку, переходит в сферу его компетенции и распоряжения», — пишет философ, подчеркивая особое положение Нового времени [1, с. 274]. Говорить об античной или средневековой картинах мира не представляется возможным, поскольку люди этих культур просто не могли воспринять мир как нечто им противоположенное или «выставленное перед ними», для них мир не был сферой компетенции и распоряжения. Мир как откровение и мир как несокрытость истины уступают место миру как картине и схеме. Картина мира возникает только в том случае, если человек противопоставляет себя миру, а не мыслит себя как часть его целого. Если в Средневековье изображение лишь указывает нам на незримое божественное, для

которого глаз приходится лишь необходимым инструментом, то уже в эпоху Возрождения отношение к зрению преобразуется. Итальянский гуманист Л. Альберти, сделавший огромный вклад в развитие теории перспективы, своей эмблемой избрал крылатый глаз, объясняя выбор тем, что «нет ничего более существенного, ничего более быстрого, ничего более достойного, чем глаз. Что еще сказать? Глаз таков, что среди членов тела он первый, главный, он царь и как бы бог» [8, с. 43]. Человеку Нового времени необходимо было своими глазами видеть предмет, а не просто знать или верить в его существование, он ориентировался уже не на умозрительное, а на эмпирический опыт. Иными словами, именно «визуальное восприятие становится основообразующим элементом картины мира и начинает претендовать на роль целостной, структурированной, исторически обусловленной способной к эволюции и преобразованиям системой» [9, с. 21].

Именно в Новое время художественные произведения становятся предметом переживания человека, а искусство начинает считаться выражением жизни. В то же время человеческая деятельность понимается и осуществляется как культура, которая выступает транслятором и воплощением наивысших ценностей [1, с. 259–260]. Обладая волей к культуре, человек сам выстраивает собственное бытие по аналогии с упорядочением внешнего мира. Художник превращается в социокультурный идеал, так как его деятельность основана на главных ценностях эпохи: творческой свободе и саморазвитии. В такой системе мировосприятия живопись понимается как творческая реконструкция объективной реальности в сознании художника. В произведении искусства отражаются представления человека о мире, художник как выразитель мировоззрения эпохи показывает мир таким, каким видит его сам. Однако в Новое время художник уже не только описывает предзаданный мир, но и взаимодействует с ним, как бы создавая новую реальность. Таким образом, знание о мире превращается в инструмент преобразования мира посредством художественного творчества. «Художественное произведение как результат творческой переработки, преобразования действительности в соответствии с идеалами художника становится материальным “очеловечиванием природы”. Выходит, что произведение искусства выступает итогом не только практической деятельности художника по преобразованию того или другого природного материала, но и продуктом работы его мышления» [9, с. 24]. Эта мысль, высказанная Воронцовой, еще раз подчеркивает рационалистический взгляд на мир нововременного субъекта.

Рассмотрим же, каким образом новое мировоззрение в виде образа находит отражение в обособлении нового для Европы жанра живописи, а именно пейзажа, который отсутствовал как самостоятельный жанр примерно до XV в. До этого времени виды природы использовались в основном как декорации для происходящего на картине действия или для усиления композиционных эффектов. Только в XVI–XVII вв. пейзаж полностью оформляется как самостоятельный жанр. Само по себе появление нового жанра живописи может свидетельствовать о преобразовании взглядов человека на мир. Однако пейзаж занимает особое место, поскольку акцентирует внимание именно на окружающем мире, а не самом человеке и событиях, происходящих с ним. Как было сказано нами выше, составление картины мира требует определенного дистанцирования человека от мира. Точно так же, рисуя пейзаж, художник, во-первых, выделяет из него человека, тем самым противопоставляя его природе, а во-вторых, противопоставляет творца созданной им схеме.

Кроме того, создавая картину мира, человек как бы конструирует мир заново, набрасывает его в виде схемы из наиболее общих, упрощенных элементов, взаимосвязь которых между собой можно четко проследить и осмыслить. Это стремление к обобщению можно проследить и в пейзаже, который на раннем этапе существования демонстрирует отрешенность от конкретизированного и случайного содержания. Природные элементы на полотне зачастую неконкретны, нельзя, например, понять, какое именно дерево перед нами. Мы увидим это, когда обратим внимание, например, на одно из первых произведений Рогира ван дер Вейдена «Пейзаж на триптихе семьи Брак» (1450) и на более поздние работы таких мастеров, как Эль Греко, Ф. Буше, Ж. Дюпре. Условность изображаемого, а также представление о человеке как независимом творце особенно прослеживается в направлении каприччо — фантазии, когда знакомые памятники архитектуры размещаются в незнакомом ландшафте, как, например, холст Ю. Робера «Фантастический пейзаж с пирамидой Цестия и руинами храма» (1760–1770) или изображения водопадов Якоба ван Рейсдала, который их никогда даже не видел. Даже И. Босха вполне можно отнести к этому течению. С первого взгляда кажется, что его картины являют собой отказ от природы, однако на самом деле они демонстрируют не только любовь к ней и глубокую осведомленность автора о вещах, которые он изображал, но и попытку создания своей логики в пределах произведения [10, с. 200]. Все это подчеркивает тяготение схемы к скорее идеалу, чем к реальности, что изменится только в XIX в. с появлением реализма, а потом и импрессионизма.

С другой стороны, пейзаж от других жанров отличает отсутствие человека (исключение — стаффажи) и акцент на природе, а ведь именно изменение отношения человека к природе характеризует названную эпоху: человек не стремится к гармонии с ней, занимая отведенную нишу, а противопоставляет ей себя, подчиняет собственным нуждам согласно своему разуму. Стремление к подчинению окружающего мира разумным законам достигает наивысшей точки в классицистическом пейзаже, к примеру «Пейзаж с бегством в Египет» А. Карраччи (1603), «Пейзаж с Полифемом» Н. Пуссена (1649). Для живописцев предусмотрены многочисленные правила построения композиции произведения: деление на планы, несколько видов перспективы и т. д. «Предписывая изображению точные правила построения видимого, перспектива в известном смысле объективировала зримое пространство», поскольку оно становится тем, что субъект способен изменять по своему усмотрению [8, с. 86]. Другой важный элемент построения автономного художественного пространства — композиция — мог появиться лишь на подступах к Новому времени, в котором устанавливается примат научного метода. Композиция отсылает нас к свободному творчеству субъекта как его сущностного свойства, на что мы можем найти указание у Даниэля: «Проблема композиции как таковой встает перед живописью тогда, когда художник из анонимного посредника превращается в суверенного деятеля, призванного самым активным образом включаться в формирование универсума культуры — осмыслять, изобретать, конструировать, сочинять, порождать» [8, с. 20]. Продумывание композиции требует рационалистического подхода, он приводит к появлению геометрических схем, с которыми и нужно согласовывать положение ключевых предметов, что дает возможность четко выявить смысловой центр картины. Широко используются принципы симметрии, ритмики. Произведения классицизма аналитичны, они легко расчленяются

на части. В их основе лежит небольшое количество образов, канонических жестов и сюжетов. К примеру, «Морской пейзаж на закате дня» (1635) К. Лоррена следует принципу обобщения, его композиция уравновешена, в ней можно четко определить смысловой центр, разделить на планы и элементы, а цветовое оформление грамотно указывает нам на главного героя произведения — солнце. Композиция в классицизме становится более уравновешенной и целостной, демонстрируя кажущуюся стройность и логичность самого мироздания. Так же и в реальном мире человек осушает болота, засеивает поля, строит новые города и дороги, положенные на карту-схему мира.

Однако поданный таким образом мир может быть только объектом обладания, господства, поскольку человек как субъект вывел себя за его пределы, мир ему ничего сказать не может: «Все колоссальное и все, что, как кажется, в любую минуту и всегда доступно подсчету, именно поэтому ломает все границы счета и учета. И остается незримой тенью», — пишет Хайдеггер, критикуя научную картину мира и показывая мнимую исчислимость и податливость мира анализу. Он продолжает: «Изведать, то есть соблюсти в его истине, это неподатливое счету и расчету неисчислимое человек сможет только тогда, когда будет творчески вопрошать и творчески слагать, ведомый силой подлинного осмысления» [1, с. 282–283]. Иными словами, классицистический пейзаж не может представлять собой подлинное воспроизведение мира, поскольку не способен выразить «колоссальное», вследствие чего нуждается в пересмотре своих принципов. «Искусство оказалось более чувствительным к изменению ценностей и идеалов, оно раньше всего эстетически осознает то, что в самой жизни рождается как бессознательная, но необходимая потребность, так как человек в своей жизни в основном оперирует зрительным образом и смотрит на мир сквозь зрительный и психологический опыт своего времени» [9, с. 21]. По этой причине, достигнув своего пика в XVIII в., уже в XIX в. новоевропейская картина мира начинает постепенно трансформироваться. Именно в этот период, с одной стороны, завершается процесс десакрализации, а с другой — достигают высшей точки развития субъективность и индивидуализм. Стремлению к объективному изображению действительности приходит конец, о чем можно судить по появлению романтического пейзажа. Этот стиль отказался от идеи покорения природы в пользу стремления постичь ее тайну, поэтому пейзаж становится доминирующим жанром в творчестве романтиков. Хотя новоевропейская картина мира не полностью канула в небытие, а ее наследниками можно считать живопись и философию нашего времени, ее уже нельзя назвать доминирующим мировоззрением.

Таким образом, нами было выявлено, что возникновение пейзажа как отдельного жанра в Европейской живописи обусловлено разрушением старой модели мира и обновлением мировоззрения человека в Новое время, поскольку пейзаж смог соответствовать новым характеристикам мышления, адекватно отображать и выражать их. Такие отличительные черты эпохи, как развитие науки и машинной техники, становление искусства в качестве предмета переживания человека, рассмотрение культуры как воплощения наивысших ценностей и обезбоживание, нашли отражение в живописи в той же мере, как и в рационалистической философии. Понятие картины мира, которое неразрывно связано с визуальным изображением, также было способно возникнуть только в определенных культурных условиях, в которых произошло формирование новоевропейской субъективности.

Только способ представления мира как образа, в частности как пейзажа, мог быть пригоден, чтобы вопрошать о мире, поскольку только он и был действительно сообразен для сознания нововременного человека. Несмотря на различное понимание сущности и целей пейзажа художниками XVI–XIX вв., их взгляды находились в пределах рассмотренной нами нововременной установки. Пейзаж, наполненный условностями и строящийся по строгим принципам, также по сути представляющий из себя схему, и есть та самая картина мира, которую человек Нового времени видел и сам конструировал.

Литература

1. Хайдеггер, М. (2008), *Время картины мира*, пер. Михайлов, А. В., в: Хайдеггер, М., *Исток художественного творения*, М.: Академический проект, с. 259–301.
2. Гвардини, Р. (1993), *Конец нового времени*, ред. Гуревич, П. С., в: *Феномен человека: Антология*, М.: Высшая школа, с. 240–297.
3. Паскаль, Б. (1994), *Мысли*, пер. Хома, О., М.: REFL-book.
4. Хайдеггер, М. (2008), *Время картины мира*, пер. Михайлов, А. В., в: Хайдеггер, М., *Исток художественного творения*, М.: Академический проект, с. 440–455.
5. Glazebrook, T. (1998), Heidegger on the experiment, *Philosophy Today*, vol. 42, no. 3, pp. 250–261.
6. Декарт, Р. (1989), *Сочинения: в 2 т.*, т. 1, пер. Соколов, В. В., М.: Мысль.
7. Кемпер, Д. (2009), *Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна*, пер. Жеребин, А. И., М.: Языки славянской культуры.
8. Даниэль, С. М. (1990), *Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя*, Л.: Искусство.
9. Воронцова, Е. (2012), Понятие визуальной картины мира, *Аналитика культурологии*, № 24, с. 16–27.
10. Бенуа, А. Н. (2004), *История живописи всех времен и народов*, т. 1, СПб.: Нева.

Статья поступила в редакцию 20 августа 2021 г.;
рекомендована к печати 29 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Наумова Ольга Андреевна — независимый исследователь; littlefox-15@mail.ru

Landscape Painting as an Expression of the World Picture of the New European Subject

O. A. Naumova

132, pr. Stachek, St. Petersburg, 198207, Russian Federation

For citation: Naumova O. A. Landscape Painting as an Expression of the World Picture of the New European Subject. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2024, vol. 40, issue 1, pp. 155–165. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.113> (In Russian)

The current study focuses on landscape painting as a genre, which could reveal itself only in the Modern Era because of the particular qualities of the worldview. In order to identify the relationships between philosophy and art, the background of the genesis of the worldview has been analyzed through the M. Heidegger's theory. According to him, there are five main aspects of the Modern Era: science, machine technology, shaping art as a subject of human sensibility, considering culture as the realization of the highest goods of man, the loss of faith in gods or desacralisation. Also the concept of the 'worldview' which underlines the value of

visual perception has been determined so that we could ascertain that this term is more appropriate to describe this aspect of mentality of the Modern Era. Therefore, the subject is similar to an artist who highlights essential features of an object and represents it in a picture. The study provides strong evidence that landscape painting illustrates that the subject separates the object from itself as well as a human is taken from the nature. In this case, landscape art can be explained as a scheme of the external world, which an artist wants not only to know and to systematize, but also to transform in accordance with his own needs. The conclusions demonstrate the significance of landscape painting as a reflection of the ideological attitude of the Modern Era, which is aimed at the objectification of the nature.

Keywords: worldview, landscape painting, the new European subjectivity, Heidegger, the image of the world.

References

1. Heidegger, M. (2008), *The Age of the World Picture*, trans. by Mikhailov, A. V., in: Heidegger, M., *The Origin of the Work of Art*, Moscow: Akademicheskii proekt Publ., pp. 259–301. (In Russian)
2. Guardini, R. (1993), *The end of the Modern period*, trans. by Gurevich, P. S., in: *Fenomen cheloveka: Antologiya*, Moscow: Vysshaya shkola Publ., pp. 240–297. (In Russian)
3. Paskal, B. (1994), *Thoughts*, trans. by Khoma, O., Moscow: REFL-book Publ. (In Russian)
4. Heidegger, M. (2008), *The Provenance of Art and the Destination of Thought*, trans. by Mikhailov, A. V., in: Heidegger, M., *The Origin of the Work of Art*, Moscow: Akademicheskii proekt Publ., pp. 440–455. (In Russian)
5. Glazebrook, T. (1998), *Heidegger on the experiment*, *Philosophy Today*, vol. 42, no. 3, pp. 250–261.
6. Dekartes, R. (1989), *Compositions: in 2 vols*, vol. 1, trans. by Sokolova, V. V., Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
7. Kemper, D. (2009), *Goethe and the problem of individuality in the culture of the modern era*, trans. by Zherebin, A. I., Moskva: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ. (In Russian)
8. Daniel, S. M. (1990), *The art of seeing: the creative abilities of perception, the language of lines and colors, and the education of the viewer*, Leningrad: Iskusstvo Publ. (In Russian)
9. Vorontsova, E. (2012), *Concept of the visual picture of the world*, *Analitika kul'turologii*, vol. 24, pp. 16–27. (In Russian)
10. Benua, A. N. (2004), *The history of painting of all time*, vol. 1, St. Petersburg: Neva Publ. (In Russian)

Received: August 20, 2021

Accepted: November 29, 2023

Author's information:

Olga A. Naumova — Independent Researcher; littlefox-15@mail.ru