



НИКОЛАЕВ Владимир Александрович, доктор географических наук, профессор кафедры физической географии и ландшафтоведения географического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Один из ведущих российских ландшафтоведов. Специалист в области палеоландшафтоведения, классификации и картографирования ландшафтов, дистанционного ландшафтоведения, агроландшафтных исследований, эстетики ландшафта, регионального ландшафтоведения. Автор 350 публикаций, в том числе 7 научных монографий, 4 учебных пособий и большой серии тематических карт в научно-справочных региональных географических атласах. На географическом факультете МГУ многие годы читает курсы «Ландшафтоведение», «Природно-антропогенные ландшафты», «Космическое ландшафтоведение», «История науки о ландшафте» и др. Заслуженный профессор МГУ.

Почетный член Русского Географического общества. Лауреат Ломоносовской и Анучинской премий МГУ.

Учебное пособие «**Ландшафтоведение: Эстетика и дизайн**» впервые знакомит студентов, обучающихся по географическим и экологическим специальностям, с проблемами эстетики и дизайна ландшафта.



ISBN 5-7567-0307-1



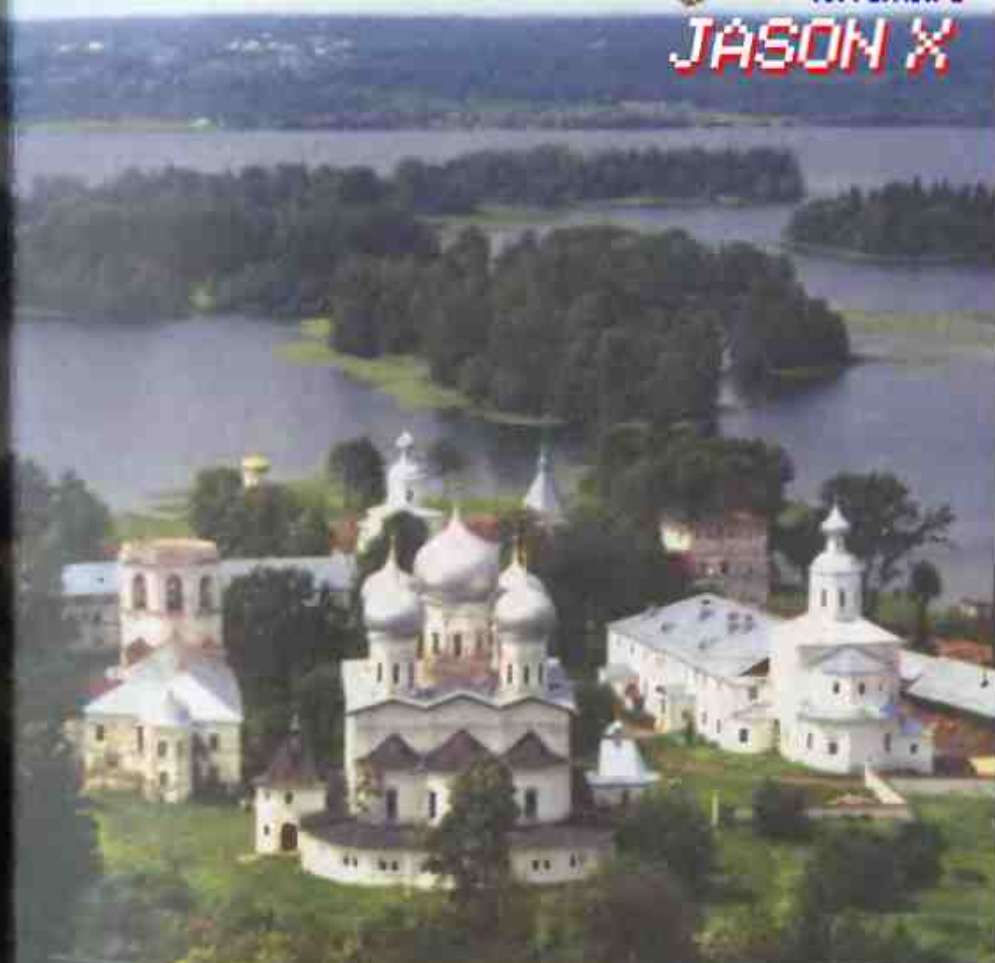
9 785756 703076

В. А. Николаев

Ландшафтоведение

Эстетика и дизайн

Книгоманы
torrents.ru
JASON X



Учебное пособие

В. А. Николаев

Ландшафтоведение

Эстетика и дизайн

*Допущено Учебно-Методическим Объединением
по классическому университетскому образованию РФ
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений по географическим специальностям*


АСПЕКТ ПРЕСС

Москва
2005

УДК 71(075.8)
ББК 85.118.7я73
Н63

Рецензенты:

руководитель лаборатории Института геоэкологии РАН,
докт. геогр. наук *А. С. Викторов*;
докт. геогр. наук, профессор *Б. И. Кочуров*;
докт. геогр. наук, профессор *В. С. Кусов*

Н 63 Николаев В. А.
Ландшафтоведение: Эстетика и дизайн: Учеб. пособие /
В. А. Николаев. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 176 с.
ISBN 5—7567—0307—1

В учебном пособии изложены научно-методические основы ландшафтной эстетики — одного из наиболее слабо разработанных разделов современного ландшафтоведения; прослежена эволюция философских и естественно-научных взглядов, касающихся эстетики природной среды и эстетической географии.

Гармонические свойства системно организованного мира охарактеризованы как объективный источник представлений о красоте. Анализируются принципы и методы эстетического восприятия ландшафтов и оценки их эстетических достоинств. Дан обзор истории ландшафтного искусства. Рассмотрены приемы современного ландшафтного дизайна городских, рекреационных и других антропогенных геосистем.

Для студентов, аспирантов и преподавателей географических факультетов университетов в рамках учебных курсов «Ландшафтоведение», «Антропогенные ландшафты», «Ландшафтное планирование».

УДК 71(075.8)
ББК 85.118.7я73

ISBN 5—7567—0307—1 © ЗАО Издательство «Аспект Пресс», 2003, 2005.

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

А. Блок

Предисловие

В современной учебной литературе по курсам «Ландшафтоведение», «Антропогенные ландшафты», «Геоэкология» и др. проблемы, касающиеся ландшафтной эстетики, ландшафтной архитектуры и ландшафтного дизайна, как правило, не рассматриваются. Считается, что они лежат в сфере искусства, а не науки, и поэтому находятся в ведении художников, архитекторов, дизайнеров, а не географов. Хотя на самом деле без указанных направлений научной и художественной деятельности всестороннее постижение природного ландшафта и тем более проектирование ландшафтов культурных практически невозможно.

Природные и природно-антропогенные геосистемы как объекты ландшафтных исследований необычайно сложны, их восприятие человеком столь многогранно, что среди предметов их видения и понимания вполне оправдан аспект эстетический. Взаимосвязанное научное и художественное постижение геосистем, безусловно, обогащает теорию и методологию ландшафтной географии; позволяет наполнить ее новым, в значительной мере гуманитарным содержанием и реально сблизить с искусством. Польза как для науки, так и для искусства здесь видится несомненная. Их совместными усилиями происходит освоение человечеством окружающего мира.

При изучении ландшафтов с геоэкологической точки зрения главное внимание географов обычно обращается на их ресурсный потенциал и комфортность среды обитания. Разумеется, ими определяется сама возможность физического существования человека и социума в целом. Но люди — не только разумная и социально организованная часть земной биоты, но и ее одухотворенное начало. И стали такими во многом благодаря тому, что были выращены и эмоционально воспитаны *Природой*, ее гармонией и красотой. Мы еще плохо осознаем исключительную роль эстетических ресурсов ландшафтной среды в эволюции человечества. А на са-

мом деле без их участия было бы невозможно рождение человека, чувствующего красоту мира, восторгающегося его непостижимым величием, а главное — человека-созидателя.

Когда В. И. Вернадский разрабатывал свою концепцию *ноосферы* (сферы разума), его друг П. А. Флоренский писал ему о том, что человечество породило, наряду со сферой разума, сферу духа — пневмосферу [67]. По сути они неразрывны и образовались в процессе как материального, так и духовного освоения мира. Географы, исследующие многие земные сферы, о *пневмосфере*, к сожалению, пока редко вспоминают. А она существует и играет важную роль в нашей жизни.

Настоящее учебное пособие предназначено для студентов и аспирантов географических факультетов университетов. Оно посвящено двум взаимосвязанным проблемам: ландшафтной эстетике и ландшафтному дизайну. В области первой из них данное пособие является одним из редких учебно-научных обобщений. Будучи в значительной мере экспериментальным, оно, вероятно, не лишено ряда упущений. Но для современного ландшафтоведения крайне важно сделать определенные шаги на пути эстетизации геосистемного анализа. В дальнейшем они могут стать началом развития нового — *эстетического направления в ландшафтной географии*.

Что касается ландшафтного дизайна, то в этой области известно немало число солидных руководств, созданных в рамках ландшафтной архитектуры, ландшафтного искусства. В связи с этим раздел учебного пособия, посвященный ландшафтному дизайну, представляет в основном краткое обобщение имеющихся ландшафтно-архитектурных разработок. И все же думается, он будет полезен молодым географам — будущим творцам культурных ландшафтов. Нет нужды специально доказывать, что ноосферная ландшафтная среда должна быть оптимальной не только в эколого-экономическом, но и эстетическом отношении.

Любовь к природе, год от года возрастающая в ходе многолетних полевых изысканий, вылилась у автора в настойчивое желание если не постичь сполна (что практически невозможно), то хотя бы приоткрыть тайны ее красоты. Оно и послужило главным стимулом создания настоящего пособия. Да простит мне читатель некоторый лиризм, порой нарушающий строгость изложения учебно-научного материала. На мой взгляд, он оправдан самой темой работы.

Введение

РАЗУМ И ЧУВСТВА В ОСВОЕНИИ МИРА



Людям дарована способность познавать и осваивать мир как разумом, так и чувствами. Наука и искусство, рациональные и образно-художественные представления об окружающей среде сопровождают все развитие цивилизации, идя рука об руку. Одни лишь строго логические объяснения действительности не могут быть исчерпывающими. Необходимо дополняющее их духовное постижение мира. С античных времен существовало убеждение, что «... *познание души много способствует познанию всякой истины, особенно же познанию природы*» (Аристотель). В восточной философии издревле исповедуется аналогичная идейная установка, согласно которой «*великие мысли приходят от сердца*». По сути дела, в течение всей своей истории человечество открывало тайны мироздания, строя параллельно научные и образные модели.

Один из крупных современных специалистов в области механики, в том числе управления космическими полетами, академик Б. В. Раушенбах утверждал: «Человечеству нужно целостное мировоззрение, в фундаменте которого лежит как научная картина мира, так и вненаучное (включая и образное) восприятие его. Мир следует понимать, по выражению Гомера, и мыслью, и сердцем. Лишь совокупность научной и «сердечной» картины мира даст достойное человека отражение мира в его сознании и сможет быть надежной основой для поведения» [75, с. 92].

Владение языком понятий и языком образов, умелое их сочетание — один из важнейших показателей творческого мышления. У людей есть мощный резерв в постижении мира, суть которого в двойственной природе человеческого восприятия. Она кроется в

функциональной специфике полушарий головного мозга. Левое, как установлено, отвечает за абстрактно-логическую аналитическую работу, правое — за образное, целостное художественное восприятие. Чем теснее их взаимная дополняемость, тем глубже постижение бытия. Поэтому степень проникновения исследователя в сущность изучаемого явления во многом определяется не только его научным талантом, эрудицией, но и его духовным потенциалом, эстетической культурой. Удивление, восхищение красотой и мудростью природы влекут ученого к настойчивому поиску, способствуют научным находкам и открытиям.

Вместе с тем известно, что естественно-научное изучение природы оказывает могучее воздействие на духовный мир личности. Изучая всеобщий порядок, ученый-естествоиспытатель становится философом-мыслителем, а порой и духовным наставником. Блестящим примером тому служат жизнь и творчество Леонардо да Винчи, М. В. Ломоносова, А. Гумбольдта, В. В. Докучаева, В. И. Вернадского и многих других корифеев науки. Великий гуманист XX в. А. Швейцер подчеркивал неизбежность нравственных последствий естественно-исторического исследования. Он видел в нем акт гармонического слияния ученого и познаваемого мира.

В книге А. Швейцера «Культура и этика» [99] есть замечательные строки: «Всякое истинное познание переходит в переживание... Познание, ставшее переживанием, не превращает меня по отношению к миру в чисто познающий субъект, но возбуждает во мне ощущение внутренней связи с ним. Оно наполняет меня чувством благоговения перед таинственной волей к жизни, проявляющейся во всем. Оно заставляет меня мыслить и удивляться и ведет меня к высотам благоговения перед жизнью». Высшую мудрость и гармонию А. Швейцер видел в живой природе.

Тесная взаимосвязь научного знания и эстетического восприятия хорошо известна в философских и научных кругах. «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте...» — говорил Гегель [26]. Для математиков, физиков, природоведов существует интуитивное правило: истинно то, что красиво, что гармонично. Выдающиеся математики XX в. Н. В. Винер, П. С. Александров, А. Н. Колмогоров, физики А. Эйнштейн, П. Л. Капица, П. Дирак, В. Гейзенберг и многие другие всегда руководствовались им, оценивая свои открытия с позиций гармонических законов. Было признано, что одним из важнейших кри-

териев правильности полученного результата должна служить его красота — самодостаточная и свободная от каких-либо излишеств, красота, подобная идеальным очертаниям круга, шара:

Коль завершенная окружность
Сама в себе заключена,
То лишнего штриха ненужность
Ей завидна и смешна.

Б. Ахмадулина

О значении красоты как мерила истинности убедительно было сказано выдающимся английским физиком П. Дираком: «Наша Вселенная построена на математических основаниях. Общие законы природы, когда они выражены в математической форме, обладают математической красотой в очень высокой степени. Это дает физику-теоретику могучий метод, руководящий его действиями. Если он видит, что в его теории есть уродливые части, то он считает, что именно эти части неправильны и он должен сконцентрировать на них свое внимание... Этот прием изыскания математически изящных явлений, с моей точки зрения, наиболее существен для теоретиков» [34, с. 4–5].

В свою очередь академик П. С. Александров, основатель научной школы математической топологии, вообще не допускал какого-либо разрыва между рациональным и эмоциональным началами в научном исследовании, полагая что «... познавательный критерий неотделим от эстетического, от восторга перед открывающейся красотой познанных наконец новых закономерностей» [1].

Если математики и физики не мыслят себе научного поиска вне представлений о красоте и гармонии, то возможен ли он без этих понятий в работе географа-природоведа? Ландшафт как объект научного исследования настолько духовно богат, что невозможно себе представить его постижение без чувственно-эмоциональной окраски. Свидетельством тому замечательные труды основоположников российской школы ландшафтоведения В. В. Докучаева, А. Н. Краснова, Г. Н. Высоцкого, Г. Ф. Морозова, писавших о природе с необыкновенной художественной выразительностью. Как поэтично, например, звучат начальные строки одного из отчетов докучаевской Нижегородской экспедиции по оценке земель:

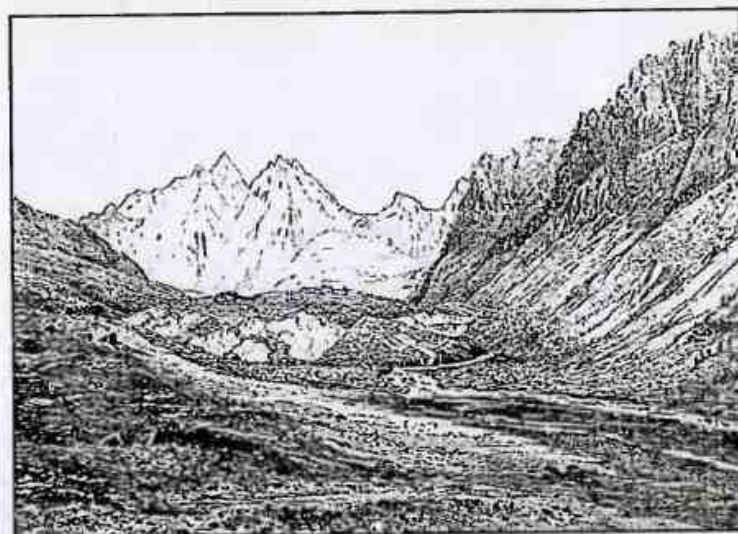
«Первое представление о Семеновском уезде нам удалось составить... с высот Нижнего Новгорода. Стоя в ясный день, когда полуденное солнце обливало природу своими палящими лучами,

придававшими всей картине яркие краски и резкие оттенки, на известном Волжском откосе, который служит здесь правым берегом царицы русских рек, мы были поражены прелестью и шириной расстилавшейся впереди картины... Под нашими ногами у подошвы крутого берега... извилистой темно-голубой лентой протекала Волга, появляющаяся из синеватой мглы горизонта на западе и исчезающая в необъятной дали на востоке; за ней, на несколько верст вдаль, расстилалась ярко-зеленая пойма, где, там и здесь, как зеркала, блестели во множестве разбросанные затоны, озера, слепые рукава и старицы, вблизи которых возвышались над ярким изумрудно-зеленым ковром лугов темно-зеленые группы тальника...» [55, с. 1].

Очевидно, что российская школа ландшафтной географии изначально создавалась не только на строгих научных фактах, доказательствах и умозаключениях, но параллельно на эстетическом восприятии природы, восхищении ее естественной красотой.

Идея безусловной дополнительности разума и чувств в познании и освоении мира нашла себе новое подтверждение после покорения человеком космоса. Представилась возможность увидеть нашу Землю как целостное космическое тело. И первое, что было сказано: «...Как прекрасна наша планета. Люди, будем хранить и приумножать эту красоту, а не разрушать ее!» (Ю. Гагарин). От космоса повеяло завораживающим гармоническим величием. Он вселил ощущение огромного, пока еще не очень понятного созидательного процесса, который шел всегда и будет идти вечно. Американский астронавт, участник полета на Луну Э. Митчелл утверждал: «Вселенная — нечто большее, чем хаотическое, беспорядочное движение молекул. В ней ощущается целесообразность, гармония, движение времени и пространства». И далее неожиданно, но вполне оправданно заключал: «На Луну мы полетели технарями, а вернулись гуманитариями».

Казалось бы, сама по себе наука нравственно нейтральна. Но открытие великого порядка, гармонии космоса и земной природы способно обогатить нас духовно, вселить в наше сознание вечные идеалы гуманизма и искреннее благоговение перед мудрой и прекрасной *Природой*, породившей нас.



Часть I

Гармония и красота окружающего мира

Использован рисунок А. К. Саврасова (1875), выполненный по эскизу О. А. Фелченко в горах Памиро-Алая.

Глава 1

ИСХОДНЫЕ ПОНЯТИЯ



Прежде чем перейти к рассмотрению проблем эстетики и дизайна ландшафта, видимо, необходимо познакомить читателя-студента с основополагающими понятиями эстетики как философской дисциплины.

1.1. Эстетика

Термин «эстетика» был введен в науку немецким философом А. Баумгартеном в середине XVIII в. Слово было заимствовано из греческого, где *aisthetikos* означает чувствующий, воспринимаемый чувствами, ощущениями. Сам А. Баумгартен понимал эстетику как науку о прекрасном и его воплощении в искусстве.

В наше время **эстетика** определяется как наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности, о сущности и формах творчества по законам красоты.

Правда, иногда представления об эстетике резко сужают, считая ее наукой об общих законах развития искусства, своего рода философией искусства. Примером может служить определение, которым открывается один из обзоров теоретических проблем в эстетике США: «*Эстетика — это наука, ставящая своей целью теоретическое осмысление искусства в связи с интерпретацией соответствующих ощущений и поведения художника*» [85, с. 46]. С таким пониманием эстетики как науки согласиться невозможно. Аксиомой эстетики следует признать, что главным носителем прекрасного, первым учителем и воспитателем эстетических чувств человека была и остается природа. Собственно эта идея является

стержневой для всей эстетики ландшафта. Что касается искусства, то оно вторично, выступает в роли «зеркала» действительности. Причем это «зеркало» оказывается порой, особенно в наше время, настолько искажающим, что вечная гармония мира предстает в нем в виде уродливых живописных абстракций или музыкальных какофоний. От прекрасного в таком искусстве не остается и следа.

С давних времен во многих видах хозяйственной деятельности преследовались не только утилитарные, но и эстетические цели. Каждый уважающий себя мастер изготавливал вещь и добротной, и красиво. Современная эстетика немислима без таких разделов, как теория дизайна в области материального производства и обустройства окружающей среды. В равной мере это касается эстетики быта, досуга, обучения и воспитания. Таким образом, *эстетика вырастает в науку об общих законах образно-чувственного постижения и созидания прекрасного в окружающем нас мире и человеческом бытии.*

Продолжая сказанное, подчеркнем, что эстетическое пронизывает неограниченную сферу проявления человеческих чувств — от восхищения красотой звездного неба, природного пейзажа до восторга по поводу изящно выполненного научного исследования или красиво изготовленного предмета материальной культуры. Среди множества видов творческой деятельности эстетическое наслаждение могут доставить как произведения искусства, так и содержательные, со вкусом оформленные географическая карта, атлас, монография. Одной из самых богатых эстетических кладовых обладает географический ландшафт.

1.2. Гармония

Эстетический потенциал мира заключен в его гармонии. Термин «гармония» в переводе с греческого *harmonia* означает связь, стройность, соразмерность.

В общей теории систем **гармония** понимается как соразмерность, оптимальное соотношение частей и целого, слияние различных компонентов системы в органическое целое.

Гармония часто отождествляется с пониманием структурного, динамического и функционального совершенства системы. Все системно организованное гармонично. Разрушение, хаотизация

системы ведет к уничтожению гармонии. Гармония — атрибут, неременное свойство упорядоченного мира. В начале прошлого века знаменитый французский математик, физик и философ А. Пуанкаре (1854–1912) писал: «В итоге единственной объективной реальностью является отношения вещей, отношения, из которых вытекает мировая гармония. Без сомнения, эти отношения, эта гармония не могли бы быть восприняты вне связи с умом, который их воспринимает или чувствует. Тем не менее они объективны, потому что общие и останутся общими для всех мыслящих существ ... универсальная гармония мира есть источник всякой красоты». Только гармония может вызвать у человека ощущение красоты. Красота есть функция гармонии.

1.3. Красота

Что же понимать под красотой? Представления о ней обсуждаются с давних времен. В трудах античных философов она обычно рассматривалась как свойство самой природы, независимое от ее субъективного восприятия. Позже, начиная с эпохи немецкой классической философии и в особенности по мере формирования представлений феноменологии и экзистенциализма XX в., понятие красоты стало неразрывно связываться, с одной стороны, с объективной гармонией окружающего мира, с другой — с ее субъективным восприятием. Красота утверждалась как понятие субъект-объектное.

Уже Гегель считал, что природа независимо от человека не может существовать в категориях красоты. Только человек в процессе эстетического восприятия способен наделить равнодушную природу красотой, эстетически одухотворить ее. До акта восприятия она остается эстетически индифферентной, находясь вне прекрасного и безобразного [26].

Действительно, в понятии «красота» есть что-то очеловеченное, субъективистское. Она плод человеческого духа, чувств и сознания. Вместе с тем гармоничность, упорядоченность, воспринимаемые как красота, присущи самой среде. Проблема соотношения того и другого успешно решается с системных позиций субъект-объектного подхода, прочно утвердившегося в ландшафтной аксиологии*. *Гармония, системная организованность природы в процессе эстетического восприятия преобразуются в представления о красоте.*

* Аксиология (от греч. *axia* — ценность) — учение о ценностях.

В итоге **красота** понимается как одна из универсальных форм существования материального мира, преломленная человеческим восприятием и сознанием [102].

Эстетическая категория «прекрасного» того же рода. Она означает «высшую степень выражения красоты», т.е. гармонического совершенства воспринимаемого объекта. При этом *эстетическое восприятие играет роль своеобразного «фильтра», с помощью которого гармония бытия трансформируется в человеческие представления о красоте, прекрасном.*

1.4. Эстетическое восприятие

Эстетическое восприятие — важнейший акт духовного освоения действительности. В ландшафтной географии оно часто именуется перцепцией ландшафта (от лат. *perceptio* — представление, восприятие) и даже признается в качестве специфического — «пятого измерения ландшафта» (Н. Л. Беручашвили).

В жизни мы сталкиваемся с самыми разнообразными видами восприятия окружающего нас мира: утилитарным, познавательным (научным), нравственно-воспитательным, религиозным (сакральным), эстетическим и др. Каждый из видов восприятия располагает своими приемами постижения и оценки окружающего мира.

По этому поводу вспоминается один эпизод из экспедиционной жизни. В конце 80-х годов наш отряд географов Московского университета занимался изучением ландшафтов заповедника «Брянский лес». Вместе с нами работала группа молодых специалистов лесного хозяйства из Брянска. Однажды в глубине заповедника отряду посчастливилось встретить массив девственного векового бора. Перед нами стояли могучие прямоствольные сосны, высотой в 30 и более метров. От них веяло вечностью и непостижимым величием. Спустя минуту молчаливого созерцания бойко зазвучали разнообразные суждения. Специалисты лесного хозяйства взялись оценивать бонитет древостоя и определять, сколько кубометров деловой древесины можно получить с каждого ствола. Часть университетских сотрудников начала анализировать условия местообитания бора, его роль в структуре и функционировании ландшафта. Другие замерли, пораженные красотой золотистых колонн, устремленных в бездонную небесную лазурь. А кто-то тихонько прошептал: «В таком лесу только Богу молиться». Вспом-

нились строки любимого с юных лет стихотворения А. Блока «Сольвейг»:

Жил в лесу, как во сне,
Пел молитвы сосне,
Надо мной распростершей красу.
Ты пришла — и светло,
Зимний сон разнесло,
И весна загудела в лесу!

Вот один из примеров, когда невольно возникающие художественные ассоциации обогащают эстетическое восприятие, запечатлевая его в памяти на многие годы.

Описанный экспедиционный эпизод продемонстрировал, как один и тот же объект может быть совершенно по-разному воспринят и оценен. Причем в широчайшем диапазоне — от сугубо прикладных и естественно-научных представлений до эстетических и даже сакральных.

Среди многих видов восприятия действительности **эстетическое восприятие** (перцепция) отличается духовной, эмоциональной связью субъекта с наблюдаемым объектом. Его основной целью является поиск гармонии, красоты объекта. Восприятие истинно красивого способно сопровождаться чувством глубокого духовного наслаждения, восторга, катарсиса*. Эмоционально связывая субъект и объект, эстетическое восприятие зависит как от гармонических достоинств объекта, так и от способности индивида адекватно чувственно освоить их.

Субъективный фактор выступает здесь в роли своего рода магического кристалла, сквозь призму которого каждому по-своему видится прекрасное.

Эстетическое восприятие способно рождать не только эмоциональное, но и рациональное. Оно, как правило, сопутствует многим научным открытиям. Подтверждением тому служат слова академика Б. В. Раушенбаха: «Есть метод познания, существующий наряду с логическим, — метод созерцания. Созерцание дает возможность проникнуть непосредственно в суть какого-либо явления, в некотором смысле даже глубже, чем путем логики... Когда мы наблюдаем Природу как целое, у нас возникает ее образ, в

* *Катарсис* — термин, введенный в эстетику Аристотелем, означает духовное очищение, облагораживание чувств, эмоциональный порыв, возвышение.

чем-то более полный, чем даваемый совокупностью естественных наук» [76, с. 110–111].

1.5. Эстетика ландшафта

Теперь, когда мы познакомились с важнейшими понятиями эстетики (а ландшафтные премудрости студентам-географам, надо полагать, хорошо известны), можно обратиться к определению сути эстетики ландшафта.

В самом названии научного направления звучит объединяющее начало эстетического подхода, эстетической парадигмы и ландшафта, служащего объектом восприятия. Иными словами, выдвигается установка не только на научное, но и духовное, чувственное постижение ландшафта. Нет сомнения в том, что ландшафт того заслуживает. Исключительная эстетическая ценность природы не подлежит сомнению. А ландшафтные исследования всегда включают не только рациональные, но и чувственно-эмоциональные подходы.

Эстетика ландшафта — особое направление ландшафтоведения, изучающее красоту, живописность природных и природно-антропогенных ландшафтов, особенности их эстетического восприятия и оценки. Прикладной стороной эстетики ландшафта является ландшафтный дизайн, т.е. обустройство природно-антропогенного ландшафта по законам эстетики, красоты.

Известно, что истинно культурные современные ландшафты должны не только оптимально выполнять свойственные им социально-экономические и экологические функции, но и в то же время обладать немалыми эстетическими достоинствами [41, 60]. Поэтому ландшафтный дизайн представляется неперменной составляющей культурного ландшафтного строительства.

Вступив на путь освоения эстетических подходов, ландшафтоведение сближается с искусством. Родственными ему становятся пейзажная живопись и художественная пейзажная фотография, ландшафтная архитектура, садово-парковое ландшафтное искусство и др. Думается, подобный союз науки и искусства может быть очень плодотворным.

Глава 2

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ ОБ ЭСТЕТИКЕ ПРИРОДЫ



2.1. Античная эпоха

Эстетическое восприятие окружающего мира было свойственно людям с незапамятных времен. Наиболее ранние теоретические разработки в области эстетики природы относятся к античному времени. Термином «космос» древние греки обозначали целостное мироздание в его гармонии и красоте*.

Пифагорейцы (VI–IV в. до н. э.) рассматривали Вселенную как организованный упорядоченный мир, структура которого находит прямое отражение в строгих математических построениях. Они полагали, что Творец, создавая мир, следовал законам геометрии.

Один из первых материалистов античной философии Гераклит (544–483 гг. до н. э.) понимал гармонию как результат синтеза и взаимного дополнения противоположностей. В своем учении о Логосе он утверждал единство материи и духа. Его девиз: «*Не мне, но Логосу внимаю, мудро признать, что все едино*». Главную прелесть природы он видел в ее непрерывном изменении. Ему, как известно, принадлежит афоризм: «*Все течет, все изменяется*». Подвижная, динамичная природа поистине прекрасна. А все застывшее утрачивает эстетическую ценность.

Начиная с Сократа (469–399 гг. до н. э.), античная философская мысль обращается к изучению человека как субъекта эмоционального и рационалистического постижения действительности. «*Познай самого себя*», — призывал Сократ. Философский антропоцентризм привел его к выводу о том, что прекрасное должно быть и разумным, и целесообразным. Красота и польза неразделимы. Отсюда следует заключение о единстве прекрасного и доброго, благого. В сократовской эстетике сливаются вместе эмоциональный, рационалистический, этический и аксиологический аспекты.

* Заметим, что слова «космос» и «косметика» имеют единый корень, восходящий к представлениям о красоте.

Ученик Сократа — Платон (428–348 гг. до н. э.) полагал: надо быть *«искателем высшей истины, потом в душе, чтобы за внешней однообразностью жизни ощутить некую красоту, поверить в нее и вечно стремиться к этой прекрасной недостижимости»* [53, с. 72]. В одном из своих диалогов он утверждал объективность прекрасного как материального воплощения абсолютного духа, заявляя: *«Начинаю, полагая за основу, что существует прекрасное само по себе...»*. В то же время Платон впервые обратил внимание на сам акт эстетического восприятия, от которого зависит понимание или неприятие прекрасного.

В отличие от своего учителя Платона, Аристотель (384–322 гг. до н. э.) считал, что прекрасное есть свойство самих вещей, а не овеществленная идея. Им был основан принцип соразмерности человека и предметов, воспринимаемых им как красивые. Была высказана гениальная мысль об антропной сомасштабности прекрасного. Критерием для него становился сам человек — мера всех вещей.

Античные философы-стоики греки Зенон (336–264 гг. до н. э.) и Хрисипп (280–208 гг. до н. э.), римляне Сенека (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.) и Марк Аврелий (121–180) ввели в научный обиход понятие «система». В системной организованности и целостности природы они видели ее гармонию и красоту. Триединство *«система—гармония—красота»* рассматривалось ими как аксиома. Отсюда, вслед за Платоном, делался вывод о том, что красота есть атрибут природы. Что касается искусства, то оно вторично по отношению к природе и не способно создать что-либо более совершенное. «Все прекрасное, чем бы оно ни было, прекрасно само по себе: похвала не входит в него составной частью. Поэтому от похвалы оно не становится ни хуже, ни лучше... Ни одна природа не уступает искусству, ибо искусства только подражают той или иной природе... Природа не может быть превзойдена хотя бы самым изощренным искусством», — писал М. Аврелий [цит. по 52, с. 332].

2.2. Средневековье

Годы Средневековья прошли под знаком примата креационизма в философии и естествознании. Бог признавался как воплощение истины, добра и красоты. Природа — творение Всевышнего — наделялась средневековыми мыслителями такой чудотворной красотой и силой эмоционального воздействия, которыми не обладают никакие, даже самые талантливые произведения искусства. Один

из учителей восточного христианства Иоанн Златоуст (347–407) со свойственной ему патетикой проповедовал: «Тот не будет ли презирать все произведения искусства, кто в тишине сердца дивится на заре восходящему солнцу, изливающему на земной круг свой золотой свет; кто, лежа у источника в высокой траве или под темным навесом густолистных деревьев, углубляет свой взор в широкую, исчезающую в тумане даль» [цит. по 46, с. 121].

Когда читаешь вдохновенные строки И. Златоуста, прославляющего красоту природы, невольно приходят на память стихи А. К. Толстого о другом выдающемся представителе средневековой греческой церкви Иоанне Дамаскине (VIII в.), признанном христианском гимнографе, церковные каноны которого (Рождественский, Пасхальный и др.) дожили до нашего времени. И. Дамаскин вторит И. Златоусту поэтическими строками А. К. Толстого:

Благодарю вас леса,
Долины, нивы, горы, воды!
Благодарю я свободу
И голубые небеса!
И посох мой благодарю,
И эту бедную суму,
И степь от края и до края,
И солнца свет, и ночи тьму,
И одинокую тропинку,
По коей, нищий, я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду!
О, если б мог всю жизнь смешать я,
Всю душу вместе с вами слить!
О, если б мог в свои объятья,
Я, вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить.

Казалось бы, И. Златоуст, И. Дамаскин — яркие представители христианского аскетизма, но какое горячее чувство духовного единения с живой природой им свойственно.

Столь же очевидный психологический дуализм характеризует самого крупного представителя западного христианства средних веков Августина Аврелия (Блаженного) (354–430). Глубокий мыслитель, один из виднейших идейных вождей, он оставил богатое богословское наследие. Среди прочего ему принадлежат труды по эстетике. Безусловным критерием красоты служила для него природная целостность со свойственными ей гармонией и иерархич-

ностью составляющих элементов. Выдвигалась идея о соподчиненности сверху вниз таких природных образований, как человек—животные—растения—мертвая природа. Конечно, она ставилась в связь с этапами творения мира, описанными в Библии.

Созерцание, бывшее отличительной чертой средневековой философской мысли, служило в то время познанию природы как целого. По мнению Б. В. Раушенбаха, «средние века далеко не во всем уступают Возрождению, многие ценные аспекты культуры, характерные для этого периода истории, были, к сожалению, утрачены» [76, с. 111].

2.3. Возрождение

XIV—XVI века ознаменовались в Европе расцветом жизнеутверждающих идеалов, культом человека, его разума, воли и красоты. Человек, как и в античные времена, был снова признан мерой всего сущего, а гармония окружающего мира достойной научного исследования и художественного воплощения.

Были созданы непревзойденные шедевры изобразительного искусства. В живописных произведениях Ренессанса вместе с человеком получил отражение природный ландшафт. На первых порах в работах Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана и других знаменитых итальянцев он играет роль пейзажного фона при изображении библейских персонажей. Позже возникла пейзажно-жанровая живопись, где природа стала одной из доминирующих в сюжете картин. Особенно показательна в этом отношении наполненная народным оптимизмом нидерландская живопись XVI в. (Брейгель старший и его сыновья).

Именно тогда в научный обиход впервые вошел термин «ландшафт». Произошло это не в географической, а в искусствоведческой литературе.

Итальянский исследователь живописи Христофоро Сорте в своем трактате «Хорография» (что значит описание пространства) проанализировал многие образцы ландшафтной живописи и дал теоретическое обоснование художественного воспроизведения ландшафта. Было подчеркнуто, что живописец должен запечатлеть природу в ее целостности и гармонии. При этом необходимо показать как структурные композиционные элементы ландшафта, так и его композиционное единство. Эстетикой Ренессанса природное пространство признавалось закономерно организован-

ным, сомасштабным чувственному человеческому восприятию (принцип антропоности). Уже тогда термину «ландшафт» было придано значение, соответствующее обозримому природному комплексу региональной размерности. Таким образом, современное понимание ландшафта как регионального природного индивидуума (принятое в Московской и Санкт-Петербургской университетских школах ландшафтоведения) приоритетно и восходит к эпохе Возрождения.

Антропоцентризм, характерный для эпохи Возрождения, проявился в апологетике человека как преобразователя природы. Эстетически воспринимался и оценивался не только естественный, но и рукотворный мир природы. С XIV в. в Италии начался расцвет *декоративного садоводства*. Создавались замечательные образцы террасированных регулярных парков, получивших название «итальянских» (см. гл. 8). Ландшафтное искусство стало излюбленным направлением художественного творчества. В не меньшей мере ценился ухоженный и разумно обустроенный сельскохозяйственный ландшафт. Сельское хозяйство рассматривалось как большое прикладное искусство. Леонардо да Винчи (1452—1519) был убежден, что человек украсил своим трудом природу, сделал ее еще более привлекательной «возделанными нивами и садами, полными отрады» [3, с. 642].

Не смиренное созерцание божественной природы, а совместная творческая работа с ней — такова главная эколого-эстетическая идея эпохи Возрождения. Наиболее полное воплощение она нашла в трудах английского философа Ф. Бэкона (1561—1626). Им был выдвинут лозунг разумного преобразования природы на основе ее глубокого научного познания. То не был бездумный призыв покорения природы. Напротив, Ф. Бэкон неустанно повторял: «Власть человека над вещами заключается в одних лишь искусствах и науках, ибо над природой не властвуют, если ей не подчиняются» [14, с. 78]. Мудрость природы он ставил выше чувственных и интеллектуальных возможностей человека. Поэтому считал необходимым учиться у нее и применять только адаптивные способы ее использования. На склоне лет английский философ с увлечением разрабатывал проект культурного островного ландшафта, названного «Новой Атлантидой». В нем он попытался сочетать хозяйственные объекты с элементами эстетического и экологического назначения: садами, парками, заповедниками, зонами здоровья.

2.4. Эпоха Просвещения

В Западной Европе это время охватывает XVII—XVIII вв. В те годы, благодаря трудам Г. Галилея (1564—1642), И. Кеплера (1571—1630), Р. Декарта (1596—1650), И. Ньютона (1643—1727), Г. В. Лейбница (1646—1716) и ряда других великих ученых, совершилась научная революция, главный методологический вывод которой заключался в том, что природа вполне познаваема с помощью эксперимента, опыта, и физико-математических расчетов. Была обоснована концепция редукционизма — разложения целого на элементарные составляющие. Она стала идейным ядром механистической научной парадигмы.

Однако эстетическое восприятие действительности по-прежнему оставалось слитным, нераздельным. Французские философы-просветители Ф. М. А. Вольтер (1694—1778), Ж. Ж. Руссо (1712—1778), Д. Дидро (1713—1784), К. А. Гельвеций (1715—1771) считали, что *только мир природы в его первоизданном виде либо рачительно освоенный, облагороженный человеком способен возбудить в наших душах чувство прекрасного, научить пониманию гармонии*. Особенно высоко ценился в этическом и эстетическом отношении сельский, буколический ландшафт, в котором слиты воедино человек и природа.

Материалист Д. Дидро одним из первых рассмотрел проблему объективного и субъективного в эстетическом восприятии мира. По его мнению, оно во многом зависит от духовной и интеллектуальной сути людей, их представлений о прекрасном и безобразном. Главным учителем прекрасного признавалось не искусство (оно вторично), а природа. В трактате «Мысли об объяснении природы» Д. Дидро, сравнивая природу с женщиной, любящей менять свои наряды, обращает внимание на ее динамичность [33]. Так, в образной форме был поставлен вопрос о закономерных сменах ландшафтных состояний, об аспективности пейзажа и ее оценке как одного из показателей эстетической привлекательности.

XVII—XVIII века — время расцвета западноевропейской пейзажной живописи. Ей отдали дань великие живописцы эпохи Просвещения П. П. Рубенс, Д. Веласкес, Х. Рембрант и др. Особой изысканностью и лиризмом отличалась французская пейзажная школа, яркими представителями которой были Н. Пуссен, К. Лоррен и др. Художественное видение природы способствовало формированию эстетических представлений о пейзажной композиции, перс-

пективе, колорите, светотени, динамизме и других физиономических свойствах ландшафта. Впоследствии они оказали определенное влияние на развитие эстетики ландшафта и ландшафтной архитектуры. По примеру идеальных пейзажей, воспроизводимых в живописи, проектировались садово-парковые комплексы пейзажного стиля в Англии, Франции, России (см. гл. 8). В них «воссоздавались стандарты естественной красоты и привлекательности» [87, с. 43].

2.5. Немецкая классическая философия

Родоначальником классической немецкой философии по праву признается Иммануил Кант (1724—1804). В отличие от многих мыслителей своего времени он не был сторонником антропоцентризма. Его мировоззрение достигало высокой космической всеобщности. Человек же занимал в нем не господствующее положение, а служил лишь частным воплощением всемирного порядка и гармонии.

В главном своем труде «Критика чистого разума» (1781) И. Кант определял природу как совокупность тел и явлений, находящихся во всепроникающей связи друг с другом и образующих не агрегат, а целостное единство в пространстве и времени. Единая в своем многообразии природа «украшает вечность». Ее красота ценна, по мнению И. Канта, тем, что способна вызывать чувства удовольствия без какого-либо предшествующего рационалистического анализа [42].

Параллельно выдвигался тезис о сверхсубъективной, трансцендентальной* всеобщности красоты: прекрасным становится то, что нравится всем без обязательного понятия о пользе. Однако это не значит, что эстетическое восприятие природы не зависит от познавательного процесса и культуры субъекта: «... нужна, по-видимому, гораздо большая степень культуры не только эстетической способности суждения, но и лежащей в ее основе познавательной способности, чтобы иметь возможность судить о красоте природы с достаточной глубиной» [42, с. 273]. Немецкий философ видел в

* Трансцендентальными (от лат. *transcendere* — переступать), с точки зрения И. Канта, являются априорные, интуитивные (до всякого опыта) представления о сверхчувственных всеобщих свойствах бытия (времени, пространстве, красоте, единстве мира и т.п.)

гармонии природы великий этический смысл: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо и моральный закон во мне» [42, с. 499].

По мнению И. Канта, эстетический интерес к природе возвышает мораль и смягчает нравы. Красота природы — великое благо для человечества, не менее значимое, чем ее материальные ресурсы. Преклонением перед красотой мира звучат слова любви и благодарности, адресованные природе: «Мы можем рассматривать как благосклонность к нам природы то, что она, кроме полезного, столь щедро дарит нам красоту и прелесть; и за это мы любим ее, так же как ввиду ее неизмеримости мы рассматриваем ее с уважением и чувствуем себя при этом рассмотрении более благородными, как если бы природа исключительно с этой целью поставила и украсила для нас свою великолепную сцену» [42, с. 407].

С именем И. Канта, очевидно, следует связать основание представлений об эстетических и этических ресурсах ландшафта как одного из ценнейших достояний, дарованных человечеству. Очень современно звучит его призыв сохранить для потомков многообразие природной красоты — неиссякаемого источника эмоционального богатства, физического и духовного здоровья людей.

Не менее значительной фигурой в немецкой классической философии был Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) — философ-идеалист, создатель диалектической теории. В отличие от многих предшественников, которые наделяли природу имманентным свойством красоты, Гегель полагал, что природа независимо от человека не может существовать в категориях красоты [26]. Он придавал этому понятию черты субъективизма. К известным чувственным ощущениям (зрению, слуху и др.) Гегель присовокупил как эстетически значимое так называемое «внутреннее чувство». Под ним он понимал способность человека порождать образы воспринимавшихся в прошлом предметов, явлений за счет воспоминаний, воображения, чувственных и мысленных ассоциаций. Когда-то виденный прекрасный пейзаж может служить для человека эталоном красоты природы. Чем богаче арсенал эмоциональных впечатлений, воспоминаний, тем глубже, проникновеннее может быть эстетическое восприятие.

В отличие от И. Канта, искавшего истоки красоты в космическом порядке и всеобщих законах нравственности, Гегель рассматривал эстетику преимущественно как философию искусства. В то

же время, следуя гуманистическим традициям эпохи Просвещения, он считал, что духовное совершенствование человека невозможно без эстетического общения с природой. Он находил в природной красоте большой этический потенциал. Известна гегелевская триада: ум—совесть—красота, в которой эстетическое ставится в один ряд с разумом и нравственностью. По сути своей, она почти повторяет христианский канон: истина—добро—красота.

2.6. Эпоха «переоценки всех ценностей»

Во второй половине XIX — начале XX вв. стало очевидно, что господствовавший долгое время европейский рационализм, со свойственной ему механистической научной парадигмой и приемами редукционизма, не может быть исчерпывающим ни в науке, ни в искусстве. Необходим дополнительный синтезирующий подход. В географической науке это требование времени одними из первых осознали А. Гумбольдт, К. Риттер, В. В. Докучаев.

Параллельно глубокое преобразование идейных ориентиров происходило в философии и культуре в целом. Возникло понимание недопустимости противопоставления субъекта и объекта в процессе познания окружающего мира. Концептуально новая философия свою главную задачу видела не только в осмыслении общих законов внешнего мира, но и в познании бытия самого человека. «Философия жизни» стремилась объяснить существование личности через такие, казалось бы, непостижимые ее свойства, как человеческие инстинкты, интуиция, воля, страх, радость, восхищение, любовь, страдания и другие состояния души. Ранее других с подобными представлениями выступили немецкие философы, апологеты иррационализма А. Шопенгауэр (1788–1860), Ф. Ницше (1844–1900), О. Шпенглер (1880–1936). Наиболее распространенной разновидностью новой философии в Западной Европе XX в. стал экзистенциализм — философия существования, философия бытия*.

Сторонники экзистенциализма, критикуя классическое рациональное мышление, считают, что любое понимание действительности не может быть внеличным. Оно всегда несет на себе печать субъективизма. В экзистенции, в бытии заключена, по их мнению, неразъединимая совокупность субъекта и объекта, недоступная для сугубо рассудочного мышления.

* В переводе с латинского *existensia* — существование.

Независимо от новой философии в фундаментальной науке был признан как безусловный, известный с давних времен антропный принцип, согласно которому при разработке любой научной теории следует изначально учитывать специфику наблюдателя, его возможности и ограничения, в том числе не только технические, но и духовные.

Идеи А. Шопенгауэра и его последователей были, видимо, близки мировоззрению русского космиста В. С. Соловьева (1853–1900) — философа-идеалиста, богослова, поэта и публициста. Невозможность постижения действительности вне духовного его освоения он выразил в яркой поэтической форме:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет,
И ты машинами не вынудишь у ней,
Чего твой дух не угадает.

О большом значении духовного потенциала личности в научной работе свидетельствовал со своей стороны другой гениальный космист — В. И. Вернадский: «Интуиция, вдохновение — основа величайших научных открытий, в дальнейшем опирающихся и идущих строго логическим путем — не вызываются ни научной, ни логической мыслью, не связаны со словом и понятием в своем генезисе» [22, с. 111]. В великой силе интуитивного начала в научном исследовании был убежден А. Эйнштейн, считавший, что «нет ясного логического пути к научной истине, ее надо угадать некоторым интуитивным скачком мышления».

Если даже для строгого научного поиска признается чрезвычайно значимым чувственный, интуитивный потенциал исследователя, то тем более без него невозможно эстетическое восприятие действительности. Благодаря новой «философии жизни» утвердилось понятие красоты как субъект-объектной категории, отражающей акт человеческого восприятия и духовного освоения гармонии окружающего мира (см. гл. I, раздел 1.3).

Обзор философских представлений об эстетике природы был бы неполным, если бы мы не остановились на замечательном исследовании В. С. Соловьева «Красота в природе» (1889). Красной нитью через всю работу проходит идея автора о постоянной, неизбежной борьбе порядка и хаоса, в ходе которой возникают новые упорядоченные и организованные структуры окружающего мира. На каждом витке своей эволюции природа творит все более и бо-

лее совершенные образования. Как и все сущее, красота эволюционирует, восходя по ступеням эстетической «лестницы» от неорганического мира к органическому и далее к человеку. Согласно В. С. Соловьеву: «*Зиждательное начало природы неравнодушно к красоте своих произведений*».

Далеким идейным предшественником Соловьева был в этом отношении древнегреческий философ, врач и поэт Эмпедокл (490–430 гг. до н. э.), который считал, что эволюция живого сопровождается все большей и большей гармонизацией его форм, развитием его красоты.

При знакомстве с работой Соловьева, написанной более века назад, рождается множество ассоциативных сопоставлений с последующими не только философскими, но и естественно-научными исследованиями. Прежде всего напрашивается аналогия с современной синергетикой и ее главной установкой о рождении порядка в недрах хаоса [71]. Кроме того, возникают предположения об определенной концептуальной общности эволюционно-эстетических воззрений Соловьева и эволюционной теории-гипотезы Л. С. Берга, изложенной в его работе «Номогенез, или Эволюция на основе закономерностей» [8]. Берг писал в ней о закономерно нарастающем усложнении и совершенствовании органического мира в ходе его исторического развития. Эволюция происходит, по его мнению, путем разворачивания изначально заложенных в живом определенных задатков. В отличие от Ч. Дарвина, Берг видел в зарождении и эволюции новых организмов имманентную прогрессирующую целесообразность, а не игру слепого случая. Не на тех ли принципиальных позициях стоял и Соловьев, когда отстаивал идею об эстетическом прогрессе природных образований по мере эволюции мира?

Эмпирические основания для подобного рода суждений можно найти в палеонтологии, исторической геологии, палеогеографии. Так, если сравнить морфологию примитивных кистеперых рыб, известных с нижнего девона, и представителей современного мира рыб, не остается сомнения в том, что эволюция ихтиофауны в течение фанерозоя сопровождалась нарастанием гармонического совершенства форм большинства ее представителей.

Ландшафты далекого прошлого Земли также, по-видимому, были менее живописными, чем современные. Известный российский палеоботаник и стратиграф С. В. Мейсен (1935–1987) на основании тщательного изучения флористических остатков раннего

карбона реконструировал внешний облик ландшафта того времени. Он представился ему «унылой щеткой плауновидных», очень «странным ландшафтом» в глазах современного наблюдателя.

Таким образом, идеи Соловьева о прогрессивной гармонизации развивающегося мира находят научное подтверждение. Подобное видение естественной истории придает эволюционной теории новый — эстетический — аспект. Вывод очевиден: гармония и красота — категории исторические.

Подводя итог многовековому философскому поиску в области эстетики природы, можно считать, что он привел в конечном счете к оформлению субъект-объектной системной парадигмы в понимании прекрасного. Ее истоки усматриваются как в материалистической (Сократ, Аристотель, Дидро), так и в идеалистической (Платон, Кант, Гегель, Соловьев) философской мысли. Суть парадигмы состоит в признании объективных основ эстетического в реально существующей гармонии окружающего мира. Будучи чувственно освоенной, она трансформируется в понимание прекрасного. Для эстетического ощущения всегда необходим внешний импульс — будь то пейзаж, человеческое лицо, произведение искусства или умело выполненное научное исследование. При этом производится разграничение понятий: а) объективная основа прекрасного; б) субъективная суть прекрасного. Связует их воедино эстетическое восприятие.

Глава 3

ГАРМОНИЧЕСКИЕ КАНОНЫ ПРИРОДЫ



Античные философы, музыканты, грамматик, медики определяли словом «канон» свод основных положений, правил, имевших аксиоматический или догматический характер. Логические трактаты Демокрита (460–370 гг. до н. э.) и Эпикура (341–270 гг. до н. э.) были названы «Канонами». У естествознания тоже есть свои каноны; в их числе гармонические каноны природы.

Вся история эстетической мысли убеждает в том, что первоисточником представлений о прекрасном служит гармония окружа-

ющего нас мира. Изучение гармонии, ее важнейших канонов есть не что иное, как поиск красоты. Учение о гармонии всегда составляло сердцевину эстетики. Через его призму виделись вечные образцы прекрасного.

Уже на ранних этапах развития античной науки гармония была признана как наиболее надежный показатель порядка, рождаемого из хаоса (пифагорейцы, Гераклит и др.). До сих пор понятия «порядок» и «хаос» волнуют умы естествоиспытателей. В современных работах, касающихся синэнергетики, признается, что в каждом хаотичном явлении возможно зарождение элементов порядка и, наоборот, в любой гармонично организованной системе, на ее низших структурных этажах есть признаки энтропии, хаоса [71].

Гармонизация мироздания есть результат работы антиэнтропийных сил природы. Порядок, гармония, красота противостоят энтропии. Если порядок характеризуется предсказуемостью, то беспорядок практически непредсказуем. Основатель кибернетики Н. Винер [25] видел главную задачу математики в нахождении порядка в кажущемся хаосе. Та же цель стоит перед натуралистами.

Подчиняется ли земная природа закону гармонии? Безусловно, да! Об этом свидетельствует многовековая история естествознания и в особенности достижения последнего столетия, когда, помимо отдельных природных тел и явлений, стали изучаться их системные единства — ландшафты, природные зоны, ландшафтная оболочка. Все они представляют собой образования, в основе которых лежат гармонические связи.

Более века назад именно о законе гармонии в структуре природных зон говорил В. В. Докучаев, полемизируя с основателем эволюционной теории происхождения видов: «Великий Дарвин... полагал, что миром управляет ветхозаветный закон: око за око, зуб за зуб... но все же теперь Дарвин оказывается, слава богу, неправым. В мире, кроме жестокого, сурового ветхозаветного закона постоянной борьбы, мы ясно усматриваем теперь закон *содружества, любви*. И мы знаем, что нигде так резко и отчетливо не проявляется этот закон, как в учении о почвенных зонах, где мы наблюдаем теснейшее взаимодействие и полное содружество мира органического и мира неорганического... Если... окинем взором обширные зональные пространства, то увидим, что на протяжении тысяч верст чернозем, сурки, ковыли и прочее превосходно уживаются вместе и дополняют друг друга» [35, с. 357].

Главным ориентиром развития ландшафтоведения всегда был неустанный поиск упорядоченности в природных и природно-антропогенных геосистемах. В частности, изучалась их вертикальная и горизонтальная структура как в пространственном, так и временном аспекте. В одной из статей, посвященной теории природных комплексов, основатель Московской университетской ландшафтной школы Н. А. Солнцев писал: «Очевидно, сущность развития заключается в непрерывно идущем процессе организации и переорганизации материи, в переходе от более низших форм этой организации к все более высоким и совершенным ее формам» [90, с. 19]. Среди известных определений ландшафтоведения мы можем обратить внимание и на такое: ландшафтоведение — наука о системной организации ландшафтной оболочки и ее структурных элементов. В основе этой организации лежат внутриландшафтные и межландшафтные связи. Отсюда следует:

Ландшафтоведение — наука о связях, обеспечивающих возникновение и поддержание гармонического единства геосистем, начиная от элементарных, локальных и кончая планетарными.

У природы есть свой излюбленный набор гармонических сочетаний, своего рода шаблонов, стандартов, стереотипов. Французский философ и палеонтолог П. Тейяр де Шарден, известные отечественные биологи А. А. Любищев, Н. Ф. Реймерс, кристаллографы Е. С. Федоров, И. И. Шафрановский и многие другие полагали, что в природе работают законы, ограничивающие чрезмерное многообразие форм. «Природа часто повторяется», — говорил Н. Ф. Реймерс [77, с. 47]. А древнегреческие философы, и прежде всего поклонники числа пифагорейцы, убеждены были, что мир построен по законам геометрии.

Действительно, многие, весьма далекие по своей природе объекты предстают перед взором наблюдателя как изоморфные образования. Типичные примеры: а) дендритовая форма деревьев, речной сети, кровеносной системы животных; б) спиралевидная структура раковин моллюсков, лианоподобных вьющихся растений, молекулы ДНК и др.

Изоморфизм — сходство объектов по морфологическим признакам — одно из характерных проявлений самоорганизации материи. В итоге гармония природы выступает как некая совокупность повторяющихся структурных канонов.

Рассмотрим важнейшие из них.

3.1. Золотое сечение

Одним из самых поразительных и вместе с тем таинственных, до сих пор не объясненных наукой гармонических канонов представляется золотое сечение (золотая пропорция).

Математическая суть золотого сечения состоит в закономерном делении целого отрезка на две неравные части таким образом, что большая часть так относится к меньшей, как целый отрезок относится к большей части (рис. 1). Пропорция выражается иррациональной величиной и составляет 1,6180339... Округляя, принято считать ее равной 1,618; 1,62; 1,6.



Рис. 1. Золотое сечение отрезка прямой ABC. $AB : BC = AC : AB$

Своеобразным воплощением золотой пропорции служит числовой ряд Фибоначчи (Леонардо Пизанского, 1180–1240): 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 и т.д. Нетрудно заметить, что каждый его член является суммой двух предыдущих. Начиная с чисел 3, 5, 8 и далее отношение любого последующего числа к предыдущему дает результат, близкий к 1,6.

Золотая пропорция была известна с незапамятных времен архитекторам, скульпторам, математикам, философам. Она лежит в основе геометрических построений Пифагора (VI в. до н.э.). Впервые была описана в математических «Началах» Эвклида (III в. до н.э.). По ее законам построены пирамиды Древнего Египта, архитектурные памятники Древней Греции и Рима, средневековые храмы Византии (храм святой Софии в Константинополе) и Руси (церковь Покрова на Нерли), знаменитый мавзолей Тадж-Махал в Индии и многое другое. Золотую пропорцию принято обозначать буквой «Ф» древнегреческого алфавита. В память о знаменитом скульпторе Фидии (V в. до н.э.), творения которого украшают афинский Парфенон.

В эпоху итальянского Возрождения золотая пропорция стала расцениваться как один из важнейших эстетических принципов. Тогда, после работ Л. Пачоли и Леонардо да Винчи, она получила свое наименование. Первый назвал ее «божественной»; второй обозначил по-латыни как «*Sectio aurea*», т.е. золотое сечение. Немец-

кий астроном И. Кеплер считал пропорцию «бесценным сокровищем» геометрии. При этом он говорил, что главной целью всех исследований внешнего мира должно быть открытие рационального порядка и гармонии, которые Бог ниспослал миру и открыл нам на языке математики.

Названному гармоническому стандарту следует множество произведений искусства: в архитектуре, скульптуре, поэзии, музыке. Но это не значит, что золотая пропорция как «бесценное сокровище геометрии» была изобретена человеком. Нет, люди открыли ее в самой природе. Золотая пропорция пронизывает все мироздание — от неисчерпаемой Вселенной до мельчайших организмов.

Глобальное проявление золотой пропорции можно видеть в соотношении площадей, занятых двумя основными типами земной коры: океанической и континентальной. Первой соответствуют океанические впадины, второй — континенты вместе с примыкающей к ним материковой отмелью (шельфом). При общей площади поверхности земного шара 510 млн км² на океаническую земную кору приходится в первом приближении 310–315 млн км², а на континентальную — 195–200 млн км². Составляя из указанных величин известную пропорцию, получаем результат, близкий «золотому» стандарту, — 1,6.

Та же картина наблюдается в пределах континентальной земной коры. Равнинно-платформенные области занимают примерно 120 млн км², а горно-складчатые — 75 млн км². Как видно, и здесь находит себе выражение «божественное» деление целого на составные элементы (1,6). За длительный срок эволюции планеты, исчисляемый как минимум в 4,5 млрд лет, структура ее земной коры, вероятно, сумела достичь относительно гармонического состояния. Постоянные, до сих пор сотрясающие Землю тектонические деформации происходят в рамках установившегося инварианта золотой пропорции.

Стандарты золотой пропорции пытался обнаружить в почвенном покрове известный почвовед И. Н. Степанов. Им было установлено, что мощности гумусово-аккумулятивного горизонта типов и подтипов почв в северной Евразии закономерно убывают к северу и югу от подзоны выщелоченных черноземов, подчиняясь ряду чисел Фибоначчи. Стоит напомнить, что вдоль северной границы указанной подзоны геоботаник В. В. Алехин проводил «ось симметрии» Восточно-Европейской равнины, где коэффициент атмосферного увлажнения, т.е. отношение годовых осадков к испаряемости, близок к единице.

Золотая пропорция свойственна миру минералов, горных пород, растений и животных. Нет сомнения, что и в ландшафтах, в их вертикальной и горизонтальной структуре могут быть обнаружены соответствующие гармонические закономерности. Анализируя морфологическую структуру многих хорошо сформированных ландшафтов, мы нередко убеждаемся в том, что соотношение их доминирующих урочищ, с одной стороны, субдоминантных и редких, с другой — оказывается близким по значению золотому сечению.

Однако наиболее ярким выразителем божественной гармонии по праву признается сам человек. Как венец творения, он обладает поразительно совершенным телом. Все в нем соразмерно. Все его элементы соотносятся друг с другом, подчиняясь золотой пропорции и числам Фибоначчи. Эта гармоническая выдержанность, проверенная числом в самых различных ракурсах, прекрасно демонстрируется на «Модулоре» французского архитектора Ле Корбюзье (рис. 2). Осевой линией золотой пропорции человеческого тела служит линия талии на высоте пупка. Общая высота человека так относится к нижней части тела, как нижняя к верхней. Эта величина обычно колеблется около 1,60–1,62.

Философ Н. И. Крюковский в своем исследовании «Человек прекрасный» («*Homo pulcher*») пишет: «Созерцая совершенное, прекрасное человеческое лицо и тело, невольно приходишь к мысли о каком-то скрытом, явственно чувствующемся математическом изяществе его форм, о математической правильности и совершенстве составляющих его криволинейных поверхностей!» [цит. по 16, с. 140–141]. Не только как мыслящий субъект, но и как обладатель гармонического тела человек по достоинству издавна признан мерой всех вещей.

Надо полагать, что мир географии ожидают немалые открытия на путях поиска все новых и новых проявлений золотого сечения в природе.

3.2. Симметрия

Еще одно фундаментальное воплощение гармонии мира — симметрия. С давних времен симметрия признавалась, прежде всего, как эстетический критерий. Она рассматривалась в качестве надежного признака красоты. В переводе с греческого «симметрия» означает «соразмерность». В XIX в. после работ кристаллографов А. Бравэ, Е. С. Федорова, микробиолога Л. Пастера, физика П. Кюри представления о симметрии оформились в научную теорию. Был обоснован общенаучный принцип симметрии.

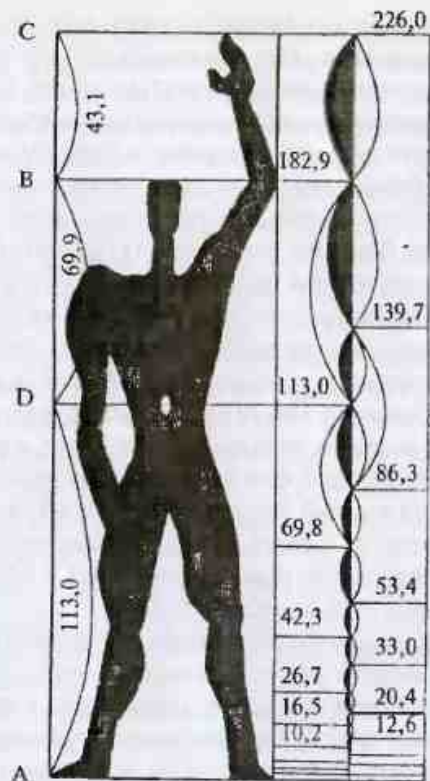


Рис. 2. «Модуль» Ле Корбюзье: золотые пропорции человеческого тела

Новый импульс учение о симметрии получило в процессе становления системной парадигмы, когда принцип симметрии был признан столь же универсальным, как и принцип системности и структурности. «Кратко его можно сформулировать так: *любая система симметрична*. Это значит, что для любой системы, наделенной структурой, можно установить отношение позиционно-компенсационной эквивалентности между всеми структурными элементами» [88, с. 210]. Что касается физической географии, то все многообразие изучаемых ею геосистем подчиняется этому принципу, воплощая его в необычайном обилии вариаций.

Симметрия природных образований просматривается повсеместно [18, 98, 100 и др.]. Однако в большинстве случаев она не абсолютна, будучи так или иначе искажена. Лишь в мире кристаллов близка к идеальному проявлению. Во всех прочих телах и явле-

ниях природы ей свойственна масса отклонений. Поэтому принято различать несколько категорий симметричности:

- симметрия;
- диссимметрия;
- асимметрия;
- антисимметрия.

Под **диссимметрией** понимают в большей или меньшей степени нарушенную внешними воздействиями исконную симметрию природного объекта. **Асимметрия** — крайний, предельный случай нарушенной симметрии, которая сохраняется в тех или иных инвариантных проявлениях.

К сожалению, в географической литературе категории «диссимметрия» и «асимметрия» обычно не различаются. Используется главным образом второй термин, обозначающий частично нарушенную симметрию. Например, склоны холма, увала или сопки разной инсоляционной экспозиции, несущие, согласно правилу предварения В. В. Алехина, неоднородный почвенно-растительный покров, расцениваются в ландшафтном отношении как асимметричные. Тогда как точнее было бы рассматривать такого рода ландшафтные структуры как диссимметричные.

Антисимметрией принято называть симметрию противоположностей, по сути, антиравенство. В качестве антисимметричных могут выступать взаимодополняющие явления-антиподы: черное—белое, выпуклое—вогнутое, циклон—антициклон, плес—перекат, океаническое и континентальное полушария Земли (антиподальность), морская Арктика — континентальная Антарктида, авторморфный и гидроморфный природные комплексы и т.п.

Представления о диссимметрии впервые были сформулированы Л. Пастером в середине XIX в. Он назвал этим термином всевозможные расстройствa симметрии, характерные прежде всего для живой природы. Например, разнообразные проявления правизны и левизны организмов. В конце того же века учение о симметрии было расширено и углублено П. Кюри [47]. Он обосновал три важнейших положения, которые по предложению В. И. Вернадского были названы **принципами П. Кюри**. Суть их такова:

- Симметрия свойственна всему материальному миру, всем физическим явлениям без исключения. Симметрия — состояние пространства. Симметрия — атрибут любой системы.
- Каждое тело, явление, потенциально симметричное по своей природе, испытывает возмущающие воздействия сим-

метрии среды. В результате симметрия среды отпечатывается на симметрии объекта, придавая ему диссимметричный облик. Другими словами, симметрия причины сохраняется в симметрии следствия.

- Диссимметрия — необходимое условие любого движения. Только диссимметричным объектам свойственно развитие, динамика. Симметрия олицетворяет равновесие, покой. Диссимметрия — нарушенное равновесие, стимул движения.

Симметрия географического пространства испытывает искажающее влияние многих факторов. Среди них всеобщими, глобальными выступают сила земного тяготения и сила Кориолиса. Первая стремится придать любой точке земной поверхности коническую симметрию (вулканический конус, холм, карстовая воронка, муравейник). Вторая отклоняет все движущиеся тела в северном полушарии вправо, а в южном — влево от направления движения. В результате, как известно, долины многих крупных рек характеризуются асимметричным (точнее сказать, диссимметричным) поперечным профилем.

Как видно, согласно принципам симметрии П. Кюри, в структуре большинства природных объектов практически невозможно ожидать исконной идеальной симметрии. Слишком много различных факторов среды трансформируют ее, придавая ту или иную специфическую форму. Последняя становится интеграционным отражением элементов потенциальной симметрии самого объекта и симметрии географической среды. При этом в объекте сохраняются те элементы собственной симметрии, которые совпадают с наложенными элементами симметрии среды. В целом можно считать, что симметрия являет собой мощнейший инвариантный гармонический стандарт природы.

Одна из известных классификаций природной симметрии разработана кристаллографом И. И. Шафрановским [98]. Им выделены следующие *основные виды симметрии*:

- зеркальная — билатеральная;
- радиально-лучевая;
- симметрия конуса;
- симметрия шара.

Зеркальной симметрией обладают все природные объекты, состоящие из двух зеркально равных половинок. Плоскость, их разделяющая, называется плоскостью симметрии, или зеркальной

плоскостью. Такова симметрия листьев растений, многих насекомых (бабочек, стрекоз, жуков, мух и др.), рыб. Биологи называют ее билатеральной, т.е. дважды боковой. И. И. Шафрановский именует ее «симметрией листка». Ею обладают многие формы рельефа: овраги, балки, речные долины, гряды, гривы, бэровские бугры, горные хребты и другие линейно ориентированные, простирающиеся субгоризонтально неровности земной поверхности. Многие ландшафтные рисунки, определяющие порядок территориальной организации ландшафта, также характеризуются билатеральной симметрией (например, перистый, дендритовый). Их гармоничность была подтверждена математическим анализом [24].

Радиально-лучевая симметрия и симметрия конуса обладают целым веером плоскостей симметрии. Они свойственны вертикально ориентированным природным объектам: деревьям, цветам, грибам, вулканическим конусам, карстовым воронкам, останцовым холмам и сопкам, горным вершинам и др. Им подчиняются радиально-лучевой и веерный ландшафтные рисунки. Шафрановский предложил называть такого рода симметрии «симметрией ромашки». Им сформулирован следующий *закон симметрии*: «То, что растет или движется в основном по вертикали, имеет радиально-лучевую симметрию (симметрию ромашки); то, что растет или движется горизонтально или наклонно относительно земной поверхности, характеризуется симметрией листка...

Чем же объясняется этот всеобщий закон? Все мы находимся в поле земного тяготения, которое и накладывает печать на все развивающееся в его среде. Как бы конусообразным колпаком покрывает оно каждую точку земной поверхности, и этот конус со своей симметрией частично или полностью отпечатывается на всем вокруг нас» [98, с. 182].

Симметрии шара подчиняется фигура Земли и других планет, гравитационное и магнитное поле Земли, географическая оболочка и составляющие ее атмо-, гидро-, лито- и биосферы, внутреннее строение земного шара (земная кора, астеносфера, мантия, ядро). Этой же симметрией обладают геологические конкреции, шаровидная молния, капли дождя, град, формы некоторых организмов (радиолярии, плоды гороха и др.).

Помимо названных видов симметрий, следует сказать о **криволинейной симметрии**, особенно характерной для форм органического мира. Впервые она была исследована известным геологом и палеонтологом Д. В. Наливкиным. Криволинейная симметрия воз-

никает вследствие искажения классических видов плоскостной симметрии специфическими условиями развития организма. В качестве примеров Д. В. Наливкин приводил формы раковин брахиопод и ряда моллюсков (беззубка и др.). Они образуют гомологические фигуры, которым свойственны неравные расстояния между соответствующими точками. Но не только к органическим формам применима модель криволинейной симметрии. Ей соответствуют изгибы речных меандр, эоловые формы рельефа типа континентальных дюн и барханов, метелевые наносы снега близ ветровых преград, воздушные течения, огибающие орографические барьеры и т.п.

Физик-кристаллограф А. В. Шубников разработал учение о симметрии подобия [100]. Симметричными в нем признаются не только равные фигуры, но и подобные по форме, однако, различные по масштабу. Типичным примером здесь может служить известная всем игрушка «матрешка», состоящая из абсолютно сходных, но отличных по размерам фигур. Симметрия подобия проявляется во многих природных объектах, изменяющихся в своих объемах по мере роста. Таковы еловые и сосновые шишки, кочаны капусты, луковицы, цветы розы и кувшинки (водяной лилии), спирально скрученные раковины улиток, аммонитов и т.п. Симметрия подобия представляет собой один из самых распространенных в природе гармонических канонів. Геометрическое подобие, воспроизводство себе подобных — закон всего живого, развивающегося во времени и пространстве.

Вернадский рассматривал установленные закономерности природной симметрии как одно из самых глубоких эмпирических обобщений естествознания. Он видел в симметрии не только геометрическое выражение гармонической организованности природных объектов, но и суть тех биогеохимических процессов, которыми обусловлено само их зарождение и существование. Симметрия оценивалась Вернадским как верный показатель структурной и функциональной сущности природных тел и явлений.

Применительно к системному анализу ландшафтов симметричный подход удачно использовал В. Н. Солнцев. По его мнению: «Симметрия выступает в качестве общей меры вещей и явлений. Именно подобную роль призваны сыграть симметричные представления при осмыслении таких эмпирико-логических понятий физической географии, как геокомпоненты, их макро- и микросубстратные этажи, ландшафты и т.п.» [89, с. 149]. Принципы и методы исследования симметрии природных геосистем нацелены

«на выявление инвариантности, устойчивой упорядоченности в изменчивом потоке реальности» [89, с. 149].

Отталкиваясь от известного принципа суперпозиции и принципов симметрии П. Кюри, Солнцев рассматривает выявленную им полиструктурность геокомпонентов и ландшафтов как следствие «относительной независимости друг от друга геофизических полей, под влиянием которых формируются симметричные свойства географических объектов» [89, с. 166]. В результате концепция ландшафтной полиструктурности увязывается с представлениями об определяющем влиянии симметрии объемлющей геосистемы на симметрию геосистемы подчиненной.

Помимо естественных факторов, характерной причиной нарушения симметрии природных объектов стали в последнее время чрезмерные антропогенные нагрузки. При загрязнении среды в первую очередь страдает симметрия биоты, главным образом, растений. Установлено, например, что в городах Центральной России часто наблюдаются те или иные искажения билатеральной симметрии листьев березы и ряда других древесных пород. Опыты, поставленные в Калуге, показали, что в районах с массовым проявлением асимметрии древесных листьев, как правило, отмечается повышенный уровень детской заболеваемости бронхитом, пневмонией, астмой и др. Очевидно, массовый симметричный анализ зеленого покрова мог бы стать одним из надежных приемов биоиндикации экологических условий городов.

3.3. Спиралевидные структуры

Не менее универсальным гармоническим канонем природы являются **спиралевидные структуры**. По существу они воспроизводят один из вариантов симметрии, именуемый **винтовой симметрией** — симметрией винтовой лестницы. Спирально организованы в пространстве звездная галактика, солнечная система, циклоны (рис. 3), смерчи, водовороты, винтообразное расположение листьев на стеблях растений, выющиеся вокруг ствола побеги хмеля, плюща и других лианоподобных, спиралевидная головка подсолнечника, раковины многих брюхоногих моллюсков, винтообразно скрученная молекула ДНК и множество других образований. От мала до велика они используют спиралевидный, винтовой шаблон. Видимо, он является одним из оптимальных способов организации динамично развивающихся систем как живой, так и абиотической природы.



Рис. 3. Спиралевидная структура тропического циклона (космический снимок)

Необычайную тягу природных форм к спирали подметил в свое время И. В. Гете. А еще ранее великий Архимед, изучая спирально завитые раковины, вывел закон спирали (Архимедова спираль) и изобрел водоподъемную машину в виде Архимедова винта-вала с винтовой поверхностью, установленного в наклонной трубе.

3.4. Нуклеарные системы

Латинское слово *nucleus* означает ядро.

Нуклеарными геосистемами именуются в географии такие природные и природно-антропогенные образования, которые состоят из ядра и окружающих его сфер (полей) вещественного, энергетического и информационного влияния.

Еще в античные времена был обоснован принцип атомизма, положенный в основу учения о дискретном (прерывистом, зернистом) строении материи. Наряду с простейшими единицами — атомами признавалось существование неких структурных блоков. Зернистое и одновременно блочное видение устройства мира было дополнено теорией поля, что и послужило концептуальной основой изучения нуклеарных систем во всех естественных науках.

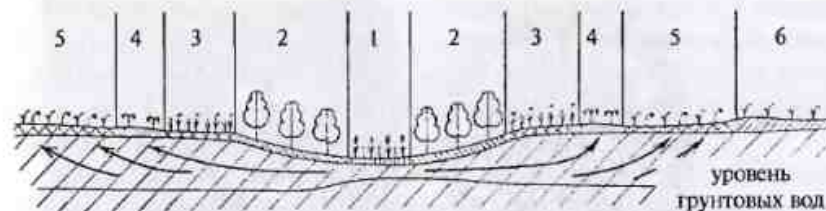


Рис. 4. Нуклеарная геосистема березового колка в западно-сибирской лесостепи:

Гидроморфное ядро в западнине: 1 — низинное травяное болото; 2 — березовый травяной колос. Полугидроморфные ландшафтно-географические поля: 3 — лугово-степная колочная опушка; 4 — лугово-солончаковая кайма; 5 — галофитно-степная солонцовая периферия. Автоморфная фоновая геосистема: 6 — степной плакор. Стрелками показан боковой отток воднорастворимых солей от колочной западины к ее периферии.

Нуклеарность, бесспорно, один из самых характерных организационных стандартов материального (а также идеального) мира. Нуклеарным законам подчиняются: солнечная система в целом, земной шар со свойственными ему геооболочками, ландшафтная сфера и слагающие ее структурные элементы — физико-географические страны, провинции, ландшафты, урочища, фации.

В географии учение о геосистемах, состоящих из ядра и его полей, было разработано в трудах А. Ю. Ретеюма [78]. Геосистемы такого рода предложено называть *хорионами*. Ядро, как правило, обладает повышенным вещественно-энергетическим и информационным потенциалом, что позволяет ему создавать оболочки (поля) латерального влияния. Функции ядра могут выполнять тектонические структуры, формы рельефа, водоемы, толщи наземных и подземных льдов, растительные сообщества, колонии животных и другие природные объекты. Каждая природная геосистема, будь то фация, урочище, ландшафт и другие физико-географические единства, также играет роль ядра хориона, образуя по периферии ряд оболочек — ландшафтно-географических полей (рис. 4).

В зависимости от особенностей ядра А. Ю. Ретеюм различает хорионы с ядрами-скоплениями и ядрами-потоками. Обе разновидности хорионов подчиняются закону симметрии. Ландшафтным хорионам с компактным ядром (ядерным хорионам) свойственна симметрия конуса (или симметрия «ромашки»). Хорионы с ядром-потоком (стержневые хорионы) обладают билатеральной симметрией (симметрией «листка»). Геосистемы вулканов, изолирован-

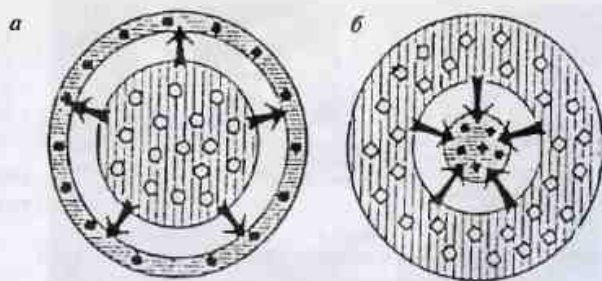


Рис. 5. Модели нуклеарных геосистем:

a — центробежная; *b* — центростремительная [по 78].

ных горных вершин, островов, останцовых холмов и сопок, озерных котловин, карстовых воронок, степных лиманов, луговых западин, заболоченных низин образуют типичные ядерные хорионы. Речные долины и бассейны, горные цепи, балки и овраги, эоловые гряды, бэровские бугры — хорионы стержневого характера. В роли ядер ландшафтных хорионов выступают многие антропогенные геосистемы: водохранилища, каналы, трассы газо- и нефтепроводов, железные дороги, автомагистрали, защитные лесополосы, населенные пункты, оазисы в пустыне и др.

Нуклеарные геосистемы могут обладать центробежными, т.е. рассеивающими, вещественно-энергетическими полями и центростремительными — стягивающими к ядру потоки вещества-энергии (рис. 5). Рассеивающие ландшафтно-географические поля формируют вулканы, горные вершины и хребты, ледниковые купола и многие другие геосистемы, обладающие определенным потенциалом гравитационной энергии.

Стягивающие поля свойственны разного рода депрессиям: замкнутым межгорным котловинам, бессточным озерным водоемам, карстовым воронкам, суффозионно-просадочным западинам и т.п. *Нуклеарные геосистемы первого типа могут быть названы диссипативными (рассеивающими), второго типа — аттрактивными (стягивающими).* Многие природные хорионы обладают одновременно и рассеивающими, и стягивающими полями. Озерный водоем, например, помимо того, что стягивает жидкий, твердый и ионный сток со своего бассейна, оказывает на смежную территорию климатическое, гидрогеологическое и некоторые другие виды латерального воздействия. Все населенные пункты и, прежде всего, города сопровождаются ландшафтно-географическими полями обоих типов.

По мере удаления от ядра ландшафтного хориона его воздействие на окружающие оболочки ослабляется, напряженность ландшафтно-географических полей уменьшается и, наконец, их влияние полностью иссякает. Эта закономерность именуется **правилом убывания**, или так называемой «**платой за расстояние**».

Ландшафтная сфера представляет собой совокупность больших и малых иерархически соподчиненных хорионов, наложенных один на другой и смыкающихся друг с другом. Латеральное сцепление хорионов образует единое ячеистое ландшафтное пространство, подобное вязи ажурного платка.

3.5. Фрактальность

Термин «фрактал» восходит к латинскому слову *fractio*, что значит разламывание, дробление. **Фрактальность понимается как разрывность.** Теория фракталов впервые была изложена в монографии Б. Мандельброта «Фрактальная геометрия природы» [106]. В ней было показано, что многие сложные природные образования, на первый взгляд, представляющиеся бесформенными и хаотичными, на самом деле обладают высокой структурной упорядоченностью, которая может быть проанализирована с помощью теории фракталов.

«Для объектов, описываемых фрактальными множествами, характерно, что при изменении масштаба рассмотрения рисунок их структуры на плоскости или в объеме практически не изменяется, по крайней мере, в том интервале масштабов, в котором сохраняется действие единого порождающего структуру генетического фактора» [73, с. 4].

Таким образом, **объектами фрактальной геометрии** являются такие пространственные структуры, которые обладают свойствами самоподобия в различных масштабах. Очевидно, что представления о масштабном самоподобии близко перекликаются с разработками А. В. Шубникова в области симметрии подобия.

К фрактальным геосистемам относятся морфологически сходные, но разномасштабные, иерархически разноранговые тектонические структуры (например, грабены, горсты, антиклинали, синклинали), линеаменты, генетически однотипные формы рельефа, гидрографические сети, островные системы и др. В качестве классического примера географической фрактальности нередко рассматривается структура очертаний береговой линии водо-

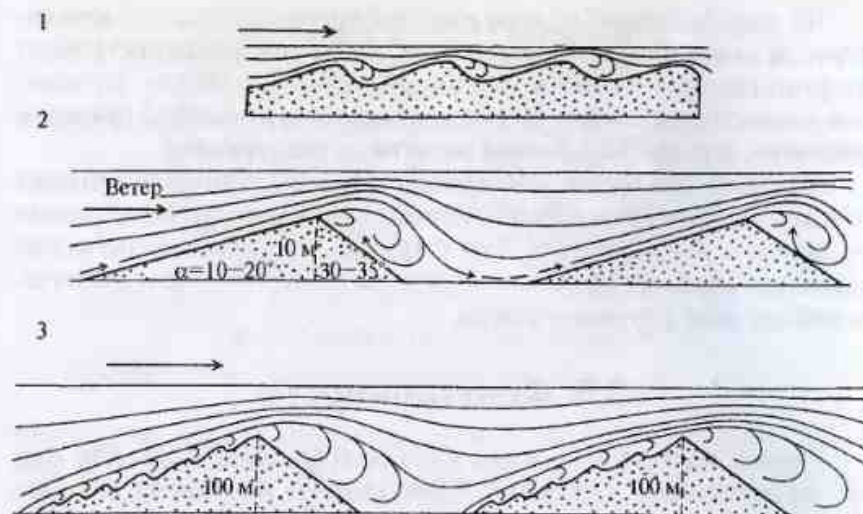


Рис. 6. Фрактальность и масштабное самоподобие форм эолового рельефа в песчаной пустыне:

1 — ветровая рябь, высотой 1,0–1,5 см; 2 — система параллельных барханных цепей, высотой 10–15 м; 3 — сложные барханные гряды, высотой до 100 м [по 68].

емов. С увеличением масштаба воспроизведения береговая линия обнаруживает все большую и большую изломанность, разрывность. Ранее казавшиеся в мелком масштабе линейными участки берега при более детальном анализе оказываются дробно дифференцированными. Однако очертания крупных и мелких изгибов берега остаются подобными друг другу. Такой результат «можно представить себе, как если бы строго вдоль берега двигался человек, мышь и муравей, и след движения каждого отмечался траекторией. Естественно, чем меньше «шаг», тем более она извилиста» [15, с. 27].

Согласно Ю. Г. Пузаченко, фрактальные множества «обладают таким уникальным свойством, что при любом масштабе их рассмотрения одновременно наблюдаются непрерывность и ее разрывность. Увеличив масштаб рассмотрения внешне непрерывного участка, вновь наблюдаем целостные части, разделенные разрывами» [72, с. 25].

Явления масштабного самоподобия можно наблюдать в природе повсеместно. Они характерны, например, для рельефа песчано-эоловой пустыни, где разномасштабные, но морфологически очень

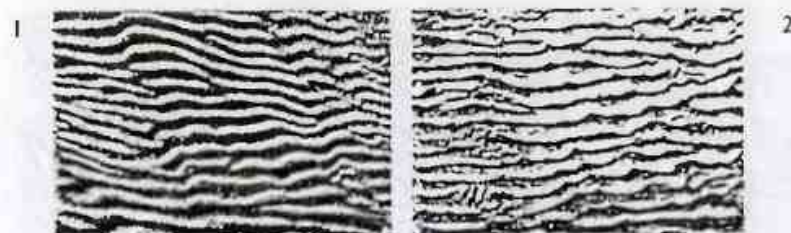


Рис. 7. Изоморфизм эоловых нано- и мезоформ рельефа в Каракумах: 1 — ветровая рябь (наземный снимок); 2 — барханные цепи (аэрофотоснимок) [по 68].

сходные песчаные аккумулятивные формы как бы насажены одна на другую и образуют единую полимасштабную систему от громадных сахарских эргов и среднеазиатских барханных цепей до мельчайшей ветровой ряби на поверхности каждой отдельной песчаной дюны или бархана (рис. 6, 7). То же самоподобие мы видим при сравнении дендритовых структур эрозионной сети, сформированных как временными водотоками, так и речными системами различных масштабов (рис. 8).

Масштабное самоподобие свойственно не только длительно существующим пространственным структурам, но и структурам быстро протекающих природных процессов. Такова, например, спиралевидная организация атмосферных вихрей — от мимолетных ветровых струй на пыльной дороге до смерчей и грандиозных торнадо с размахом «масштабного самоподобия от нескольких сантиметров до сотен километров» [15, с. 25].

Представления о фрактальной организации природы могут быть широко использованы при дешифрировании разномасштабных аэрокосмических материалов, обладающих неодинаковым разрешением.

Помимо научного интереса, фрактальность порождает у естествоиспытателя эмоциональные представления об имманентной эстетичности природы. Недаром один из научных сборников, посвященных этому явлению, назван «Красота фракталов» [64].

3.6. Ритм

Пространственно-временная ритмичность столь же характерна для мироздания, как и другие гармонические каноны.

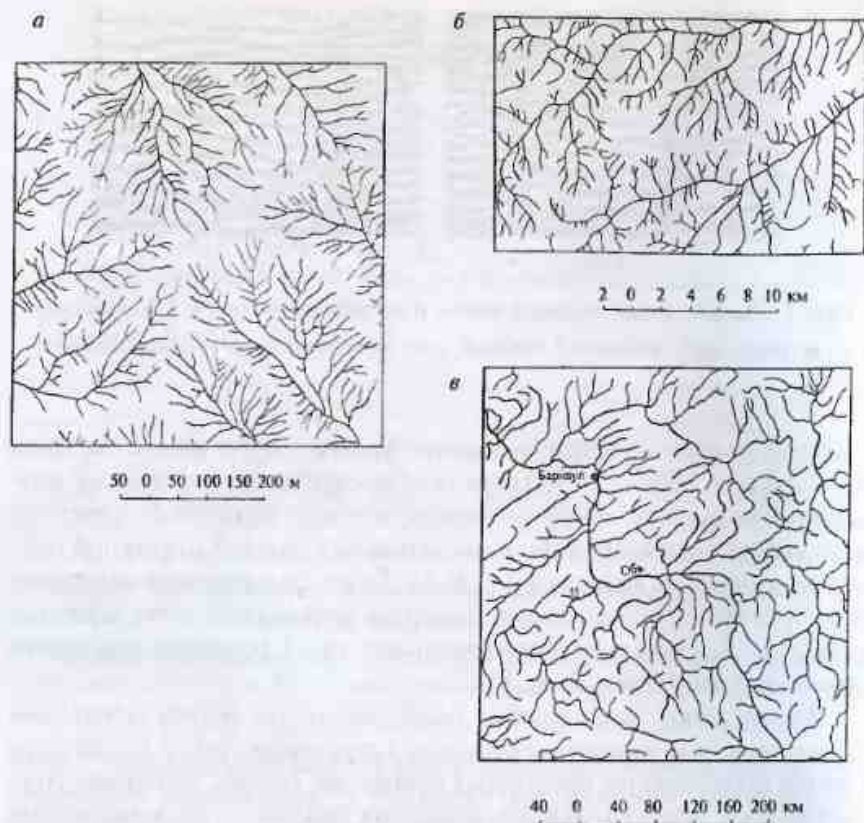


Рис. 8. Разномасштабные дендритовые рисунки эрозионной сети:

a — ложковая сеть временных водотоков в Казахском мелкосопочнике (отдешифровано по аэрофотоснимку); *b* — речная сеть на северном макросклоне Большого Кавказа (отдешифровано по космическому снимку); *c* — речная сеть бассейна Верхней Оби (по гипсометрической карте).

Ритмом называют повторение, чередование каких-либо событий, состояний через относительно равные промежутки времени-пространства.

Представления о ритмах восходят к самим устоям натурфилософии. «Правильная периодичность и повторяемость явлений в пространстве и во времени есть основное свойство мира...» [97, с. 61]. Так оценивал гармонию ритма А. Л. Чижевский — основатель теории солнечно-земных связей. Разумеется, абсолютного повторения чего-либо в природе не наблюдается, так как все сущее направленно из-



Рис. 9. Ритмика полигональной арктической тундры [по 70]

меняется, имеет свой пространственно-временной тренд. В результате ритм — это своего рода «повторение без повторения».

В физической географии известны понятия «характерного времени» и «характерного пространства». Оба они непосредственно связаны с представлениями о природных ритмах.

В одном из вариантов толкования характерного времени имеется в виду тот период, в течение которого геосистема проходит через все свойственные ей динамические состояния, совершая определенный цикл, от раза к разу повторяя самое себя. Астрономический год — одно из самых представительных характерных времен земной природы. Известны и другие ритмы: суточные, квазидвухлетние, 11-летние, 30-летние и др. Немало исследований посвящено вековым и многовековым ритмам. Среди множества ритмов, свойственных человеку, выделяются три основных:

- физический (23-суточный);
- эмоциональный (28-суточный);
- интеллектуальный (33-суточный).

Пространственная ритмика природных геосистем выражается в упорядоченной повторяемости форм рельефа (см. рис. 7), эрозионной сети (см. рис. 8), элементов структуры почвенного и растительного покрова, территориальной организации ландшафтов (рис. 9).

Известны многочисленные опыты ее изучения как в отраслевых физико-географических дисциплинах, так и в ландшафтове-

лении. Среди них отметим фундаментальное исследование В. М. Фридланда [95], посвященное анализу закономерностей строения почвенного покрова. Все виды структур почвенного покрова он объединяет по морфогенетическим признакам в шесть групп: комплексы, пятнистости, сочетания, вариации, мозаики и ташеты. Доказано, что им свойственна «регулярность и постоянство повторения образующих их почвенных ареалов» [95, с. 64].

Классическими примерами могут служить:

- солонцово-пустынно-степная комплексность полупустынного Северного Прикаспия, тесно сопряженная с блочно-западинным микрорельефом;
- палеомерзлотная пятнистость дерново-подзолистых почв на плакорах Центральной России в зоне смешанных лесов.

Что касается морфологической структуры ландшафтов, то ее изучению посвящено немало работ и прежде всего труды Московской университетской школы ландшафтоведения под руководством Н. А. Солнцева. В каждом ландшафте слагающие его морфологические единицы определенным образом пространственно организованы. Они закономерно сменяют друг друга, ритмично повторяясь. В результате территориальное (плановое) устройство ландшафта приобретает тот или иной ритмичный рисунок (узор). Это свойство морфологии ландшафта нередко называют ландшафтной текстурой. Различных вариантов ландшафтных текстур сравнительно немного. Природа любит повторять дендритовые, перистые, пятнистые, параллельно полосчатые, веерные, радиально-лучевые узоры. Все они подчиняются законам симметрии и ритма. Это дает основание широко использовать математический анализ при изучении ландшафтных текстур.

Наиболее существенный вклад в этой области сделан А. С. Викторовым [24]. Им заложена основа математической морфологии ландшафта. Создан ряд канонических математических моделей, характеризующих ландшафтные текстуры различного генезиса. «В основе существования канонических моделей лежит тот удивительный факт, что уравнения математических моделей оказываются справедливыми для ландшафтов одного генетического типа в очень широком спектре физико-географических условий... Эта удивительная устойчивость... была подмечена ранее в качественном виде как явление изоморфизма ландшафтного строения или относительной самостоятельности геометрических особенностей ландшафтных

рисунков» [24, с. 20–21]. Тем самым доказана возможность математической идентификации инвариантов ритмики ландшафтного пространства.

В этой связи считаем целесообразным наряду с представлениями о характерном времени ландшафта ввести *понятие о его характерном пространстве*.

Если ландшафт понимается как закономерное территориальное чередование ряда свойственных ему морфологических единиц (фаций, подурочищ, урочищ и др.), то **характерным (репрезентативным)** для него будет такое пространство, которое охватывает полный ритм его горизонтальной структуры.

Увеличение этого пространства в ходе ландшафтного исследования не дает существенно новой информации о морфологии ландшафта. Л. Г. Раменский, первым обративший на это внимание, определял его как «площадь выявления ландшафта» [74].

Очевидно, что закон ритма, которому подчиняется весь мир, не мог не найти себе яркого воплощения в искусстве. Художественные творения в музыке, поэзии, танцах, архитектуре, живописи, дизайне по-настоящему дышат ритмом. Ритм в искусстве так же естествен, как и в окружающем мире. Доказано, что строгая размерность гексаметров гомеровской «Илиады» воспроизводит ритм морского прибоя. А музыка? Могла бы вообще она родиться, если бы мир не был насыщен ритмами? В связи с этим любопытно высказывание знаменитого пианиста XIX века Ханса фон Бюлова, первого исполнителя Первого фортепьянного концерта П. И. Чайковского. Он в шутку говорил, что, если бы Евангелие было от музыканта, оно начиналось бы словами: «Вначале был ритм, и ритм был от Бога; все начало быть в божественном ритме». Поистине ритм божествен. Он правит миром неустанно, созидая и сохраняя его. Прав английский поэт XVII века Джон Драйден, утверждавший:

Во всем царит гармонии закон,
И в мире все суть ритм, аккорд и тон.

Нами рассмотрены лишь наиболее характерные для земной природы гармонические каноны. Они различны, но вместе с тем их многое роднит и прежде всего закономерная совместная проявляемость. Очевидно, можно говорить о гармоническом полиморфизме природы. Иными словами, природные структуры одновременно подчиняются целой гамме гармонических правил. Все они

помогают геосистемам сохранять свою организованность, противостоя процессам распада, хаотизации.

Всякий раз, восхищаясь гармонией природы, задаешься вопросом: так ли она всецельна и безусловна? С одной стороны, нет сомнения в том, что гармония проявляется везде и всегда. В то же время нетрудно видеть, как она противится слишком жесткому, абсолютно правильному воплощению своих закономерностей. Точное воспроизведение гармонических стандартов — сравнительно редкое явление. Почти всегда их сопровождают большие или меньшие отклонения. В результате «поверить алгеброй гармонию» удастся лишь с определенной мерой приближения. Такого рода поведение природы находит себе отражение в принципах «порядка—беспорядка», «упорядоченности—разупорядоченности» [2] или, что то же, в «принципе приближенности» [89].

Признано, что именно легкий «беспорядок» рождает в гармонии красоту. Понимая красоту как функцию гармонии, мы вынуждены признать, что объект становится поистине прекрасным только тогда, когда не следует чересчур ортодоксально гармоническим канонам. Особенно хорошо знакомо это свойство красивого художникам, которые стремятся понять нечто неповторимое, индивидуальное в каждом пейзаже, в каждом человеке.

Д. Дидро, изучая искусство живописи, пришел к заключению, что «лишь при изображении богов и дикарей можно подчиняться точности пропорций... Фигура величественна не тогда, когда я замечаю в ней совершенство пропорций, но, наоборот, когда я вижу в ней систему отклонений, хорошо связанных между собой и неизбежных» [33, с. 266].

Подтверждением тому служат строки, написанные знаменитым художником-импрессионистом, певцом женской красоты О. Ренуаром: «Природа не терпит пустоты, как говорят физики; но они могли бы и дополнить свою аксиому, прибавив, что она не терпит также и симметрии... Два глаза, даже на самом красивом лице, всегда чуть-чуть различны, нос никогда не находится в точности над серединой рта, долька апельсина, листья на дереве, лепестки цветка никогда не бывают в точности одинаковыми». Мир, природа, жизнь «содрогаются» перед лицом абсолютной гармонии, в то же время всюду следуя ее общим канонам [18].



Часть II

Эстетика ландшафта

Глава 4

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ИСТОКИ



Ландшафтоведение порой расценивается как научная дисциплина, имеющая тесные контакты с искусством. Подобные суждения имеют, на наш взгляд, достаточные основания. Действительно, трудно представить себе исследователя-ландшафтоведа, абсолютно равнодушного к красоте изучаемого природного объекта. Принципом антропности здесь скрепляются воедино рациональные и духовные подходы в постижении ландшафтного мира. К сожалению, специальных исследований в этой области до сих пор не проводилось. Но определенный опыт, касающийся эстетической географии, накоплен. Правда, он небогат, и все же его анализ необходим, так как позволит увидеть состояние дел в интересующем нас направлении.

4.1. Географическая эстетика А. Гумбольдта

У истоков географической эстетики стоит великая фигура А. Гумбольдта (1769–1859). Одним из главных мотивов, всю жизнь побуждавших его искать гармонию в природе, было преклонение перед ее красотой и величием. Эстетизация окружающего мира всегда отличала его научный поиск.

А. Гумбольдт начал свой путь ученого и мыслителя в период расцвета немецкой классической философии. Разумеется, он не мог не испытывать ее идейного влияния. В наибольшей мере ему был близок философский космизм И. Канта. Создав на склоне лет свой 6-томный «Космос», Гумбольдт принял эстафету от великого

предшественника — космиста. Видимо, не случайно главная методологическая установка его труда была аналогична кантовской концепции целостности мира. На первых же страницах «Космоса» А. Гумбольдт четко сформулировал свою доктрину: «...Природа есть единство во множестве, соединение разнообразного через форму и смешение, есть понятие естественных вещей и естественных сил как понятие живого целого» [30, с. 2–3]. Задаваясь целью всеобъемлющего мирописания, он намеренно поставил в заглавие своего итогового труда слово «космос», означавшее в античные времена красоту и порядок.

От рождения необыкновенно творчески одаренный, получивший блестящее всестороннее образование, Гумбольдт всегда стремился дополнить строгий научный поиск свободой образного восприятия мира. Он одинаково глубоко постигал природу и разумом, и душой. По заключению В. И. Вернадского: «В своем “Космосе” и своих “Картинах природы” он дал блестящий синтез числа и красоты» [23, с. 260], т.е. точного натуралистического расчета и художественного живописания.

Единство и взаимопроникновение ученого и художника свойственно многим великим естествоиспытателям. Таким остался в памяти потомков и Гумбольдт. Своими трудами он впервые показал, каким неисчерпаемым эстетическим потенциалом располагает география. Был ли он в девственных лесах Южной Америки, на обжитых равнинах родной Германии или в полудиких степях Сибири, всюду находил в природе прекрасное и возвышенное. Природа представлялась ему величественным «храмом», в котором он всю жизнь был верным «священнослужителем». Но это служение вдохновлялось не только чувством преклонения и удивления, но глубоким знанием законов гармонии. В научных картинах природы Гумбольдта много общего с творениями его современника И. В. Гете. В их «основе лежало не только вдохновение, мысль, но прежде всего гармоническое действие» [23, с. 238], созвучное великому порядку и красоте окружающего мира.

Рационализм и эмоциональность в равной мере питали эстетику Гумбольдта-природоведа, составляя ее первооснову. Один из исследователей жизни и научного творчества Гумбольдта И. М. Забелин так определяет его эстетическое кредо: «...Лишь знание ведет к пониманию “высокого”, прекрасного в природе... один из важнейших постулатов эстетики природы Гумбольдта: путь к прекрасному — через знание. Иного пути нет» [46, с. 330]. Здесь стоит

напомнить об аналогичной точке зрения русского философа В. С. Соловьева, говорившего о «софийности красоты» и «мудрой чувственности».

Гумбольдт отвергает распространенное в его время и бытующее до сих пор мнение, что восхищаться природой способны лишь простые люди, но не натуралисты, что знание будто бы «губит» красоту. Он принципиально расходится с позицией Ж. Ж. Руссо, считавшего, что только неграмотным пейзажам доступна прелесть окружающей природы.

Вторая составляющая гумбольдтовской эстетики природы заключена в понимании ее целостности. Любые попытки разъять природу на отдельные составляющие неизбежно приводят к безвозвратной потере восприятия ее гармонии и красоты. Знание, понимание природы как гармонического целого дает человеку ощущение естественности и внутренней свободы. В единении с природой он осознает себя неразрывной и самодостаточной частью мира. Микрокосм и макрокосм становятся равновеликими.

Несколько глав своего «Космоса» Гумбольдт посвятил искусству и прежде всего особенно дорогой ему ландшафтной живописи. В то время ведущую роль играли в ней французские художники Барбизонской школы Т. Руссо (1812–1867), Ш. Ф. Добиньи (1817–1878), Ж. Дюпре (1811–1889) и др. Они освоили приемы пейзажного живописания на пленэре (открытом воздухе). В результате их картины наполнились светом, воздухом, богатой гаммой красочных оттенков. Пейзаж ожил и стал восприниматься как динамическая система, способная многократно изменять свой облик. С живописью Барбизонской школы можно связывать развитие научных представлений о переменной аспектиности ландшафта.

Ландшафтная живопись XIX века (и барбизонцы, и последовавшие за ними импрессионисты), безусловно, придали новый импульс развитию эстетики ландшафта. Как полагает Забелин: «Следуя своему основному эстетическому принципу — научно-целостному восприятию природы, Гумбольдт именно в ландшафтной живописи усмотрел наиболее полный и плодотворный синтез своих эстетических представлений...»

Подразумевая прежде всего западноевропейские страны, Гумбольдт определенно связывал возникновение и развитие ландшафтной живописи с развитием науки, с расширением географических горизонтов европейцев. У Гумбольдта связь между географией и ландшафтной живописью — прямая, лишь отчасти опосредован-

ная личностью художника. В то же время ландшафтная живопись — это свидетельство скачкообразного углубления в духовном взаимодействии человека с природой ...качественный скачок в способности к отражению внешнего мира в философском понимании... Контакт науки (география) с искусством (пейзажа) имел взрывоподобные последствия, и это как раз было точно уловлено Гумбольдтом» [37, с. 278–279]. Натуралисты увидели природу глазами художников в многообразии и единстве ее композиционных элементов, переменных состояний и аспектов. В свою очередь, художники многое поняли в природе из трудов естествоиспытателей.

Гумбольдт верил, что, постигнув природу «во всех ее проявлениях», можно стать действительно счастливым. Глубокие знания вместе с духовным проникновением в гармонию окружающего мира позволили ему стать таковым. Можно не сомневаться, ощущение счастья, часто подсознательное, свойственно многим натуралистам, прикасающимся к вечным красотам природы. Вслед за поэтом они могут повторить: «А счастье только знающим дано» (И. Бунин).

4.2. Географы XX века об эстетике ландшафта

Когда знакомишься с историей ландшафтоведения и прежде всего с трудами российской школы, убеждаешься в том, что ей изначально были родственны не только сугубо аналитико-рационалистические, но и эстетические подходы. Среди многих аспектов изучения ландшафта всегда находилось место и для эстетического восприятия. Хотя, следует признать, до поры до времени ему не придавалось должного внимания.

Первым ландшафтную эстетику поставил в ряд важнейших географических проблем В. П. Семенов-Тянь-Шанский. Это сделано им в монографическом труде «Район и страна» [86]. Всесторонне изучая природный пейзаж, автор был убежден в том, что одного научного поиска здесь недостаточно: «...У географии изо всех наук наиболее тесное соприкосновение с искусством» [86, с. 261]. Согласно Семенову-Тянь-Шанскому: «Художественный пейзаж имеет колоссальное, преобладающее значение для географической науки, так как она вся основана на зрительных впечатлениях и насквозь пропитана ими» [86, с. 266]. Утверждалось, что стиль географического пейзажа создается в природе не только с помощью пейзажных красок и тонов. Необходимо восприятие всей гаммы запа-

хов и звуков, тепла и прохлады, свежести и духоты. Призыв Семенова-Тянь-Шанского эстетизировать географию, к сожалению, не был услышан и поддержан. В эпоху индустриализации у отечественной науки был иной социальный заказ.

Не получила должного развития и попытка А. Геттнера заложить основы ландшафтной эстетики, которая была предпринята им в известном сводном труде «География. Ее история, сущность и методы». Книга опубликована в Германии в 1927 г., а переведена на русский язык в 1930 г. [27]. Следует особо отметить, что А. Геттнер четко размежевывает эстетическую географию и географию как искусство. Он полагает, что между ними лежит та же грань, которая разделяет эстетику и искусство.

Суть научной эстетической географии Геттнер видит в следующем: «Эстетическая география остается в пределах науки, она является в некотором смысле отраслью эстетики, применяя ее точку зрения к географическим фактам. Она взвешивает эстетическую ценность или красоту явлений природы: форм поверхности, вод, флоры и фауны, человеческих поселений и вообще проявляющихся в ландшафте произведений и следов деятельности человека с точки зрения их формы и окраски; при этом нужно заранее, на почве эстетики, решить, существуют ли вечные эстетические ценности, или же различие и изменчивость эстетических ценностей скорее указывают на то, что происхождение их субъективно и основано на психологии и что поэтому эстетическая оценка ландшафта всегда возможна только с какой-нибудь определенной точки зрения» [27, с. 140–141]. Таким образом Геттнер очерчивает предмет ландшафтной эстетики, сохраняя ее в недрах географической науки, и одновременно ставит вопрос о методологических подходах в решении проблем эстетического восприятия и оценки ландшафта.

Что касается искусства географического описания, то оно, по мнению Геттнера, имеет немаловажное значение, но обращается главным образом «не к уму, а к чувству и настроению читателя... в этом заключается разница между наукой и искусством» [27, с. 141]. В подмене научной эстетики ландшафта ландшафтным описанием он видит немалую опасность: «...Было бы печально, если география вообще превратится в поэзию ландшафта импрессионистскую или экспрессионистскую. Получилось бы то же самое, как если бы место истории занял исторический роман...» [27, с. 142].

Итак, главная задача эстетической географии, согласно Геттнеру, не столько в образном, художественном воспроизведении

изучаемого объекта, сколько в изучении и оценке его эстетических достоинств как особого ландшафтного ресурса, представляющего немалую значимость для духовного и физического здоровья человека. Вместе с тем Гегтнеру импонировали не только логически строгие и ясные описания географических явлений, но образные, красочные. Он расценивал их, безусловно, как научные произведения, а не как «поэзию ландшафта». Блестящим примером для него служили труды А. Гумбольдта и прежде всего его многотомный «Космос».

Французская географическая школа первой половины XX века отличалась не менее богатыми традициями в научно-художественных описаниях стран и пейзажей. Ее истоки восходят к трудам Э. Реклю и Видаля де ля Блаша. В них звучал призыв к познанию живой гармонии людей и природы; гармонии, в которой сливаются воедино реальные глубокие контрасты, составляющие облик любой страны и Земли в целом.

Из недр французской пейзажной географии вышли замечательные страноведческие исследования А. Деманжона, Р. Бланшара, Л. Галлуа, А. Боли, О. Бернара, Э. де Мартона. Они завершились изумительной по глубине и красоте подачи географического материала многотомной серией «Всеобщей географии» (1927–1946). Девизом для всех ее авторов служили слова *«дать увидеть так же важно, как дать понять»*.

В современной Франции в связи с прогрессирующей хозяйственной унификацией пейзажного облика страны ширится общественно-политическое и научное движение в защиту национального пейзажа и его разнообразия. В 1993 г. принят беспрецедентный для Западной Европы «Закон о пейзаже», в котором строжайшим образом запрещается проводить ландшафтное планирование без специального (эстетического в том числе) «пейзажного разрешения».

Много лет спустя после В. П. Семенова-Тян-Шанского вопрос о непреходящей ценности красоты ландшафта поднял в нашей стране Д. Л. Арманд [4]. В полном согласии с античными философами он полагал, что разумное, как правило, должно быть красиво, что «в большинстве случаев воспринимаются как красивые те творения рук человеческих, которые сделаны целесообразно и добротой» [4, с. 224]. Он призывал сохранять красоту естественной и рукотворной природы, в том числе и в целях эстетических, воспитательных, ибо со временем она должна «обернуться и материальной прибылью».

Идеи Арманда нашли отклик в трудах А. Г. Исаченко, заложившего геоэкологические основы учения о культурном ландшафте [41]. Среди ряда характерных черт культурного ландшафта Исаченко отмечает и такую, как эстетические достоинства его пейзажного облика.

На фоне почти «бесплодной пустыни» в области географической эстетики последней четверти XX века ярко выделяется работа литовских географов-экологов «Экология и эстетика ландшафта», выполненная под руководством К. И. Эрингиса [101]. Она посвящена проблемам классификации, картографирования, эстетической и экологической оценки пейзажей. По сути дела, это пока единственный труд, по-настоящему глубоко анализирующий принципы и методы эстетики ландшафта.

В последнее время по мере демократизации российского общества и общей гуманитаризации естественных наук в отечественной географии наметилась некоторая заинтересованность вопросами эстетики. Она вылилась в ряд публикаций, касающихся проблем природного и культурного наследия [17], эстетического восприятия и оценки эстетических достоинств ландшафта [59, 79, 96], эстетической геоморфологии [93]. И все же с сожалением приходится признать, что эстетическая география до сих пор мало беспокоит современных географов. А жизнь требует ее развития.

Глава 5

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЛАНДШАФТА



5.1. Синестезия

Эстетическое восприятие ландшафта многогранно. В нем участвуют и зрение, и слух, и обоняние, и осязание. Каждый из органов чувств вносит свою лепту в общее эмоциональное представление о ландшафте. Сложная гамма красок, тонов, очертаний, запахов и звуков рисует целостный художественный образ ландшафта.

Восприятие объекта всей совокупностью чувств обозначается в психологии и эстетике термином «синестезия» (от греч. *synaisthēsis* — соощущение). **Синестезия ландшафта** — чувственный акт его постижения.

Он лежит в основе эстетического восприятия (перцепции) ландшафта. Неповторимы запахи нагретого солнцем соснового бора, осенней березовой роши с опавшей преющей листвой, свежескошенного луга, полынной степи. А грозный шум водопада или умиротворяющее журчание лесного ручья. Все эти характерные признаки по-своему тонко индицируют природные свойства ландшафта.

Однако опытом установлено: главным источником чувственного восприятия ландшафта служит его созерцание. Зрение дает до 90% эстетической информации об окружающей нас ландшафтной среде. Чем дальше объект от субъекта, тем значительнее роль визуального акта. Известный финский географ Й. Гранэ предложил в связи с этим различать «близь» и «ландшафт». «Близь», по его мнению, это природный комплекс, который ощущается всеми органами чувств, включая слух, обоняние и даже осязание. А ландшафт воспринимается издали, главным образом, визуально. Таким образом, Й. Гранэ попытался внести элементы иерархического подхода в эстетику ландшафта. Его «близь» — это нечто локальное, сходное с природными урочищами, в которых находится субъект. Ландшафт — региональная единица, охватываемая общим взглядом с достаточного расстояния. Наблюдатель может находиться даже за его пределами.

По аналогии с изложенным порой оперируют понятиями «внутриландшафтный» пейзаж и «внешний» пейзаж. Когда путник, группа туристов идут по лесу, они находятся внутри данного ландшафта, воспринимая его всеми органами чувств, т.е. синестезийно. Но, выйдя из леса, обозревая его издали, они воспринимают его внешний облик главным образом зрительно.

5.2. Всеобщность ощущения прекрасного

При изучении проблемы эстетического восприятия одним из первых встает законный вопрос о степени его объективности и субъективизма. Могут ли люди, принадлежащие различным этносам, не сходные друг с другом в социокультурном отношении, разного возраста и т.п., в массе своей сравнительно однозначно

отделять прекрасное от безобразного, системно организованное от хаотичного? На первый взгляд вряд ли, так как каждый субъект индивидуален, у каждого своя уникальная экзистенция (способ бытия личности). Если же исходить из признания субъект-объектных отношений как диалектико-материалистического базиса эстетического восприятия, то вполне допустимо существование некоторых общечеловеческих критериев эстетических ценностей.

Залогом тому сама природа человека, рожденного эволюционирующим миром и подчиняющегося всем его законам, в том числе законам гармонии и красоты. *Эстетические идеалы человечества веками и тысячелетиями формировались гармонией среды.* Поэтому «прекрасное для одного предположительно должно быть прекрасно и для другого» [84, с. 28]. В свое время И. Кант высказывал догадку о сверхсубъектной всеобщности ощущения прекрасного.

Первым и главным учителем понимания красоты была и остается для людей природа, окружающий ландшафтный мир. Видимо, не случайно в чарующей красоте царскосельских садов и парков вырос поэтический гений А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой. В эстетическом воспитании роль ландшафтной среды важнее искусства. В этом мнении сходятся философы (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Н. А. Бердяев), педагоги (К. Д. Ушинский), художники (Н. К. Рерих). В дневниках П. И. Чайковского находим запись: «Восторги от созерцания природы выше, чем от искусства».

Однако обратимся к научным разработкам. Интересные мысли по данному поводу высказал Феликс Патури: «Вольно или невольно человек берет за образец окружающий его мир, когда он стремится воспитать в себе эстетические чувства, суждения и вкусы. Художественное восприятие формы человеком возникает, развивается и обогащается в процессе постоянного, непрерывного общения его со всем тем, что его окружает... И если один и тот же архитектурный принцип, тысячекратно варьирующий в царстве флоры, вновь и вновь оказывается в поле зрения человека, то это не проходит бесследно» [66, с. 78]. В сказанном можно найти аналогию с принципом симметрии, обоснованным Пьером Кюри: симметрия порождающей среды накладывается на симметрию тела, образовавшегося в этой среде. Иными словами, системно организованная природная среда оказывает мощное информационное давление на человека, принуждая адекватно воспринимать ее гармоничные формы.

Со своей стороны к данной проблеме подходят психофизики. Их исследования показали, что меры восприятия и понимания

красоты не только воспитаны природной средой и культурой, но свойственны человеческой психике имманентно. Они представляют врожденные психические структуры, прообразы, архетипы.

Один из крупных специалистов в данной области И. А. Рыбин пришел к выводу: сенсорные алгоритмы, опирающиеся на гармонические соотношения, «есть продукт биологической эволюции мозга... восприятие этих соотношений может оказаться интуитивным, подсознательным в нашей психике» [82, с. 25]. Тем самым подводятся психофизические основы под справедливое с древнейших времен определение человека как меры всех вещей. Обладая от природы этой мерой, люди способны чувствовать и понимать красоту.

Любопытную догадку об имманентной способности наших чувств воспринимать гармонию мы находим у Л. Н. Толстого в повести «Отрочество»: «...Стоя перед черной доской и рисуя на ней мелом разные фигуры, я вдруг был поражен мыслью: почему симметрия приятна для глаз? Это врожденное чувство, отвечал я сам себе».

Подтверждением наличия психофизиологических механизмов восприятия служат современные исследования воздействия цвета и звука на человеческий организм. Ранее полагали, что оно основано исключительно на ассоциациях. Голубой и зеленый цвета действуют на психику успокаивающе будто потому, что напоминают нам цвет неба, леса, лугов, а красный цвет возбуждает, так как является олицетворением огня. Однако физиологами было доказано: цвет влияет, помимо того, биохимическим путем на ряд объективных характеристик человеческого организма: частоту дыхания и пульса, артериальное давление, биоритмы, активность мозговой деятельности и др. Синий и зеленый, воздействуя на гипофиз, стимулируют образование серотонина, вследствие чего человек успокаивается; а красный цвет вызывает синтез адреналина, действующего возбуждающе. Аналогичен механизм действия звуков. Звуковые колебания способны изменять химию нашего организма. Поэтому музыку все чаще используют в качестве лечебного средства.

По-видимому, такова же роль ландшафтной среды. Известная в медицине *ландшафтотерапия* опирается на всю совокупность ее влияний, как чувственно-эмоциональных — психологических, так и биохимических. Находясь в прекрасном ландшафте, ощущая, созерцая, вдыхая его, человек испытывает чувство восторга, духовный и телесный катарсис. Тогда как разрушенный, обезображенный ландшафт вызывает у него чувство расстроенности, неуравновешенности, раздражения.

5.3. Субъективный фактор

Таким образом, ландшафт «внушает» нам себя; мы обладаем сенсорным аппаратом, настроенным на адекватное восприятие этого «внушения», но лишь настолько, насколько каждый из нас к этому подготовлен. *Субъективный фактор выступает как своеобразный фильтр эстетических импульсов.* Он зависит от эмоциональной чуткости человека, его жизненного опыта, знаний, багажа предшествующих впечатлений и переживаний, ряда других индивидуальных качеств. В процессе восприятия происходит невольное сопоставление наблюдаемого с эстетическими идеалами, которые сформировались у конкретного лица, культурной, социальной или этнической общности людей. Поэтому *оценка эстетических достоинств ландшафта у различных субъектов может варьировать.* Показательны в этом отношении результаты массовых опросов, анкетирования, экспертиз.

Об антропной неравнозначности ландшафтной перцепции говорят строки поэта Н. Заболоцкого:

В очарованье русского пейзажа
Есть подлинная радость, но она
Открыта не для каждого и даже
Не каждому художнику видна.

Итак, эстетическим восприятием следует считать сложный процесс, в котором сочетаются сенсорные способности как врожденные, интуитивные, так и приобретенные пичностью в ходе воспитания, образования, социального развития.

Важную роль в эстетическом восприятии играют ассоциативные возможности. Для географа чрезвычайно ценно богатство экспедиционного опыта, ландшафтных впечатлений, умение проникать в суть структуры, генезиса и функционирования природных и природно-антропогенных геосистем. Они способствуют усилению эстетического воздействия ландшафтов.

В памяти опытного географа хранятся образы многих виденных и изученных ранее ландшафтов. Они служат той плодородной почвой, на которую падают зерна ландшафтной перцепции. По мнению выдающегося отечественного физиолога И. М. Сеченова (1829–1905), видимое и слышимое нами «всегда содержит в себе элементы, уже виденные и слышанные прежде. В силу этого во время всякого нового видения и слышания к продуктам последнего при-

соединяются воспроизводимые из склада памяти сходственные элементы». Они помогают нам адекватно воспринимать и сенсорно перерабатывать незнакомые ранее ландшафтные впечатления. Поэтому не только с экологических, но и эстетических позиций так ценно сохранение ландшафтного разнообразия нашей планеты.

Нередко возникают споры по поводу того, кто более глубоко чувствует и осознает красоту природы, — человек, мало знающий о ней, или опытный естествоиспытатель? А. Гумбольдт отвечал на этот вопрос однозначно: путь к постижению прекрасного лежит через знание (см. раздел 4.1). Мы также разделяем эту позицию.

Исследователь не только видит, но и понимает красоту природы. Эстетическое восприятие при этом во много крат богаче, так как сочетает эмоциональные и рациональные аспекты. В одной из новейших работ по аэрокосмическому зондированию справедливо сказано: «Видение — не пассивная регистрация внешнего мира, а его активное изучение... нельзя видеть, не понимая устройства внешнего мира» [45, с. 115]. Очень определенно по этому поводу высказался в свое время А. Геттнер: «...Мы часто слышим утверждение, будто научная концепция мешает эстетическому наслаждению ландшафтом. Но это может относиться только к низшей форме науки, которая сводится к чистой топографии или голому анализу ландшафта. Синтетическая концепция, которая приводит к полному пониманию ландшафта и как бы мысленно воссоздает его, увеличивает также и эстетическое наслаждение» [27, с. 288].

5.4. Истинное — красиво. Красивое — полезно

Эстетическое восприятие, как правило, не замыкается чувственно-эмоциональной сферой. Оно почти всегда несет в себе тот или иной интеллектуальный заряд. При этом красивое сопрягается с истинным и целесообразным. В научном мире распространено мнение, что красивое, изящное решение задачи есть надежный признак истинности полученного результата.

Специалист постигает красоту и мудрость природы как взаимосвязанные явления. Осознание софийности красоты, как любил говорить В. С. Соловьев, доступно обладающим «мудрой чувственностью». Согласно Платону, «созерцая прекрасное», исследователь постигает «истину, а не призрак» [69, с. 143]. Не беремся судить о любой области знаний, но что касается ландшафтно-географичес-

ких исследований, заключение Платона, безусловно, верно. К сожалению, немногим из современных географов удастся одинаково успешно оперировать как идеями, так и образами.

Параллельно с познавательной (гносеологической) функцией эстетическое восприятие выполняет функцию оценочную (аксиологическую). Практически всегда, наблюдая красоту объекта, человек невольно рассуждает о его полезности. Нам никуда не уйти от антропоцентрической меры, заложенной в нас. Она заставляет соединять приятное с полезным. Еще Сократ утверждал: красивое есть полезное. Таким образом, *в эстетическом восприятии сливаются воедино сенсорный, интеллектуальный и аксиологический подходы.*

5.5. Гештальт-восприятие и структурно-информационный анализ

В методологии научного ландшафтного анализа и эстетического восприятия пейзажа есть определенные параллели. И в том, и в другом случае используется системная парадигма. В психологии искусства и дизайна она получила специфическое преломление. Речь идет о популярной в западном мире теории гештальта, которая может быть применима и в эстетике ландшафта. Основы теории были заложены в начале XX века немецкими исследователями В. Келлером, М. Вертгеймером, К. Коффкой, которые доказали, что *в психических процессах важнейшую роль играют целостные образы, так называемые гештальты**. В этих процессах происходит, по их мнению, не перебор и последующее простое суммирование частей наблюдаемого целого, а восприятие его целостными структурами — гештальтами, эмерджентными по своей сути. В подтверждение сказанному ссылаются на мнение Аристотеля, согласно которому «душа никогда не мыслит без целостного образа». Принцип целостности отнюдь не предполагает однородность объекта (в нашем случае — пейзажа). Напротив, речь идет о композиционном единстве, пространственной и динамической взаимосвязанности его разнородных структурных элементов.

За первоначальным этапом целостного восприятия следует этап визуального структурирования эстетического образа. Особую роль начинают играть ассоциативный принцип, основанный на пав-

* Немецкое слово *Gestalt* означает форму, образ, структуру.

ловской теории рефлекса. Возникает необходимость анализа основных композиционных элементов пейзажного целого.

В целях структурного анализа методология эстетического восприятия активно использует информационно-кибернетические подходы [5, 56]. Применяются математические и семиотические методы. Целостный образ восприятия рассматривается состоящим из эстетических элементов (изначальных знаков, символов), которые понимаются как оперативные единицы исследования. По мнению указанных психологов, расщепление объекта на эстетические элементы составляет столь же важную часть эстетического восприятия, как и ощущение целого.

Для определения сенсорной информации пейзажа могут быть использованы математико-статистические показатели ландшафтной мозаичности, неоднородности, контрастности и др. [24, 58]. Известна формула, предложенная американским математиком Дж. Биркгофом, согласно которой эстетическая мера (М) воспринимаемого объекта прямо пропорциональна его упорядоченности (О) и обратно пропорциональна сложности (С): $M = O/C$. Однако встает вопрос: всегда ли показатель сложности должен стоять в знаменателе указанной формулы? Если сложность чрезмерна, если объект перегружен ею, то да. Если же сложность в меру необходима, как того требует кибернетический закон необходимого разнообразия, то она не снижает, а обогащает его эстетические достоинства. Для второго случая предложена принципиально иная формула: $M = O \times C$ [13].

В конечном счете, методология эстетического восприятия представляется подобной герменевтическому кругу*, когда понимание целого невозможно без истолкования его частей, а части постигаются как структурные элементы целого.

Указанная позиция принципиально аналогична принятой в ландшафтоведении геосистемной парадигме.

Гештальтпсихология в сочетании с информационно-кибернетическим анализом в эстетическом восприятии, по сути своей, отражают две важнейшие взаимодополняющие особенности видения. Как экспериментально установлено, зрительное восприятие

* Герменевтика — учение о понимании, толковании чего-либо; использовалось до недавнего времени главным образом в гуманитарных науках; ныне получило общенаучное признание. Главный тезис герменевтики: знать — еще не значит понимать.

происходит посредством сканирования объекта саккадами (скачкообразными движениями) глаз. Автоматика саккад состоит в том, что вслед за мгновенным охватом объекта в целом беглыми саккадами амплитуда их уменьшается, происходит кратковременная фиксация взора на отдельных, наиболее важных деталях. Затем зрительный цикл может повторяться несколько раз [94].

Так психология эстетики находит объективное истолкование в закономерностях зрительного восприятия. В который раз убеждаемся: наш зрительный аппарат настроен природой на достаточно полное и адекватное ее видение. Безусловно, элемент субъективизма в эстетическом восприятии присутствует всегда, но не является абсолютно доминирующим.

Глава 6

ФЕНОМЕН ПЕЙЗАЖА



«Пейзаж» — ключевое понятие в эстетике ландшафта. Проблеме пейзажа особое внимание уделяли В. П. Семенов-Тянь-Шанский, А. Геттнер, Видаль де ля Блаш и другие известные географы. В русской литературе пейзаж всегда был излюбленным объектом художественного описания. Вдохновенные строки посвятили ему А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. П. Чехов, И. А. Бунин и др. Наряду с писателями отечественные историки и философы В. С. Ключевский, Н. А. Бердяев, Д. С. Лихачев и др. расценивали пейзаж как один из важных факторов формирования русского национального характера и культуры в целом. Большой вклад в учение о пейзаже внесли ландшафтные архитекторы, искусствоведы, художники и фотографы-пейзажисты. Однако до сих пор в указанной области тесного соприкосновения науки и искусства остается немало дискуссионных вопросов.

Для географов по-прежнему не вполне ясен статус самого термина «пейзаж». Недостаточны разработки, касающиеся пространственной и временной организации пейзажа. Отсутствует такой важный инструмент логического обобщения, как классификация. Не разработаны принципы и методы пейзажного картографирования. Между тем значимость пейзажной географии нельзя преумень-

шить в связи с необходимостью научного обоснования ландшафтного планирования и ландшафтного дизайна. Попробуем разобраться в названных проблемах с учетом известных научно-методических положений классического ландшафтоведения, ландшафтной эстетики, ландшафтного искусства и ландшафтного проектирования [11, 21, 61, 63, 65, 80].

6.1. Ландшафт — сущность.

Пейзаж — явление

Эстетическое восприятие ландшафта, в отличие от его научного анализа, в ходе которого исследуются субстантивные свойства геосистемы, имеет дело главным образом с внешним обликом ландшафта — пейзажем.

«Пейзаж» — слово французское, обозначает некую местность, точнее, ее вид. Во французской географической литературе термины «ландшафт» и «пейзаж» обычно используются как синонимы. В отечественном ландшафтоведении и ландшафтной архитектуре они существенно различаются по содержанию.

Пейзаж с позиций российской географической школы трактуется как субъект-объектное понятие, обозначающее внешний облик ландшафта, воспринимаемый визуально с той или иной видовой точки либо по ходу маршрута. Проще говоря, пейзаж — вид местности, созерцаемый наблюдателем*.

В философии принято различать категории «явление» и «сущность». В постижении «явления» главную роль играет чувственное восприятие. Для понимания «сущности» необходимы, помимо того, научный анализ объекта, логические умозаключения, абстрактное обобщение наблюдаемых фактов. С указанными философскими категориями хорошо сопоставляются понятия «пейзаж» и «ландшафт».

Соответственно: «пейзаж» — это «явление», доступное для чувственного освоения (перцепции), а **ландшафт** — «сущность», по-

* В некоторых диалектах русского языка сохранилось старинное слово «окоем». Оно означает горизонт, вернее, то, что заключено в его границах. Согласно Э. М. Мурзаеву [57], слово «окоем» состоит из двух слов: око (глаз) + ем (имать, иметь). Этим словом наши предки определяли вид местности, который охватывается глазом, собирается единым взглядом. В таком случае древнерусский «окоем» может расцениваться как аналог термина «пейзаж».

нять которую без теоретического осмысления эмпирических данных невозможно.

В связи со сказанным вполне оправданно звучит название данной главы «Феномен пейзажа». Термин «феномен» происходит от греческого *phainomenon*, что означает «являющееся». В науке им определяют явление, данное нам в опыте или постигаемое с помощью чувств. *Пейзаж как явление — это феномен эстетики ландшафта*. Вместе с тем следует иметь в виду, что в пейзаже открываются многие внутренние свойства ландшафта. *Игнорируя пейзаж, немислимо постичь всю глубинную суть ландшафта. «Явление» и «сущность», пейзаж и ландшафт неразрывны.*

6.2. Пейзажная композиция

Пространственно-временная структура пейзажа выражается в закономерных сочетаниях ее композиционных элементов, динамических сменах их состояний и аспектов. Подобно ландшафту пейзаж обладает эмерджентностью. Благодаря ей он создает впечатлительное гармоничное целое.

Объемно пейзаж сопоставим с такими единицами иерархии природных геосистем, как географическая местность и собственно ландшафт (в его региональном понимании). Как и названные геосистемы, *пейзаж морфологически оструктурен*. Иными словами, ему свойственно определенное композиционное устройство. В соответствии с морфологией ландшафта оно имеет блочно-мозаичный характер, т.е. включает как элементарные ячейки, так и блоки-сочленения их. Поэтому целесообразно ранжировать композиционные составляющие пейзажа.

Элементами пейзажной композиции, его простейшими ячейками, принято считать конкретные предметы, образующие общую картину местности. Ими могут быть отдельные деревья, ручей, большой камень-валун, дорога, дом, церковь и т.п. Локальные совокупности элементов образуют структурные блоки (звенья) пейзажа, обычно именуемые в ландшафтной архитектуре **пейзажными сюжетами**.

Они коррелируют с морфологическими единицами ландшафта ранга урочище или подурочище. Например, пейзажными сюжетами речной долины можно считать: русло реки, приречную древесно-кустарниковую урему, луговую пойму, залесенный коренной склон

долины. Собственно пейзаж — это композиционное единение в общую картину местности взаимосвязанных пейзажных сюжетов. Виды речной долины в целом или холмистого лесо-лугово-полевого междуречья представляют пейзажи. В ряде случаев с определенной видовой точки наблюдается не один, а ряд закономерно сменяющих друг друга пейзажей. Они могут соседствовать либо в панорамной развертке, либо в глубинной перспективе. Тогда мы имеем дело с комплексом пейзажей. Прекрасным описанием такого видового комплекса служит известное стихотворение А. С. Пушкина «Кавказ»:

Кавказ подо мною. Один в вышине
стою над снегами у края стремнины...
.....
здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады;
Там ниже мох тошней, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени;
Где птицы щебечут, где скачут олени.
А там уж и люди гнездятся в горах,
И ползают овцы по злачным стремнинам,
И пастырь нисходит к веселым долинам,
И мчится Арагва в тенистых брегах...

В итоге намечается следующая иерархия композиционных составляющих пейзажных картин:

- элементы пейзажа;
- пейзажные сюжеты;
- собственно пейзаж;
- комплексы пейзажей.

По аналогии с морфологическим разделением ландшафтов на моно- и полидоминантные пейзажи также можно различать по сложности композиционного устройства. Выделяют, например, односюжетные, двухсюжетные, трехсюжетные, многосюжетные, т.е. панорамные пейзажи. Для иллюстрации воспользуемся знакомыми образами пейзажей Средней России, навеянными поэзией М. Ю. Лермонтова:

- односюжетный пейзаж — бескрайняя «желтеющая нива»;
- двухсюжетный пейзаж — «и на холме средь желтой нивы чета белеющих берез»;
- трехсюжетный пейзаж — среди тех же полей и березовой роши «студеный ключ, бегущий по оврагу»;

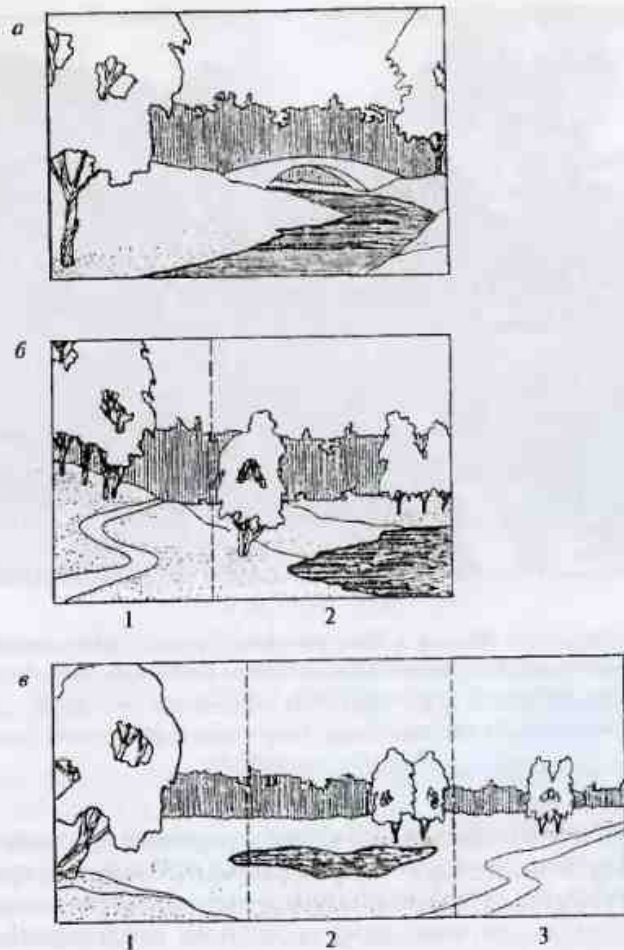


Рис. 10. Пейзажи различной композиционной сложности (по 11):
а — простой односюжетный пейзаж (мостик в обрамлении деревьев); б — сложный двухсюжетный пейзаж: 1 — дорога; 2 — озеро; в — панорамный пейзаж: 1 — старое дерево; 2 — деревья и колодезь, 3 — дорога.

- многосюжетный пейзаж включает и желтеющую ниву, и чету белеющих берез, и студеный ключ в овраге, «и свежий лес, (что) шумит при звуке ветерка».

В ландшафтной архитектуре разработана соответствующая типология пейзажей по восприятию сложности композиционного устройства (рис. 10).



Рис. 11. Сельский пейзаж в Центральной Европе. Объемная видовая перспектива представлена несколькими пейзажными сюжетами. Роль композиционных узлов играют: а) фермерская усадьба; б) одинокая береза (слева). Композиционной осью служит проселочная дорога. Фоном — еловый лес.

По глубине видовой перспективы различают три вида пейзажной композиции: фронтальную, объемную и глубинно-пространственную. Фронтальная композиция свойственна одноплановому пейзажу, практически не имеющему глубинной перспективы. Таков, например, пейзаж лесной опушки, когда за стеной густого древостоя невозможно различить что-либо в его глубине. Объемная композиция отличает пейзажи, включающие несколько структурных планов (рис. 11). Глубинно-пространственная композиция характерна для пейзажей с далекой перспективой. Как правило, их виды открываются с точек наблюдения, доминирующих над окружающей местностью. При этом в общем виде местности сменяют друг друга в перспективе несколько пейзажей (рис. 12).

В процессе визуального анализа пейзажа наблюдатель, согласно теории гештальта, первоначально охватывает вид местности в целом. Затем невольно выделяет главные и второстепенные элементы его композиции. Первые образуют так называемые компо-



Рис. 12. Пейзаж Южной Индии. Глубинно-пространственная перспектива пейзажа включает:

передний план — полузатопленные рисовые чеки и плантация сахарного тростника; средний план — кустарниковая саванна подгорной равнины; дальний план — останцовое гранитное низкогорье с доминирующей вершиной типа «сахарной головы».

зиционные узлы, привлекая к себе наибольшее внимание. Это своего рода физиономические фокусы пейзажа, его аттрактивные структуры. Второстепенные формируют пейзажный фон, антураж композиционных узлов. Композиционные узлы необязательно должны находиться в центральной части пейзажа. Они могут быть смещены на его фланги или лежать в глубине перспективы. Трудно представить выразительный пейзаж без фокальных элементов. Они встречаются от одного до нескольких в одном пейзаже. Композиционными узлами в горной местности выступают венчающие хребет горные вершины: Эльбрус и Казбек — на Кавказе; Монблан, Маттерхорн — в Альпах и др. В облике антропогенных геосистем эту роль часто играют храмы, замки, дворцы, обычно расположенные на доминирующих, самых видных («красных», как говорили в старину) местах.

Порой пейзаж оказывается пронизанным сквозной композиционной осью, которая тоже становится визуальным фокусом. В качестве фокальных осей могут выступать река, ущелье, горная гряда, морской берег и т.п. В хозяйственно освоенных районах компо-

позиционные оси формируются линейно-транспортными артериями: шоссе, железная дорога, канал, ЛЭП и др.

Представления о композиционных узлах и осях пейзажа в определенной мере аналогичны учению о ядерных геосистемах (хорионах) в ландшафтоведении [78]. Речь идет о ядерных и стержневых хорионах (см. раздел 3.4). В них также всегда выделяется ядро-узел или стержень-ось, вокруг которых образуются геосистемные поля (например, вулканическая сопка и ее лавовые поля, река и окаймляющие ее пойменные луга).

Наличие композиционных узлов и осей эстетически организует и обогащает пейзаж. Однако чрезмерная перегруженность пейзажа визуальными акцентами опасна. Она способна разрушить его эстетическую целостность. В этом случае вступает в силу системный закон необходимого (но не любого) разнообразия. Опытами установлено, что перенасыщение пейзажа аттрактивными объектами либо раздражает наблюдателя, либо притупляет его восприятие, создавая иллюзию монотонности. В связи с этим выведено правило предельного насыщения пейзажа композиционными акцентами.

Американский исследователь Дж. Миллер попытался определить оптимальное их количество. По его мнению, оно не должно превышать семи. Больше их число снижает эстетические достоинства пейзажа. Наиболее благоприятные в сенсорном отношении композиции характеризуются пятью-шестью узлами. Изучая особенности циркорамных (круговых) пейзажных комплексов, литовские специалисты пришли к заключению, что для них достаточно не более 7–13 особо выразительных элементов [101]. Однако и одна-две доминанты способны резко усилить эмоциональное воздействие пейзажа.

Очень умело этим композиционным приемом одухотворения пейзажа пользуются талантливые художники-пейзажисты. Вспомним хотя бы знаменитое полотно И. И. Левитана «Над вечным покоем», где скорбным фокусом пейзажа служит убогая церквушка на безлюдном островке среди стылых вод.

Композиционные узлы, визуальные аттракторы местности, становятся особенно выразительными тогда, когда их обрамляют пейзажные кулисы. Кулисы, образующие фланги пейзажа, могут быть представлены по-разному: неровностями рельефа, растительностью, архитектурными сооружениями и др. Ими во многом определяется глубина пейзажной перспективы. В наибольшей мере она подчеркивается тогда, когда кулисы пространственно эшелони-

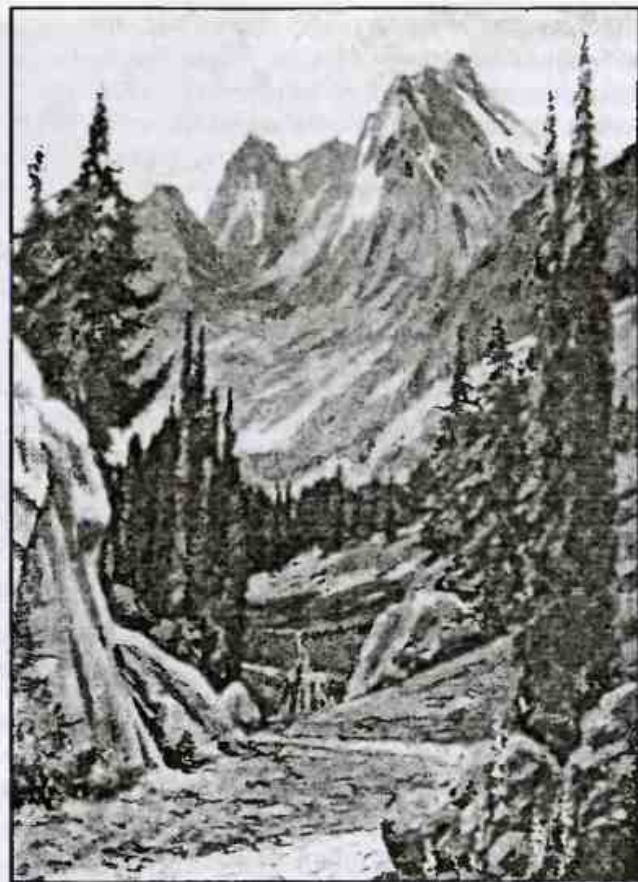


Рис. 13. Пейзаж Заилийского Алатау. Вид из ущелья р. Малой Алмаатинки (по картине А. Ф. Подковырова). Пейзажная доминанта — пик Абая. Кулисами служат тьянь-шаньские ели и скалистые утесы

рованы, образуют несколько уходящих вдаль планов. С помощью кулис взгляд наблюдателя концентрируется и направляется чаще всего к *фокальным точкам*. От этого зависит притягательность (аттрактивность) пейзажных доминант.

Таковы, например, некоторые позиции в горных долинах-ущельях, с которых видятся вдали заснеженные пики гор (рис. 13). В средней полосе России при выходе из леса между древесными кулисами опушки открывается перспектива полей, лугов, озер. Один

из подобных пейзажных видов окрестностей Звенигорода под Москвой назван «окном Левитана». Своего рода рамой пейзажного кадра могут служить и архитектурные объекты: створ улицы, арка или окно.

«Визитной карточкой» Санкт-Петербурга является вид Дворцовой площади, открывающийся сквозь арку здания Главного штаба. Его композиционная доминанта — стройная Александрийская колонна, а фон — изящный ансамбль Зимнего дворца. Вид из окна — излюбленный мотив художников. Он прослеживается в живописи, начиная с эпохи Возрождения. Его умело использовали Леонардо да Винчи и Рафаэль для изображения мадонн, сидящих у окна, через проем которого виден библейский пейзаж.

Кулисы нельзя считать простой рамой пейзажного вида. Они являют собой столь же органичную его составляющую, как все остальное. Живописность кулис не менее ценна, чем композиционных узлов, осей или дальнего фона. Хороши, например, ажурные зеленые кулисы крон могучих развесистых дубов, плакучих ив, кудрявых берез (рис. 14). Между тем эстетику даже самого красивого пейзажа способна разрушить кулиса в виде приткнувшейся где-то сбоку серой бетонной стены, силосной башни или черного дымящегося террикона.

6.3. Точки пейзажного обзора

Для визуального восприятия необходима некоторая дистанция между пейзажем и субъектом. Она зависит от местоположения точки пейзажного обзора, с которой ведется наблюдение, а также большей или меньшей перспективы самого пейзажа. Кроме того, пейзажное восприятие может происходить не только стационарно, но и в процессе передвижения наблюдателя по определенному маршруту. В связи с этим на местности, например, в национальных парках, практикуется заложение специальных видовых точек и видовых маршрутов.

Видовая точка и пейзаж, с нею созерцаемый, взаимосвязаны. Нередко даже в одной и той же географической местности изменение позиции видовой точки приводит к смене видимого пейзажа. Можно утверждать, что у каждой видовой точки свой пейзаж или, по крайней мере, его вариация.

Многое зависит от того или иного ракурса обозрения, открывающегося кругозора и глубины пейзажной перспективы. При этом

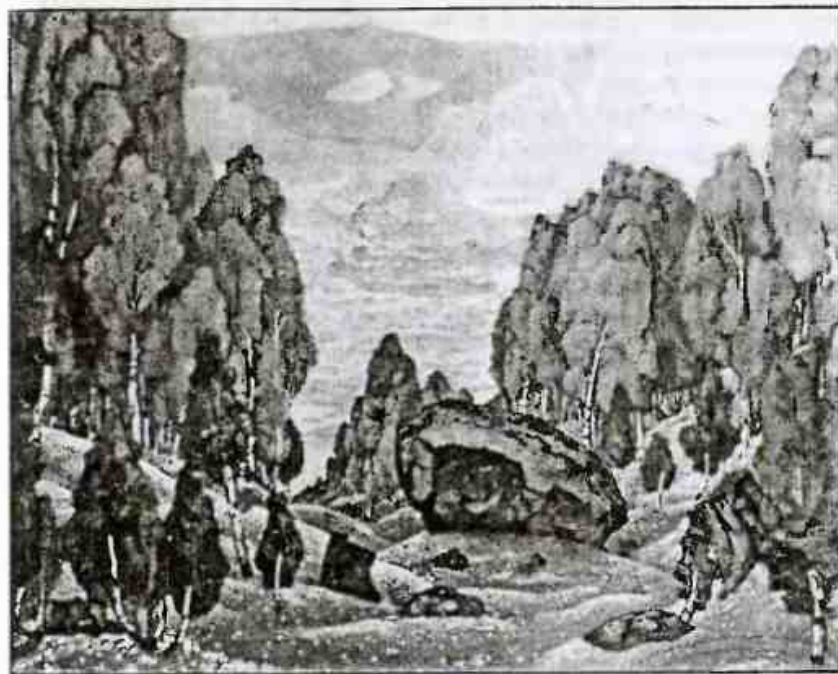


Рис. 14. Древнеславянский пейзаж (эскиз декорации Н. К. Рериха к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»). Композиционный узел — священный камень — валун. Кулисы — березовые рощи на холмистых склонах

важную роль играет положение точки на местности. Видовые точки, расположенные на возвышении — холмах, высоких коренных склонах речных долин, горных вершинах, как правило, отличаются широким кругозором и значительной пейзажной перспективой. Наоборот, находящиеся в отрицательных формах рельефа — глубоких речных долинах, горных ущельях, котловинах — обычно характеризуются ограниченным видением окрестного пейзажа, так как взор наблюдателя замыкается склонами указанных форм рельефа.

Предложено несколько вариантов типологии видовых точек. Чаще всего принимается во внимание их местоположение и открывающийся кругозор. Известный литовский знаток ландшафтной эстетики К. И. Эрингис называет видовые точки «пейзажными подступами» и классифицирует их по широте угла пейзажного обзора [101]. Немного модифицируя предложенные им градации, считаем целесообразным выделить следующие категории видовых точек:

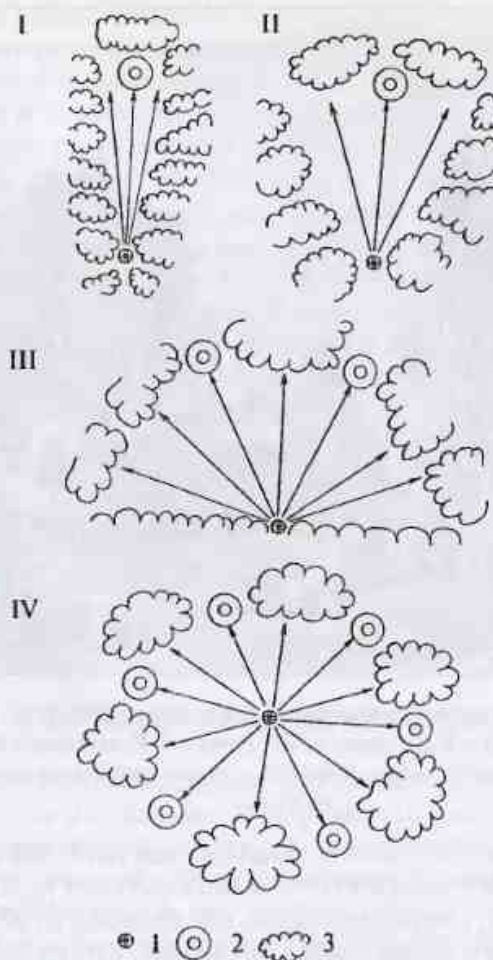


Рис. 15. Точки пейзажного обзора:

I — узкого (щелевого); II — секторного; III — панорамного; IV — кругового (циркорама); 1 — видовые точки; 2 — композиционные пейзажные узлы; 3 — пейзажные кулисы и фон.

- точки узкого (щелевого) обзора с углом менее 30° ; пейзажная перспектива, открывающаяся с таких точек, именуется в ландшафтной архитектуре термином «виста»;
- точки секторного обзора — $30-115^\circ$;
- точки панорамные — $120-240^\circ$;
- точки кругового обзора — циркорама — более 240° (рис. 15).

Точки первой и второй категории отличаются наличием ограничивающих поле видения боковых обрамлений — различного рода кулис. Панорамные и циркорама видовые точки позволяют обозревать обширную местность, порой представленную целой серией сменяющих друг друга пейзажей. Примером точки кругового обзора может служить вершина горы Ахун в окрестностях Сочи. Со смотровой башни, специально здесь сооруженной, открываются красивейшие пейзажные картины: мягких бархатно-зеленых гор Западного Кавказа, увенчанных белоснежными шапками гор Фишт и Псеашко; курортных комплексов Черноморского побережья, утопающих в садах и парках; бескрайней синевы Черного моря.

Описаний пейзажных панорам и в научной, и в художественной литературе множество. Одно из них, заимствованное из трудов докучаевской Нижегородской экспедиции, было приведено в самом начале книги. Избегая широкоизвестных хрестоматийных примеров, предложим описание московской панорамы из романа А. Солженицына «В круге первом».

Вот, что увидели его герои с Краснохолмского (Таганского) холма в 20-х годах прошлого века: «Они как будто сразу вырвались из теснины города и вышли на крутую высоту с просторной открытой далью. Паперть сквозь перерыв парапета стекала в долгую белокаменную лестницу, которая многими маршами, чередуясь с площадками, спускалась по склону горы к самой Москве-реке. Река горела на солнце. Слева лежало Замоскворечье, ослепляя желтым блеском стекол, впереди дымили по закатному небу черные трубы МОГЭСа, почти под ногами в Москва-реку вливалась блестящая Яуза, справа за ней тянулся Воспитательный дом, за ним высились резные контуры Кремля, а еще дальше пламенели на солнце пять червонно-золотых куполов храма Христа Спасителя».

По глубине пейзажной перспективы видовые точки принято делить на три группы:

- точки ближайшей перспективы, виды с которых укладываются в пределах десятков метров;
- точки средней перспективы, позволяющие видеть на сотни метров;
- точки далекой перспективы, охватывающей несколько километров.

Глубина перспективы в значительной мере зависит от рельефа местности, в том числе от высотного положения самой видовой точки. Если она находится на том же гипсометрическом уровне,

что и наблюдаемый пейзаж, либо ниже, то далекая перспектива с нее возможна только в том случае, если вдаль высятся горные сооружения.

Большинство точек пейзажного обзора в Санкт-Петербурге в силу общего расположения города на низменной дельтовой равнине характеризуется средней перспективой видения городских пейзажей. К ним относятся точки на набережной или мостах Невы с видами на Петропавловскую крепость, Васильевский остров, Зимний дворец, Адмиралтейство. И только взобравшись на купол Исаакиевского собора, можно увидеть Финский залив, а в ясную погоду и Кронштадт.

Другое дело — панорамный вид Москвы с господствующих над городом Воробьевых гор. Он отличается далекой перспективой, охватывающей и Лужники, и Замоскворечье, и Кремль, и даже северные районы столицы, обозначенные шпилем Останкинской телебашни.

Выбор видовых точек и видовых маршрутов — одна из ответственных операций при эстетическом обустройстве (дизайне) курортных зон, районов познавательного и спортивного туризма, городов и др. Ландшафтное планирование национальных парков обязательно включает эстетически осмысленное проложение и закрепление троп и площадок пейзажного обзора. Взаимосвязанные в единой системе, они формируют каркас эстетического восприятия ландшафта.

Сколь велико эмоциональное воздействие пейзажных видов, открывающихся с определенных подступов, можно судить по откровенному признанию Н. М. Карамзина в письме двухвековой давности, отправленном из Швейцарии: «Друзья мои! Когда судьба велит вам быть в Лозанне, то взойдите на террасу кафедральной церкви и вспомните, что несколько часов моей жизни протекло тут в удовольствии и тихой радости! Если бы теперь спросили меня: «Чем нельзя никогда насытиться?» — то я ответил бы: «Хорошими видами». Сколько я видел прекрасных мест! И при всем том смотрю на новые с самым живейшим удовольствием» [43, с. 148].

Видовые точки и видовые маршруты оцениваются не только с эстетических позиций. Их необходимо анализировать и в экологическом отношении. Они должны быть сравнительно доступны для массового посетителя и достаточно комфортны для его пребывания в течение определенного времени. Можно лишь вообразить, какая величественная картина Гималаев открывается с вершины Эвере-

ста. Но ледяной пик покоряется лишь самым отважным и опытным альпинистам, а продолжительное нахождение на нем практически невозможно из-за низких температур, ураганного ветра и нехватки кислорода. Разумеется, эта точка пейзажного обзора по экологическим мотивам должна быть, безусловно, забракована.

И совсем иной пример: гора Ай-Петри в Крыму. Со стороны побережья в районе Алупки она видится как отвесная, неприступная скалистая стена. Однако с фланга — со стороны Ялты — на нее проложено удобное горное шоссе. Поверхность Ай-Петринской яйлы выложена. По погодным условиям она внешне благоприятна для туристов практически в любое время года. Это излюбленное место любования восходом солнца, встающего из вод Черного моря.

Таким образом, точки пейзажного обзора нуждаются в разносторонней оценке, прежде всего в позиционном, эстетическом и экологическом отношении. После выбора каждой такой точки рекомендуется зафиксировать ее на плане или на крупномасштабной карте и указать широту и долготу. Далее указывается ее географическое положение в пределах природного ландшафта и административного района, расположение относительно населенных пунктов и дорог. Характеризуется степень доступности, маршрут и способы посещения. Обязательно устанавливается абсолютная высота видовой точки и ее относительный уровень над (под) окрестностями.

Природный территориальный комплекс, вмещающий точку, описывается по морфологии рельефа и особенностям поверхностных горных пород, состоянию почвенного и растительного покрова, погодным условиям, типичным для различных сезонов и подсезонов года. Оценивается степень визуальной открытости окружающей местности; определяется угол кругозора и его ориентация по сторонам света. Наконец, описывается сам пейзаж, вид которого открывается с данной точки. Особо напоминают о степени оборудованности смотровой площадки специальными объектами рекреационной инфраструктуры, как-то: смотровыми галереями, башнями, навесами и пр.

6.4. Классификация природных пейзажей

Любая наука тогда достигает теоретического уровня развития, когда вырабатывает логически обоснованную классификацию изу-

чаемого объекта. При этом один и тот же объект может иметь несколько классификаций в зависимости от выбора того или иного предмета его видения. В ландшафтоведении, например, разработано несколько классификационных моделей. Среди них структурно-генетическая, геохимическая, геофизическая, социально-функциональная и др.

Что касается пейзажно-эстетической классификации ландшафтов, то она находится в стадии становления и поиска оптимальных вариантов. На первых порах для этих целей было бы полезно использовать ряд известных положений садово-паркового искусства. С давних времен применяется в нем как структурно-физиономический, так и эмоционально-психологический анализ пейзажа.

Так, старинные японские парки различались по доминирующим в них структурным элементам на сады: камней, мхов, воды, холмов и др. В то же время сады Древнего Китая разделялись по создаваемому ими психологическому настрою на идиллические, устрашающие, смеющиеся и т.п. Географам-ландшафтоведам, очевидно, сподручнее структурный анализ физиономических элементов пейзажа, тем более что он близко соприкасается с хорошо разработанной в нашей науке морфологией ландшафта. В связи с этим *классификация пейзажей могла бы строиться по аналогии с известной структурно-генетической классификацией ландшафтов* [41, 58].

В качестве классификационных признаков следует использовать внешние черты наиболее физиономических компонентов ландшафта, как-то: рельефа, растительности, поверхностных вод, снежного покрова, ледников, антропогенных образований. Визуально легкодоступные, они индицируют определенные морфологические единицы ландшафта (чаще всего урочища), которые композиционно формируют общую пейзажную картину. Визуально воспринимаемая, она служит главным критерием классификации пейзажей.

Как известно, эстетическое восприятие имеет двойственный характер, являясь, с одной стороны, синтетическим (образным), с другой — структурно-аналитическим. Оно следует от общего впечатления к деталям пейзажа и возвращается снова к пейзажной картине в целом. Именно этот ход по герменевтическому кругу желательно воспроизвести, следуя сверху вниз по иерархической лестнице таксонов типологической пейзажной классификации (табл. 1).

Структурно-физиономическая классификация природных пейзажей

Таксон	Основание деления	Примеры пейзажей
Отдел	Главные земные стихии: океан, суша	Морские (океанические) Земные (наземные)
Класс	Основные орографические элементы суши — формы мегарельефа	Наземные: равнинные, горные
Тип	Природная зональность	Равнинные: тундровые, лесные, лесостепные, степные, пустынные. Горные: гляциально-нивальные, горно-луговые, горно-лесные, горно-степные
Род	Морфология рельефа на уровне макро- и мезоформ	Равнинные лесные: возвышенно-увалистые, холмистые, плоскоравнинные, долинные, приморские. Горно-лесные: предгорные, низкогорные, среднегорные
Вид	Сюжетная структура (композиция) пейзажа	Равнинные: возвышенно-увалистые лесо-полевые; низменные плоскоравнинные лесо-болотные; приморские дюнно-боровые; долинные лесо-луговые
Разновидность	Глубина пейзажной перспективы	Равнинные возвышенно-увалистые лесо-полевые: фронтальные, объемные, глубинно-пространственные
Вариант	Угол пейзажного обзора	Равнинные возвышенно-увалистые лесо-полевые, глубинно-пространственные: узкие — типа висты, секторные, панорамные, ширкорамные

Все пейзажи нашей планеты должны быть разделены на первых порах на два больших отдела: а) земных (наземных) и б) морских (океанических). Понятно, что в качестве классификационного

признака здесь выступают главные природные стихии: земная твердь и морские просторы*.

Если продолжить классификацию земных пейзажей, то, вероятно, все согласится, что самое сильное визуальное впечатление в пределах суши создает контраст равнин и гор. Классы равнинных и горных пейзажей, безусловно, должны венчать всю систему наземных пейзажных картин. Их классификационный критерий — орографический на уровне форм мегарельефа.

Ниже в роли основания деления пейзажей целесообразно использовать ландшафтно-зональные различия их облика. В классе равнинных пейзажей обособляются типы:

- тундровый;
- лесной;
- лесостепной;
- степной;
- пустынный и др.

Типы горных пейзажей соответственно:

- гляциально-нивальный;
- горно-луговой;
- горно-лесной;
- горно-степной.

Еще ниже по таксономической шкале должны, очевидно, стоять роды пейзажей, различаемые по морфологии рельефа на уровне макро- и мезоформ. Так, среди равнинных лесных пейзажей возможно выделение:

- междуречных возвышенно-холмистых;
- низменных пологоволнистых;
- долинных;
- озерно-котловинных;
- приморских и др.

* Мы осознаем исключительно высокую значимость небесной составляющей земных и морских пейзажей. Однако ее рассмотрение требует специального исследования. Небесный свод обладает колоссальной силой эстетического воздействия. Вспоминаю свое деревенское детство. И. А. Бунин писал: «Я весь дрожал... глядя на дивную, переходящую в лиловое, синеву небес, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве, — и навсегда проникся глубочайшим чувством истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок. Подводя итоги того, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листьях, я и умирая вспомню...» («Жизнь Арсеньева»).

В свою очередь тип горно-лесных пейзажей распадается по названному показателю на роды:

- предгорный;
- низкогорный;
- среднегорный;
- горно-долинный;
- межгорно-котловинный;
- горный приморский и др.

Нижестоящий таксон — вид пейзажей. Он диагностируется на основании сюжетной визуальной структуры (композиции) конкретного ландшафта. При этом учитываются: пространственное расположение составляющих пейзаж сюжетов (по сути, морфологических единиц ландшафта), их разнообразие, контрастность, относительная значимость. Они определяют общую композицию пейзажной картины.

По набору пейзажных сюжетов, как уже говорилось выше, различаем пейзажи односюжетные, двухсюжетные, трехсюжетные, многосюжетные. Например, в среднерусской лесостепи в одних случаях возможны только полевые плакорные пейзажи, в других — балочно-увалистые, лесо-полевые с байрачными лесами или склоновые придолинные с нагорными дубравами, изрезанные сетью балок и оврагов. В среднеазиатских пустынях сюжетная сложность пейзажа может определяться наличием среди бугристо-барханных песков тугайных зарослей в долинах, сорных солончаков или такыров, скалистых денудационных останцов.

Далее по шкале пейзажных таксонов ставим разновидность пейзажа. Согласно критериям, принятым в ландшафтной архитектуре, различаем фронтальную, объемную, глубинно-пространственную пейзажные разновидности. Объяснение их сути приведено выше.

Наконец, последний, самый нижний таксон — вариант пейзажа — диагностируется по тому углу пейзажного обзора, который открывается с его видовой точки. Пейзажные варианты могут быть: узкого (виста), секторного, панорамного и циркорамного обзора.

Очень часто рассмотренную классификацию приходится дополнять информацией об антропогенных модификациях пейзажа. Одна из наиболее характерных для Центральной России — лесолугово-полевая. Она не раз служила сюжетом картин И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, В. А. Васильева, И. И. Левитана и др. Самостоятельную классификационную модель необходимо будет создавать для пейзажей преимущественно антропогенных: городских, про-

мышленных, аграрных и др. Здесь будет полезным опыт мастеров городского пейзажа.

Со времен итальянского Возрождения дошли до нас полотна городских пейзажей художников венецианской школы Д. А. Каналетто, Ф. Гварди и др. Их картины композиционно гармоничных городских площадей, архитектурных ансамблей, каналов напоминают об удивительной красоте городов позднего Средневековья. Среди классиков русской городской пейзажной живописи XVIII–XIX веков назовем Ф. Я. Алексеева с его впечатляющей галереей пейзажей Санкт-Петербурга и Москвы. В числе же советских пейзажистов-урбанистов особенно известен Г. Г. Нисский, предложивший образцы современных городских, промышленных и транспортных пейзажей («Порт Одесса», «Подмосковная рокада» и др.).

Опыт классификационных построений в географии показывает, что общенаучные классификации тогда становятся по-настоящему действенными, наполняются живым содержанием, когда на их основе производится систематика географических объектов конкретных регионов. При этом дедуктивный и индуктивный подходы взаимно обогащают друг друга.

В отношении региональной систематики пейзажей особого внимания заслуживает опыт французских и литовских географов.

Французская пейзажно-географическая школа известна давно. Усилиями ряда поколений географов, начиная с Видаля де ля Блаша, проведена инвентаризация и составлен кадастр наиболее примечательных пейзажей Франции. Сейчас эта работа находится в ведении государственного Института пейзажа (научный руководитель — географ-ландшафтовед Ж. Бертран).

Опыт литовских географов изложен в уникальной монографии «Экология и эстетика ландшафта» [101]. Помимо методических разработок в области систематики и эстетической оценки пейзажей, авторами впервые произведено их мелкомасштабное картографирование. На территорию Литвы составлена и опубликована карта «Эстетические ресурсы ландшафта и их оценка» [7, с. 120]. При создании типологической пейзажной карты невозможно было избежать классификационных вопросов. Литовские географы успешно справились с этой задачей на основе «детального структурного исследования элементарных единиц пейзажа» [101, с. 110].

Важнейшими показателями эстетичности пейзажей были признаны наиболее выразительные элементы ландшафта: рельеф, воды,

растительность и хозяйственные объекты. Предложено два классификационных таксона: 1) группа комплексов пейзажей; 2) комплекс пейзажей. В пределах Литвы выделено пять групп комплексов пейзажей:

- приморские пейзажи;
- озерно-холмистые пейзажи;
- пейзажи речных долин с придолинными полосами;
- лесные пейзажи (обширные пуши на равнинах);
- аграрные пейзажи.

Как видно, в каждой из названных групп своеобразие внешнего облика местности определяется тем или иным характерным элементом ландшафта.

Группы, в свою очередь, подразделяются на комплексы пейзажей. В границах своей республики литовские специалисты установили 21 вид комплексов. При этом были использованы такие показатели, как обилие, качественный состав и характер распределения растительного покрова, выразительность рельефа и интенсивность хозяйственной деятельности. Как видно, были сохранены классификационные признаки, использованные ранее на уровне групп комплексов, но в более детальной их проработке.

В рассмотренной классификации пейзажей не всегда строго соблюдается правило единства основания деления понятий на уровне каждого таксона. Однако в целом ее можно признать удачной. Для примера воспроизведем характеристику нескольких видов литовских пейзажей:

- приморские пейзажи поросших сосняками дюн;
- лесистые озерно-холмистые пейзажи на поросших сосновыми лесами возвышенностях;
- аграрные пейзажи глубоких речных долин с придолинными полосами, поросшими сосняками;
- лесные пейзажи пуш с чередующимися на болотистых равнинах сосняками, ельниками, черноольшаниками;
- аграрные пейзажи на малолесистых пологохолмистых равнинах.

Все виды комплексов пейзажей нашли себе картографическое отображение. Это пока единственный опыт пейзажно-эстетического картографирования целой страны.

6.5. Эмоциональность пейзажа

Проблема эмоциональности пейзажа — одна из наиболее слабо разработанных в эстетике ландшафта. Попытки эмоционально-психологических оценок природы носят преимущественно интуитивный характер. Нередко они приобретают национальную окраску, будучи связанными с этническими обычаями, пристрастиями, символикой [28, 36].

Светлая березовая роща, залитый солнцем высокоствольный бор или дубрава всегда ассоциировались на Руси с чувством радости, бодрости и жизнеутверждения. Другое дело — угрюмый, сумрачный ельник (рамень) или болотистый черноольшаник (ольс). Они способны воздействовать угнетающе. Грохочущий водопад в горах возбуждает. Речушка, тихо струящаяся в низких уречьях берегах, настраивает на идиллический лад. Заросший пруд в тенистом парке сентиментален. Скалистые приморские утесы в оторочке пенистого прибоя романтичны.

Интересное исследование провели американские социологи и психологи в национальных парках США. Было установлено, что различные природные комплексы оказывают на посетителей парков либо притягательное, либо отталкивающее воздействие [40, 104]. Наиболее сильный аттрактивный эффект производят краевые зоны — ландшафтные экотоны, а также композиционные узлы (фокусные точки) пейзажа. Контактные зоны водоемов и суши, леса и луга, холмистой местности и плоской равнины, как правило, наиболее посещаемы. Американские специалисты объясняют это психологическими и даже физиологическими потребностями человека в разнообразии природной среды. Те же исследования показали, что отталкивающий эффект производят однородные, монотонные древесные насаждения, ландшафты сырых заболоченных низин, а также обезображенные человеком территории, так называемые антропогенные бедленды.

В медицине достаточно глубоко разработана теория психофизического влияния цвета на органы человеческих чувств (см. раздел 5.2). Она с успехом может быть использована при анализе эмоциональности пейзажей. *Красный, оранжевый, желтый относятся к теплым цветам.* Они действуют наступательно, возбуждают и активизируют. *Синий, голубой, фиолетовый — холодные цвета.* Их считают успокаивающими, умиротворяющими. *Зеленый занимает промежуточное положение.* Это цвет эмоционального равновесия,

физического и психического здоровья. Он самый жизнерадостный и особо любимый на Руси, так как ассоциируется с цветовой гаммой лесов, лугов и садов — вечных спутников жителей средней полосы.

Специального упоминания заслуживает исследование цветовых характеристик пейзажей, предпринятое еще в начале XX века В. П. Семеновым-Тян-Шанским. Он выявил оптически дополнительные цвета, особенно украшающие пейзаж. Например, «на почти исключительно зеленом в общем весной и летом фоне великой Русской равнины, с ее лесами, лугами, степями и недозревшими еще полями до страды, наиболее эффектный контраст в солнечную погоду производят оптически дополнительные к зеленому красный, малиновый и розовый цвета, свойственные спелым ягодам, маку, шиповнику, кипрею лесных гарей, красному грибу и мухоморам. Этот цвет как раз излюбленный у большинства населения нашей равнины» [86, с. 264].

Цветовые оттенки, резкость или мягкость их сочетаний в пейзажах связываются В. П. Семеновым-Тян-Шанским с климатическими условиями того или иного региона. По его мнению, «в странах с резким материковым климатом население более привержено к резкости и яркости цветовых оттенков в своей орнаментике и живописи, ибо сама природа здесь резче, чем в странах приморских, где природные оттенки смягчены влажностью воздуха и испарениями. Так, французы и японцы органически склоны ко всегда нежным красочным оттенкам, русские и турецкие племена — к резким, ярким, кричащим» [86, с. 264].

В подтверждение сказанному сравним пейзажные полотна английского живописца Дж. Констебля и французских импрессионистов К. Моне, К. Писсарро, А. Сислея, написанные в мягкой колористической гамме, с богатством цветовых нюансов, в полной мере континуальные, с чрезвычайно яркими, контрастными, поистине дискретными индийскими картинами В. В. Верещагина, тибетско-гималайскими сюжетами Н. К. Рериха, армянскими пейзажами М. С. Сарьяна. Большие мастера живописи глубоко понимали эмоциональную сторону пейзажа и тонко отражали ее в своих произведениях.

Следуя народным традициям, опираясь на исследования в области психотерапии, учитывая опыт талантливых художников-пейзажистов и мнения экспертов, мы можем ставить вопрос об эмоционально-психологическом подходе к классификации пейзажей. Такого рода

классификация — дело будущего. Но, исходя из субъект-объектного понимания пейзажа, она вполне реальна. Пожалуй, именно этот вид классификации пейзажей в наибольшей мере мог бы соответствовать духовной сути эстетического направления в ландшафтоведении. А пока мы говорим о пейзажах веселых и грустных, романтических и сентиментальных, возбуждающих и гнетущих, жизне-радостных и угрюмых, очаровательных и суровых, привлекательных и отталкивающих.

6.6. Ландшафт и этнический характер

Проблема влияния ландшафтной среды на психологический облик, нравы, духовную культуру этносов практически не изучена. Хотя постановка ее известна с античных времен (Гиппократ, Геродот, Палибий). Позже к ней не раз обращались многие географы, историки, писатели. Но всякий раз дело ограничивалось предположениями и догадками, а не фундаментальными научными разработками. Психологи, касавшиеся этой проблемы, также мало продвинули вперед ее решение [28, 36]. Действительно, она необычайно трудна.

Дело в том, что коллективный характер этносов определяется многими взаимосвязанными факторами. К ним можно отнести не только этнический ландшафт, но и социально-экономическую среду, исторические судьбы народов, культурные и нравственные традиции, религиозные догматы и др. Отчлнить их один от другого практически невозможно. В итоге формируется **этнический менталитет**, суть которого состоит в характерных для данного этноса типах восприятия и толкования мира, определяющих нормы поведения групп людей и индивидуумов.

Согласно Л. Н. Гумилеву [32], этнос и его ландшафтное окружение неразрывны. Каждый этнос вживается в свой этнический ландшафт, создает и обустроивает его. Одновременно ландшафт активно участвует в формировании нравственно-духовного облика этноса. В результате образуется этноландшафтная геозокосистема, в которой прослеживаются прямые и обратные связи между этнической и ландшафтной подсистемами. Помимо материально-энергетических связей в ней ярко проявляют себя всевозможные информационные связи, в том числе духовные, вплоть до сакральных, выражающихся в священной, обрядовой сопряженности

этноса и ландшафта. В каждой этноландшафтной системе возникает своя особая духовная аура.

Замечательный образец анализа этноландшафтной духовности оставил нам А. Гумбольдт: «...Познание характера природы различных местностей земного шара теснейшим образом связано с историей человечества и его культурой. И если начало этой культуры и не определяется исключительно одними естественно-историческими влияниями, то направление ее, характер народа, мрачное и веселое настроение человечества в большинстве случаев являются результатом климатических условий. Как велико было влияние неба Греции на ее обитателей. Как могли не пробудиться более культурные черты характера и более нежные чувства у народов, населяющих прекрасные счастливые местности земного шара между Евфратом, Галисом и Эгейским морем? И разве наши предки, когда Европа погрузилась в новое варварство и религиозное увлечение, внезапно открыв священный Восток, не привезли из этих мягких долин более кроткие нравы? Отличительный характер, присущий поэтическим произведениям греков и угрюмым песням примитивных северных народов, в большинстве случаев связан с обликом растений и животных, горными долинами, которые окружали поэта, и воздухом, который его обвевал. Кто не чувствовал себя иначе настроенным в темной тени буков, на холмах, увенчанных одиноко стоящими пихтами, или на травянистом лугу, где ветер шелестел по дрожащей листве берез? Эти родные растительные ландшафты воскрешают перед нами меланхолические, серьезно-возвышенные или веселые картины. Влияние физического мира на мораль, полную тайн взаимодействия чувственного и сверхчувственного, придает изучению природы, если подняться до более возвышенной точки зрения, особую, еще недостаточно оцененную притягательную силу» [31, с. 82–83].

Бессспорно, *этнический ландшафт — великий воспитатель и творец нравов, обычаев, традиций людей, веками в нем живущих и обустроивающих его*. Вслед за Гумбольдтом об этом же писал известный историк В. О. Ключевский: «Человек поминутно и попеременно то приспосабливается к окружающей его природе, к ее силам и способам действия, то их приспосабливает к себе самому, к своим потребностям, от которых не может и не хочет отказываться, и на этой двусторонней борьбе с самим собой и с природой вырабатывает и свою сообразительность и свой характер, энергию, понятия, чувства и стремление, а частью и свои отношения к другим

людям. И чем более природа дает возбуждения и пищи этим способностям человека, чем шире раскрывает она его внутренние силы, тем ее влияние на историю окружающего ею населения должно быть признано более сильным...» [44, с. 62].

Психологические стереотипы, возникающие в процессе жизни и труда людей в ландшафте, закрепляясь в этнической памяти, сами становятся мощным воспитательным фактором. В итоге этнический ландшафт действует на психологию человека не только прямо, но преимущественно опосредованно.

Этнический ландшафт — своеобразная «эстафета» поколений. С ним от поколения к поколению, от эпохи к эпохе передаются накопленные веками материальные и духовные богатства народа. Так этнический ландшафт растит и формирует свой социум.

Русский религиозный философ Н. А. Бердяев говорил, например, о том, что пейзаж русской земли и «пейзаж» русской души неразрывно связаны [9]. Русскому этносу свойственно пейзажное мышление, обусловленное прежде всего необозримостью российских просторов. В душе русского народа та же необъятность, безграничность. В отличие от народов Западной Европы, он в большей мере является народом откровений и вдохновений, нежели рационалистического расчета. По мнению Д. С. Лихачева, для его духовной культуры издавна свойственно считать «волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом...» [50, с. 156]. Тонкий знаток русской души И. А. Бунин полагал, что она «первобытно подвержена природным влиянием».

В ином свете видит этико-эстетическую роль русского дореволюционного сельского ландшафта М. Горький, сравнивая его с культурными ландшафтами Западной Европы: «Человек Запада еще в раннем детстве, только что встав на задние лапы, видит всюду вокруг себя монументальные результаты труда его предков. От каналов Голландии до туннелей Итальянской Ривьеры и виноградников Везувия, от великой работы Англии и до мощных Силезских фабрик — вся земля Европы тесно покрыта грандиозными воплощениями организованной воли людей... Это впечатление всасывается ребенком Запада и воспитывает в нем сознание ценности человека, уважение к его труду и чувство своей личной значительности как наследника чудес труда и творчества предков.

Такие мысли, такие чувства и оценки не могут возникнуть в душе русского крестьянина. Безграничная плоскость, на которой

тесно сгрудились деревянные, крытые соломой деревни, имеет ядовитое свойство опустошать человека, высасывать его желания. Выйдет крестьянин за пределы деревни, посмотрит в пустоту вокруг него и через некоторое время чувствует, что эта пустота влилась в душу ему...» [29, с. 9].

Зная историю России и русского этноса, трудно согласиться с такого рода рассуждениями пролетарского писателя. Его можно оспорить, используя другие литературные образы Руси и русского народа. Вспомним хотя бы восторженные слова Н. В. Гоголя: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» («Мертвые души»). Только ей, подобно стремительной «птице-тройке» было под силу преодолеть эту незнакомую евразийскую бескрайность. Всего за 70 лет отважный народ прошел через суровые азиатские дебри от Урала до Берингова пролива*. Тот же Бердяев отмечал: «Огромные пространства легко давались русскому народу, но нелегко давалась ему организация этих пространств в величайшее в мире государство, поддержание и сохранение порядка в нем. На это ушла большая часть сил русского народа» [9, с. 65]. До сих пор эта проблема остается труднейшей для страны, именуемой теперь как Российская Федерация.

Завершая раздел, сошлемся еще на одно проникновенное наблюдение этико-эстетической связи человека с природой. Оно принадлежит Л. Н. Толстому. Молодым офицером проходя воинскую службу на Северном Кавказе, он близко познакомился с бытом и нравами гребенских казаков. В одном из вариантов известной повести «Казак» Л. Н. Толстой обращает внимание на свойственную им особенную «понятливость, живость, удалство и чувство изящного, чувство красоты, которое не встретишь до такой степени ни в каком другом народе. И чистое убранство хат, и блестящие красивые одежды, на которые кладется последнее, и цветы, которые любят женщины, и песни — все показывает это. Должно быть, красота природы и гребенской женщины развило в них это

* Поход Т. Ермака в Сибирь, 1581 г.; открытие С. Дежневым пролива между Азией и Северной Америкой, 1648 г.

чувство». Духовная гармония русского человека с окружающим природным ландшафтом — излюбленная тема отечественной художественной литературы. Ей посвятили немало вдохновенных строк И. С. Тургенев, А. П. Чехов, И. А. Бунин и др. Она же может стать особым предметом этико-эстетического ландшафтного исследования.

Глава 7

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ПЕЙЗАЖЕЙ



Эстетическая оценка пейзажей — проблема не менее сложная, чем их классификация. Если в любом, самом строгом научном исследовании мы вынуждены всегда считаться с антропным принципом, фактором субъективизма, то в области эстетической аксиологии его значение возрастает необычайно. Различие вкусов, культурных традиций, уровня образования, мировосприятия, свойственные многочисленным народам мира, тем или иным социальным слоям населения, возрастным группам людей, до предела осложняют решение указанной проблемы. И все же, как было показано выше, можно надеяться, что прекрасное, в основе которого лежат объективные гармонические каноны, воспринимается более или менее сходно, хотя бы в рамках какой-либо этнокультуры.

Конечно, каждый субъект индивидуален, у каждого своя уникальная экзистенция (способ бытия). Но это не значит, что люди не подчиняются единым правилам системной организации природы, в недрах которой человечество выросло и формировало веками свои эстетические вкусы. Вспомним, что еще И. Кант предполагал наличие у людей сверхсубъективной всеобщности ощущения прекрасного.

Выше было доказано, что эстетическое восприятие, по сути своей, отражает две важнейшие и взаимодополняющие особенности видения:

- восприятие объекта как целого, нашедшее отражение в учении о гештальтпсихологии;

- информационно-кибернетический анализ структурных элементов целого.

В ходе зрительного сканирования саккадами (мгновенными скачкообразными движениями) глаз оба указанных акта следуют один за другим, нередко многократно повторяясь [94].

Независимо от указанных психолого-физиологических представлений в теории визуального восприятия в конкретных опытах эстетических оценок пейзажей оформились аналогичные по сути методики:

- экспертная оценка пейзажных образов как целостных визуальных систем;
- анкетирование;
- оценка пейзажа путем анализа его структурных составляющих (сюжетной композиции) с последующим получением суммарных оценок.

7.1. Экспертная оценка

Известно немало попыток экспертной оценки пейзажей с привлечением высококвалифицированных специалистов: художников, путешественников, природоведов, имеющих достаточно богатый запас пейзажных впечатлений, наметанный на красотах природы зоркий глаз. Одна из первых предпринята англичанином К. Д. Файном [105].

Группе из 45 экспертов было предложено оценить эстетические достоинства 20 пейзажей, представленных в виде цветных фотографий-слайдов. В роли эталона, оцениваемого одним баллом, избран один из пейзажей. Все остальные следовало сгруппировать в шесть разнокачественных категорий, придав им оценку от 0 до 32 баллов. Градации были обозначены весьма вольно, без соблюдения необходимых требований формальной логики. Выделялись пейзажи: безобразный, ничего себе, милый, заметный, превосходный, зрелищный.

Высшей оценки (32 балла) удостоился вид Восточных Гималаев, венчаемый горным массивом Канченджанги (8585 м над уровнем моря), открывающийся из района горного курорта Дарджилинг в северо-восточной Индии (рис. 16).

Автору посчастливилось любоваться этим пейзажем. Могу подтвердить: ничего более величественного и торжественного в при-



Рис. 16. Массив Канченджанги в Восточных Гималаях [по 103]

роде не доводилось видеть. Подножья гор утопают здесь в густой зелени лесов. Но сам пятиглавый шатер Канченджанги одет вечными снегами и, как гигантский, искусно огранный алмаз, блистает в солнечных лучах. Праздник света и красок особенно впечатляет на утренней заре. Рано, еще затемно туристов, желающих полюбоваться видами Восточных Гималаев, доставляют из Дарджилинга на одну из окрестных горных вершин, именуемую Тигровым холмом. Здесь находится благоустроенная смотровая площадка. Наблюдатели могут взять бинокли, подзорные трубы, кинокамеры. Зимой вам дадут теплые пледы и чашечку душистого кофе.

И вот начинается восход. Солнце встает где-то далеко за нашими спинами из вод океана. Но мы видим первые отблески его лучей на вершинах красавицы Канченджанги. Они «зажигают» серебряной нитью внешние очертания горного массива на фоне темно-синего, почти фиолетового неба. Затем в течение 10–15 минут на наших глазах происходит поразительное волшебство света и красок. Серебристая мерцающая мгла снегов сменяется нарастающей голубизной, а та постепенно вытесняется розово-малиновыми тонами. Наконец, весь пятиглавый гигант заливается золотом, сверкая в лучах озарившего его до основания дневного светила. А слева, вдали на западе, проступают темно-голубые контуры могучего Эвереста (Джомолунгмы). Каждый, кто видел подобное чудо, сохранит его в своей памяти на всю жизнь, как образ непостижимой красоты и величия природы (рис. 17).

После проведенного эксперимента, описанного выше, К. Д. Файном была предпринята попытка создания альбомов пейзажей с их балльной экспертной оценкой. Среди прочих пейзажей достаточно высокую оценку (18 баллов) получили неприхотливые на первый



Рис. 17. Центральный пик красавицы Канченджанги. Вид из курортного городка Дарджилинг (Восточные Гималаи)

взгляд виды лесо-луговых низкогорий Северной Англии и Шотландии.

С тех пор было предпринято немало попыток экспертных оценок эстетичности пейзажей. Главная их специфика — высокая художественная квалификация и опыт экспертов.

7.2. Анкетирование

В отличие от профессионалов-экспертов большинство рядовых рекреантов, а также местных жителей не обладают соответствующей подготовленностью адекватного эстетического восприятия. Однако их мнение о красоте пейзажей не менее важно. Учесть его удастся путем массовых опросов, включая всевозможные варианты анкетирования. Этническая принадлежность, различия в уровне образования, профессии, социальном положении, возрасте и многие другие особенности наблюдателей, конечно, сказываются на их эстетических оценках пейзажей. Поэтому подобные опросы приобретают этно-социальный характер. Им подвергаются статистически достоверные группы в составе не менее 50–60 человек.

Предложено и опробовано несколько вариантов анкет эстетической оценки пейзажей. Несмотря на частные различия, все они включают два основных раздела:

- характеристику самого опрашиваемого лица (его национальность, возраст, образование, специальность и т.п.);
- оценку этим лицом степени эстетичности конкретных пейзажей, наблюдаемых с определенной видовой точки.

В анкетах предлагается соответствующая группировка вопросов. В целях большей сравнимости результатов часто рекомендуется использовать оценочные балльные шкалы. При этом предлагается определить степень привлекательности (аттрактивности) и эмоционального воздействия как пейзажа в целом, так и отдельных его композиционных элементов.

В качестве образца ниже приводится анкета, разработанная М. Ю. Фроловой [96], одним из географов-ландшафтоведов, специализирующихся в области эстетики ландшафта. В ней использованы оценочные шкалы, включающие семь позиций. Между полярными оценками можно выбрать те или иные промежуточные. Срединная позиция соответствует нейтральному мнению опрашиваемого лица относительно поставленного вопроса.

Ландшафтно-эстетическое анкетирование имеет немало методических достоинств. Массовый характер полученных данных позволяет использовать при их обработке статистические приемы. Кроме того, появляется возможность устанавливать эстетические предпочтения конкретных социальных, профессиональных, возрастных, этнических групп. Во французской пейзажной школе разра-

Анкета эстетической оценки природного пейзажа с видовой точки N

1. Укажите, пожалуйста: дату рождения, пол, национальность, специальность.
2. Образование: среднее; незаконченное высшее; высшее (нужное подчеркнуть).
3. В каких населенных пунктах проживали ранее и как долго?
4. Укажите, пожалуйста, какие ландшафты предпочитаете (отметьте в каждой группе один пункт):
 - лес; луг; степь; сочетание залесенных и открытых пространств;
 - морское побережье; берег озера; берег реки; удаленные от крупных водоемов места;
 - нетронутые ландшафты; освоенные ландшафты;
 - горы; равнины.
5. Ваше любимое время года.

Теперь предлагаем Вам серию вопросов о пейзаже, который Вы видите перед собой.

6. Какие природные компоненты привлекают Ваше внимание прежде всего: воздух, вода, рельеф, растительность, почвы, животные? (Можно отметить сразу несколько компонентов).

7. Какое впечатление производят на Вас эти компоненты? (Поставьте крестик в соответствующей клетке табл. 2, учитывая, что «1» означает крайне негативное впечатление, «7» — весьма позитивное, а «4» — нейтральное.)

Таблица 2

Оценка впечатления, производимого природными компонентами пейзажа

Природные компоненты	Шкала оценок						
	1	2	3	4	5	6	7
Воздух							
Вода							
Рельеф							
Растительность							
Почвы							
Животный мир							

8. Как Вы оцениваете эколого-эстетические свойства пейзажа в целом? (Поставьте крестик в соответствующей клетке табл. 3.)

Таблица 3

Оценка эколого-эстетических свойств пейзажа

Свойства	Шкала оценок							Свойства
	1	2	3	4	5	6	7	
Однообразный								Разнообразный
Дисгармоничный								Гармоничный
Обычный								Экзотичный
Некрасивый								Красивый
Опасный								Безопасный
Нарушенный								Ненарушенный

9. Как Вы оцениваете Вашу эмоциональную реакцию на пейзаж? (Поставьте крестик в соответствующей клетке табл. 4.)

Таблица 4

Эмоциональная оценка пейзажа

Эмоциональное впечатление	Шкала оценок							Эмоциональное впечатление
	1	2	3	4	5	6	7	
Чувство страха								Радость
Раздражение								Умиротворение
Угнетенность								Душевный подъем
Уныние								Восторг

ботаны в связи с этим представления о так называемых «культурных кодах». Ими определяются духовные и рационалистические ландшафтно-эстетические симпатии различных категорий людей. Субъект-объектный подход в ландшафтных оценках поднимается здесь на новый методологический уровень, сближаясь с принципиальными положениями философии экзистенциализма и естественно-научной теории относительности. Вместе с тем приходится иметь в виду художественно-эстетическую неподготовленность большинства опрашиваемых и немалую вероятность дилетантских ответов. Поэтому массовое анкетирование целесообразно дополнять высококвалифицированной ландшафтно-эстетической экспертизой.

7.3. Структурно-информационный анализ

Как было показано выше, в анкетных опросах одновременно применяется, с одной стороны, оценка целостного эстетического восприятия пейзажа, что соответствует приемам гештальтпсихологии, с другой — дифференцированный анализ привлекательности отдельных природных компонентов, созвучный структурно-информационному подходу в психологии искусства [5, 56]. В ряде ландшафтно-эстетических исследований второй подход завоевал ведущие позиции. Одну из наиболее развернутых программ структурно-информационного анализа эстетических достоинств пейзажей предложили литовские специалисты во главе с К. И. Эрингисом.

Была разработана методика «детального структурного исследования элементарных единиц пейзажа» [101, с. 110]. Вместе с тем авторы подчеркивают, что «нельзя оценивать эстетичность ландшафта без ее тесной связи с экологическими особенностями местности. Следовательно, эстетичность природы можно изучать лишь комплексными эколого-эстетическими методами» [101, с. 109]. Объективной основой красоты природы являются, по их мнению, ее оптимальное разнообразие и гармония как в пространстве, так и во времени. Одновременно подчеркивается, что красота, имеющая в природе объективные истоки, может быть оценена только субъективно. Однако показатели самой оценки могут признаваться объективными применительно к конкретным категориям наблюдателей. Немаловажную роль играет при этом общность их эстетического идеала. Авторы, например, ориентируются на эстетические пейзажные симпатии, сложившиеся у литовской интеллектуальной общественности второй половины XX века.

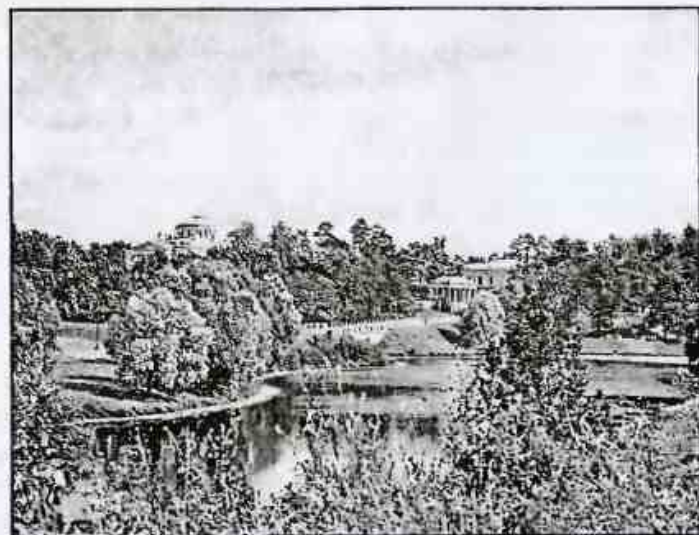
Далее, уже в пределах указанных субъективных рамок предпочтение отдается объективным показателям. Предложено разделять постоянные факторы эстетического воздействия, такие как рельеф, растительность, поверхностные воды, антропогенные объекты, и непостоянные факторы: погода, время суток и года, атмосферные явления (дождь, сильный ветер и т.д.).

В качестве объективных признаков эстетичности пейзажа в целом литовские специалисты называют: многоплановость, ярусность, глубину и разнообразие перспектив, наличие пейзажной доминанты, кулисы, окаймляющие пейзаж, красочность, сезонную и суточную аспектность, девственность, отсутствие антропогенных разрушений и др. Каждый из названных показателей

оценивается неким числом условных баллов. Общая оценка эстетических достоинств пейзажа определяется путем их суммирования. Как отмечалось выше, литовские авторы производят эстетическую оценку пейзажа сопряженно с экологической оценкой той видовой точки (пейзажного подступа), с которой производится обзор пейзажа.

Описанный подход к эстетической оценке пейзажей путем их структурно-информационного анализа — не единственный. В различных вариантах он многократно применялся в последние десятилетия как в России, так и за рубежом. Опыт показал, что применяемые нормативы структурно-информационной оценки эстетичности пейзажей оказываются правомочными в сравнительно ограниченных географических пределах. Они всегда так или иначе локализованы, будучи пригодными лишь в определенных типах ландшафтной среды.

Невозможно представить единые оценочные шкалы для пейзажей гор и равнин, сельской и городской местности, тайги и степей. Очевидно, необходимо создание особых программ эстетической оценки пейзажей севера, центра и юга Русской равнины, Кавказа, Алтая, Дальнего Востока. Каждый из крупных природных регионов (ранга физико-географических стран и зональных областей) нуждается в разработке своих нормативов оценки эстетических достоинств пейзажей. Вероятно, они будут специфичны для местного коренного населения и приезжих, людей различного уровня образования и т.д.



Часть III

Ландшафтное искусство

Глава 8

САДОВО-ПАРКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ



Человеку издавно было свойственно стремление не только умело хозяйственно осваивать природную среду, но и художественно обустраивать ее. Эстетизация среды практиковалась во всех видах рукотворных ландшафтов. Однако наибольшее значение она приобретала при создании рекреационных комплексов, предназначенных для отдыха и созерцания красот природы. Поэтому в рекреационном ландшафтоустройстве накопился особенно богатый опыт эстетического проектирования. Он составляет основу садово-паркового ландшафтного искусства, история которого насчитывает многие столетия.

Садово-парковым ландшафтам посвящена обширная литература, представленная главным образом трудами ландшафтных архитекторов [11, 20, 21, 61, 63, 80 и др.]. Особое место занимает исследование Д. С. Лихачева «Поэзия садов» [51], посвященное духовным аспектам садово-паркового творчества. В нем утверждается: «Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом.

Искусство всегда есть попытка создания человеком некоего счастливого окружения. Но если в других искусствах это окружение только частично, то в садово-парковом оно действительно окружает. Это превращение мира в некий интерьер» [51, с. 11].

Сады и парки видятся Лихачеву как своеобразная летопись духовной культуры стран и народов. Поэтому временная ретроспектива и мировоззренческое осмысление садово-парковых ландшафтов не менее важны и интересны, чем анализ их пейзажной

структуры и красоты, дожившей до наших дней. Лихачев считал, что «устроители садов во все века стремились именно в садах дать человеку повод для глубоких философских размышлений, раздумий, настроений и поэтических мечтаний».

Сад — это подобие Вселенной, книга по которой можно «прочитать» Вселенную» [51, с. 23–24].

Много ранее английский философ Ф. Бэкон полагал, что сад составляет «самое чистое из всех человеческих наслаждений. Оно более всего освежает дух человека» [14, с. 453].

8.1. Ландшафтное искусство и духовная культура

Этническая духовная культура представляет собой систему мировоззрения, миропонимания, определяющую поведение людей в окружающей действительности. В том числе их взаимоотношение с природой. Поэтому национальные антропогенные ландшафты, прежде всего садово-парковые, можно расценивать как своеобразное зеркало этнической духовной культуры.

В первую очередь в нем запечатлелись две издавна противостоящие тенденции отношения человечества к природе:

- ♦ целенаправленного преобразования, очеловечения природы;
- ♦ обожествления и преклонения перед ней.

Они отражают религиозно-философское миропонимание разных народов и эпох и прежде всего западноевропейской и восточной цивилизаций.

Духовная культура народов Западной Европы традиционно воспитывалась и развивалась на христианских библейских устоях, согласно которым человеку даровано свыше право владычества над землею*. Она стимулировала активное хозяйственное освоение, окультуривание природной среды.

* На первых же страницах Библии сказано:

«26. И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему; и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися на земле...»

27. И сотворил Бог человека по образу Своему...

28. И благославил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею...»

В декоративном садоводстве Западной Европы эта тенденция особенно ярко проявилась в эпоху Возрождения, когда культ человека, всемогущество его разума и воли были вознесены до необычайных высот. Показательны в этом отношении технократические планы садово-паркового строительства Леонардо да Винчи (1452–1519). Как ученый, инженер-конструктор и художник он мечтал о полностью зарегулированном, рукотворном садово-парковом ландшафте, почти замкнутой геоэкологической системе: «При помощи мельницы произведу я ветер в любое время, потом заставлю подниматься воду... И другая вода будет протекать по саду, орошая помаранцы и лимонные деревья... деревья эти будут вечно зеленеть... В канавках надлежит часто удалять травы, дабы вода была прозрачной, с камешками на дне, и оставлять только травы, пригодные для питания рыб... Рыбы должны быть из тех, что не мутят воды... Сверху сделаем тончайшую медную сеть, которая покроет сад и укроет под собою много разных видов птиц, — и вот у вас непрерывная музыка, вместе с благоухающим цветом на лимонных деревьях» [49, с. 30–31].

Сходные идеи были популярны в эпоху научной революции XVII–XVIII веков. Один из крупных естествоиспытателей того времени Ж. Бюффон (1707–1788) заявлял, что только человеку доступно навести порядок в окружающем мире, создать гармонию природы, наделить ее красотой. В этом видится земное назначение человека. Касаясь эстетических вопросов, Ж. Бюффон считал, что только рукотворный ландшафт может быть по-настоящему красив: «Новая природа выйдет из наших рук. Как прекрасна эта культурная природа! Как она блестяща, как роскошен наряд ее, благодаря заботам человека! Он сам составляет ее главное украшение, он самое благородное из произведений ее» [цит. по 46, с. 206].

Вплоть до середины XX века идеология покорения природы оставалась господствующей в Европе. Английский историк и социолог А. Д. Тойнби (1889–1975) с сожалением отмечал, что современным Западом забыты традиции античной культуры, когда «природа оставалась богом», а не превращалась в рутинные «природные ресурсы и промышленное сырье», как в наши дни.

Некоторые религиозные мыслители и философы также разделяли идею необходимости очеловечения природы. Укажем в связи с этим на труды русских философов-космистов, известных теологов конца XIX — начала XX века Н. Ф. Федорова (1828–1903) и С. Н. Булгакова (1871–1944), в которых говорится о так называемых

мом «общем деле», суть которого не в пассивном созерцании мира, а в «управлении силами слепой природы» [81]. В главном своем труде «Философия общего дела» Н. Ф. Федоров сурово критикует науку и философию за «преклонение пред всем естественным». По его мнению: «Повиноваться природе для разумного существа — значит управлять ею, ибо природа в разумных существах обрела себе главу и правителя». «Истинное отношение разумного существа к неразумной силе (природе) есть *регуляция* естественного процесса». Наведение «порядка» в хаосе бытия — вот главное предназначение человечества.

Венцом европейского рационализма и сциентизма стала известная *концепция ноосферы*, разработанная В. И. Вернадским (1863–1945). Многие современные толкователи концепции пытаются придать ей экологический характер. На самом деле в ее изначальном изложении [22, 81] мы не находим сколько-нибудь отчетливо выраженных природоохранных мотивов. В то же время всемерно превозносится преобразующая природу деятельность человечества, опирающаяся на достижения научно-технического прогресса. Вот кредо великого натуралиста и философа, высказанное им в конце жизни (1944): «Человечество, взятое в целом, становится мощной геологической силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом, становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого».

Это новое состояние биосферы, к которому мы, не замечая этого, приближаемся, и есть «ноосфера».

Ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открываются все более и более широкие творческие возможности. И может быть, поколения моей внуки уже приблизится к их расцвету» [81, с. 309].

Активным сторонником технократического обустройства окружающей среды был известный французский архитектор Ле Корбюзье (1887–1965). Исповедуя рационализм и функциональность в своих градостроительных проектах, он воспевал современный город, созданный по законам конструктивизма, как «символ борьбы человека с природой, символ его победы над ней» [48, с. 25].

Поэт М. Волошин саркастически отзывался о европейской культуре XX века, в которой человек стал, по его мнению, всего лишь придатком машины:

Машина научила человека
 Пристойно мыслить, здраво рассуждать.
 Она ему наглядно доказала,
 Что духа нет, а есть лишь вещество,
 ... что культура —
 Увеличение числа потребностей,
 Что идеал —
 благополучие и сытость.

Лишь к концу XX века, когда человечество оказалось на грани глобальной экологической катастрофы, в науке и мировоззрении Запада взяли верх иные представления о путях и способах сохранения окружающей среды. Было признано, что «природа знает лучше» (Б. Коммонер). В трудах Дж. Лавлока, Ю. Одума, Н. Ф. Реймерса, К. Я. Кондратьева, В. М. Котлякова, В. И. Данилова-Данильяна и др. был обоснован тезис: только естественная живая природа способна уберечь биосферу от разрушения под натиском техногенных воздействий. Создаваемый ею экологический каркас окружающей среды нуждается в строгой охране и тщательном уходе. В результате сложилась парадоксальная ситуация, когда люди, наконец, осознали необходимость защиты биосферы от создаваемой ими же ноосферы.

Истоки духовной культуры Востока лежат в философско-религиозных учениях индуизма, даосизма, дзэн-буддизма и других идейно близких школ. Их основой является безусловное признание святости и мудрости сил природы, почитание всего живого и гибкая природно-хозяйственная адаптивность.

Дзэн в переводе с японского означает сосредоточение, созерцание, медитацию. Медитация — основа индийской йоги. Дао в китайской философии — тот путь, который ведет к нравственному совершенствованию человека в его единении с природой, ибо ее структура и энергетика способны формировать физический и духовный облик человека. «Где земля красива, там и люди красивы, а где земля дурна, там дурны и люди. От дыхания гор много мужественности, от дыхания озер много женственности...» — был уверен Е. Цзыпи, китайский средневековый мыслитель.

Концептуальным ядром древнекитайского миропонимания было учение *инь-ян*, утверждающее целостность и взаимодополняемость полярных, часто переходящих друг в друга сил: женского (*инь*) и мужского (*ян*), земного (*инь*) и небесного (*ян*), темного и светлого, пассивного и активного. Принцип дополнительности (противоположности не исключают, а взаимно дополняют друг друга),

теоретически обоснованный Н. Бором в квантовой механике (1928), в общепhilософской форме давно исповедовался на Востоке. Он сыграл роль идейной основы в китайской пейзажной живописи и ландшафтной архитектуре, где земля и небо, воды и горы (камни) выступают в двуединстве противостоящих сил *инь* и *ян*.

По мнению ряда европейских исследователей этические и эстетические различия западной и восточной духовных культур настолько велики, что они вовек не сводимы. Талантливый писатель и поэт, апологет британского колониализма Р. Киплинг (1865–1936) заключал по этому поводу:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток и с
места они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на
Страшный господень суд.

И все же, учитывая, что западное мировоззрение все более и более экологизируется, а ряд восточных стран вступил на путь интенсивного научно-технического прогресса, можно надеяться на определенное сближение духовных культур Запада и Востока в недалеком будущем. Что касается «поэзии садов» этих двух древних цивилизаций, то она во многом своеобразна, неповторима.

8.2. Традиции Китая и Японии

История садов Китая, насчитывающая более трех тысячелетий, необычайно богата ландшафтно-эстетическими традициями. *Различают сады при императорских дворцах и храмах, домашние сады, сады ученых, философов, литераторов.* Несмотря на функциональные различия, большинству китайских садов свойственно наличие ряда характерных структурных элементов: водоемов с изрезанными очертаниями берегов и островами, нагромождений скал по берегам, деревьев причудливой формы, рощ, беседок с изгибающимися крышами на красных столбах, пешеходных мостиков, круто изогнутых над водной гладью. Типична яркая, бросающаяся в глаза окраска малых архитектурных форм (беседок, павильонов, мостов).

Мир растений китайских садов отличается необыкновенным изобилием. Среди деревьев часто используют сосны, можжевельник, кедры, дуб, клен. Обязательны куртинные заросли бамбука. Бамбук и сосна олицетворяют устойчивость мира. А множество ярких цветов — камелий, азалий, рододендрона, хризантем, пионов и др.,

цветущих в различные сезоны года — говорит об изменчивости всего живого. Колонии лотоса в водоемах — символ чистоты помыслов и поступков.

Скульптурные украшения не свойственны китайским садам. Лишь иногда можно встретить изображение зверей и птиц. Дорожки, беседки, павильоны, мостики скомпонованы в саду так, чтобы дать возможность посетителю неоднократно любоваться пейзажами с различных видовых точек. Постепенное раскрытие пейзажей — одно из главных правил композиции китайских садов. Помимо того, учитываются сезонные аспекты пейзажей, гармонизация природных и рукотворных элементов, контрастность форм, красок и освещенности.

Наиболее известны грандиозные императорские сады в окрестностях Пекина. Свободная планировка их природной части удачно сочетается со строго симметричными сооружениями дворцов. Здания искусно вписаны в природный ландшафт и формируют, как правило, его композиционные узлы. В хорошем состоянии до наших дней дожил пригородный дворцово-парковый ансамбль Ихэюань (парк Безмятежного отдыха). Он создавался на протяжении столетий — с XII по XIX век. Парк раскинулся по берегам искусственного озера, над которым на массивной скалистой горе Вань-Шоушань высится Летний императорский дворец. Создатели парка следовали известному афоризму Конфуция: «*Того, кто мудр, — радует вода; того, кто гуманен, — радуют горы*».

Ландшафт парка пронизан символикой единства мироздания. На площади около 3 км² здесь сочетаются и гармонируют друг с другом противоположные, но взаимодополняющие мирские начала. Гора — символ мужского начала *ян* — занимает южную треть парка. Озеро — символ женского начала *инь* — северные две трети. Крутосклонный массив Вань-Шоушань уже много веков глядит в безмятежную гладь озера и отражается в ней как в гигантском зеркале, символизируя двуединство *инь*–*ян*. Активность и целеустремленность, горы, скалы и камни, с одной стороны, спокойствие и уравновешенность, озеро и его глубокие воды — с другой, говорят о том, что поднебесному миру свойственны одновременно динамизм, изменчивость и вечность, устойчивость.

Привлекательны и менее помпезные китайские сады ученых, сады литературы. Немало их сохранилось близ Шанхая, в местечке Сучжоу. Они создавались для отдыха, медитации, философских размышлений, научных обобщений. Им свойственны небольшие озера, пагоды, арочные мостики, тенистые аллеи и рощи. Топо-

ника таких садов мирозерцания говорит сама за себя: сад «Вечной весны», сад «Медленно текущего времени», павильон «Где слышен снег», павильон «Ясного шелеста ветра», беседка «Омываемая ароматом леса», беседка «Водной ряби». В таких садах, согласно старинным китайским легендам, обитали драконы — владыки мира. Ими определялись судьбы всего земного, целостность мироздания, его гармония и красота.

Известный искусствовед Е. В. Завадская, тонкий ценитель китайской живописи и садово-паркового искусства Китая, считала, что создатели восточных пейзажных парков были прежде всего философами и лишь во вторую очередь архитекторами и садоводами [38, 39]. Завадская впервые перевела с китайского своеобразный свод правил и наставлений, касающихся художественного творчества «Цзецзы юань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»). Сформировавшееся на рубеже XVII–XVIII веков «Слово» стало подлинной энциклопедией искусства (в том числе и ландшафтного) не только в Китае, но и в Японии и Корее. Его отголоски сказались и в Европе. Так, в ряде исследований по садово-парковому искусству высказывается предположение, что пейзажные сады Китая после ознакомления с ними европейцев способствовали зарождению в Западной Европе XVIII века новых садов пейзажного типа. Свободные пейзажные композиции сравнительно быстро вытеснили господствовавшие до того регулярные парки.

В пейзажных садах Японии нашла символическое отражение философия синтоизма и дзэн-буддизма — национальных религиозных течений, исповедующих всепроникающую одухотворенность природы. Рациональному анализу она неподвластна. Лишь иррациональность, интуитивизм способны приблизить нас к постижению истины, сокрытой в красоте.

История японских садов насчитывает полтора тысячелетия. И все это время в основе их композиции лежали две взаимосвязанные идеи: миниатюризация и символика.

На сравнительно небольшой по площади территории японским специалистам садово-паркового искусства удавалось воссоздать видимость обширного природного ландшафта и даже земного мира в целом во всем разнообразии его структурных составляющих: земной суши и водоемов, скал и камней, деревьев, трав, цветов и мхов. И в то же время, если в садах Китая дворцы и храмы искусно были вписаны в естественный ландшафт и служили его дополнением, японские сады, напротив, лишь обрамляют доминирующие в ансамбле архитектурные сооружения.



Рис. 18. Японский сад в Киото: вода и камни, обилие зеленого убранства

Все в японских садах рукотворно. Однако на удивление глубоко символизирует дикую природу (рис. 18). По главному композиционному компоненту различают сады камней, воды, мхов, пейзажей в целом. Вода и камни означают соответственно «кровь» и «скелет» природы. Символичны многие виды растений. Сосна говорит о долголетию, бамбук — о стойкости. Острова среди водоемов ассоциируются с различными духовными состояниями. Например, остров «черепахи» настраивает на углубленный самоанализ, а остров «журавля» — на отрешение от прозы жизни и размышления о сути бытия.

Традиционны в японских садах сакура (японская вишня), слива, камелия, хризантема, орхидея и др. Вместе с водой, камнями, песком и гравием зеленые насаждения формирует некий метафорический пейзажный образ, способный вызывать у посетителя целую гамму духовных переживаний. Сад как бы приглашает к полету фантазии, философским размышлениям, воспоминаниям, рефлексии. Недосказанность, нарочитая незавершенность компо-



Рис. 19. Японский сад с пагодой на берегу озера

зиции, ассоциативность эстетического восприятия — главные художественные достоинства японского сада. Он не назидает, не поучает, а дружески беседует и мечтает вместе с вами.

В древней столице Японии городе Киото хорошо сохранились средневековые дворцовые и храмовые сады (рис. 19). А сады у жилого дома можно встретить во всех малых городах и селениях. Неотъемлемая и специфичная сторона культуры Страны восходящего солнца — сады чайной церемонии. Обряд чаепития, издавна превратившийся в национальный ритуал, обязательно происходит в чайном домике среди небольшого сада. К нему ведет дорожка, усыпанная неровными камнями. Близ домика устанавливается сосуд для омовения рук и каменный фонарь. Важно не само чаепитие, а тщательное соблюдение всех деталей вековой традиции.

8.3. Парки Античного мира

В городах Древней Греции существовала целая система искусственно озелененных территорий. Наиболее крупные зеленые массивы отводились под священные рощи — герооны. Они создавались в память об античных героях и были украшены скульптурами, архи-

тектурными сооружениями, искусственными водоемами. Спустя некоторое время в рощах стали устраивать спортивные парки со специальными аренами для состязаний. Более скромный, интимный характер носили философские сады, где проходили беседы, диспуты, обучение неопитов. Академия, основанная Платоном в IV веке до н. э., располагалась в одном из таких садов близ Афин.

Логика и математика как главные способы познания мира в античные времена нашли отражение и в ландшафтной архитектуре Древней Греции. В композиции садов и парков непременно использовались правило золотого сечения, законы симметрии, ритма и равновесия. Характерно стремление к гармонии с окружающим ландшафтом. Примером умелого сочетания архитектурных сооружений и рельефа местности служит ансамбль афинского Акрополя, возвышающийся на скалистом холме. Венчающий его храм Парфенон (V век до н.э.) и в своей архитектуре, и в скульптурном убранстве, созданном под руководством Фидия, пронизан гармонией симметрии и золотого сечения.

Особенно ярко эстетика правильных геометрических форм проявилась в садово-парковом искусстве Древнего Рима. Ею определялся облик роскошных дворцово-парковых ансамблей в загородных имениях богатых аристократов — патрициев. Парки располагались в живописных низкотгорьях Апеннин, нередко на морском побережье. Сохранились их описания, составленные известными древнеримскими историками Плинием Старшим и Плинием Младшим. При сооружении ансамблей мастерски использовался сложный рельеф местности. Выбирались террасированные склоны, серией ступеней ниспадающие к морю. На уступах террас закладывались живописные лестницы и пандусы, а их площадки использовались под сады. Ассортимент растений был необычайно богат. Преобладали представители местной средиземноморской флоры: итальянские сосны, дубы, кипарисы, платан, земляничное дерево, каштан, маслина. Широко использовались легко поддающиеся стрижке буксус, лавр, мирт. Поражало изобилие цветов: лилий, левкоев, ирисов, тюльпанов, нарциссов и др. Обязательным композиционным элементом были водные объекты: бассейны, каналы, каскады, фонтаны. Строгая зарегулированность планировки сада прекрасно гармонировала с классическими архитектурными формами дворцов и вилл.

Примером античного регулярного парка может служить вилла императора Адриана в 30 км к востоку от Рима. Построенная во

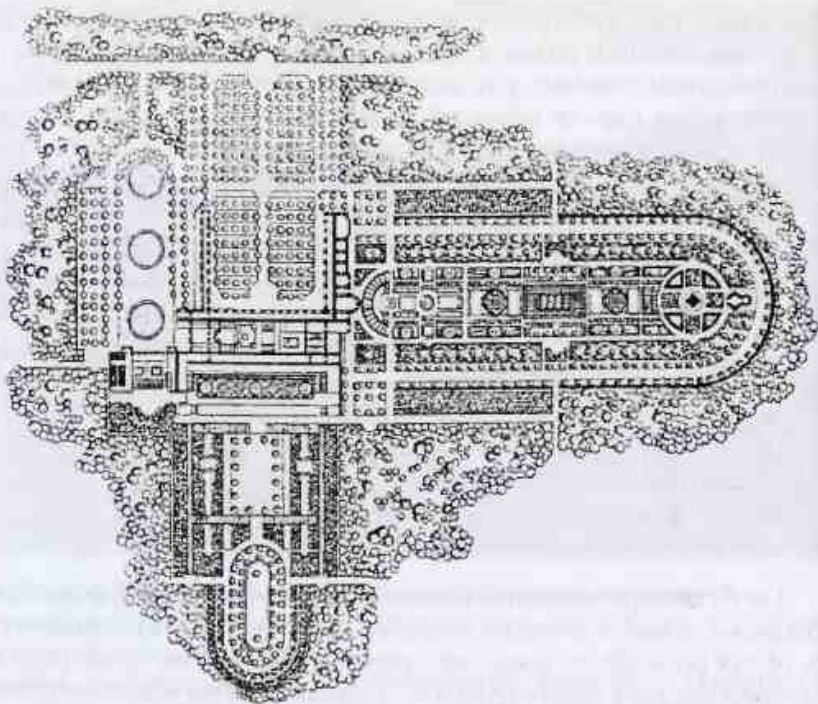


Рис.20. План древнеримского дворцово-паркового ансамбля виллы Тускум [по II]

II веке н.э., она включала дворцовые сооружения, театр, библиотеку, бассейны, умело размещенные в низкогорной местности с многочисленными оливковыми рощами. Регулярный сад был заложен на крутом, искусственно террасированном склоне речной долины и состоял из серии ступеней, украшенных декоративной скульптурой и колоннадой. С тех же времен сохранился план виллы Тускум, свидетельствующий о высоком мастерстве древнеримских создателей регулярных парков (рис. 20).

Садово-парковое искусство античного Рима является богатейшим ландшафтно-эстетическим наследием. Уже тогда было разработано почти все многообразие ныне используемых приемов декоративного садоводства. Приобретенный в то время опыт художественной организации ландшафтного пространства красной нитью прослеживается во всей последующей истории европейской ландшафтной архитектуры. Древнеримские садово-парковые ансамбли

стали провозвестниками итальянских садов эпохи Возрождения и регулярных парков XVII–XVIII веков в других странах Европы.

8.4. Регулярные европейские парки

Итальянское Возрождение — эпоха необыкновенного взлета человеческого духа, мысли, художественного мастерства и ремесел — не могло обойти стороной садово-парковое искусство. Сады итальянского Ренессанса, как правило, регулярные, террасированные. Они разбивались в условиях холмисто-низкогорного рельефа при искусственном террасировании склонов. В результате садовый комплекс спускался системой ступеней к руслу реки, озерному водоему или морю.

Обязательными композиционными элементами служили зеленые партеры, боскеты, красочные цветники, стриженные кустарниковые и травяные бордюры. Важную эстетическую роль играли водные устройства: бассейны, фонтаны, водопады, каскады. Разнообразная скульптура и малые архитектурные формы придавали саду черты особого изящества. Регулярность воплощалась прежде всего в симметричной осевой планировке. Главная композиционная ось закладывалась поперек простирающихся террас. В обе стороны от нее отходили поперечные оси.

Начиная с XVI века, во времена позднего Возрождения сады в окрестностях Рима и Флоренции достигают наивысшей пластической гармонии естественного и искусственного рельефа, растительности, водных и архитектурных компонентов. Шедевром ландшафтной архитектуры той эпохи признан дворцово-парковый ансамбль виллы кардинала д'Эсте, возведенный в городке Тиволи в 80 км от Рима. Его общая площадь составляет 3,5 га. Дворец располагается над бровкой коренного склона речной долины. Нижележащий крутой откос, с перепадом высот 35 м превращен в серию террас, украшенных цветниками, боскетами, водоемами. Подножье склона образует обширная плоскость партера, занимающая около трети всей площади ансамбля (рис. 21).

На смену искусству позднего Возрождения с конца XVI века пришел новый стиль, именуемый «барокко». Это итальянское слово означает «странный», «причудливый». Исторически искусство барокко связано с эпохой расцвета европейских абсолютных монархий. Они требовали своего прославления, в том числе и с помощью искусства. В связи с этим стилем барокко были свойственны

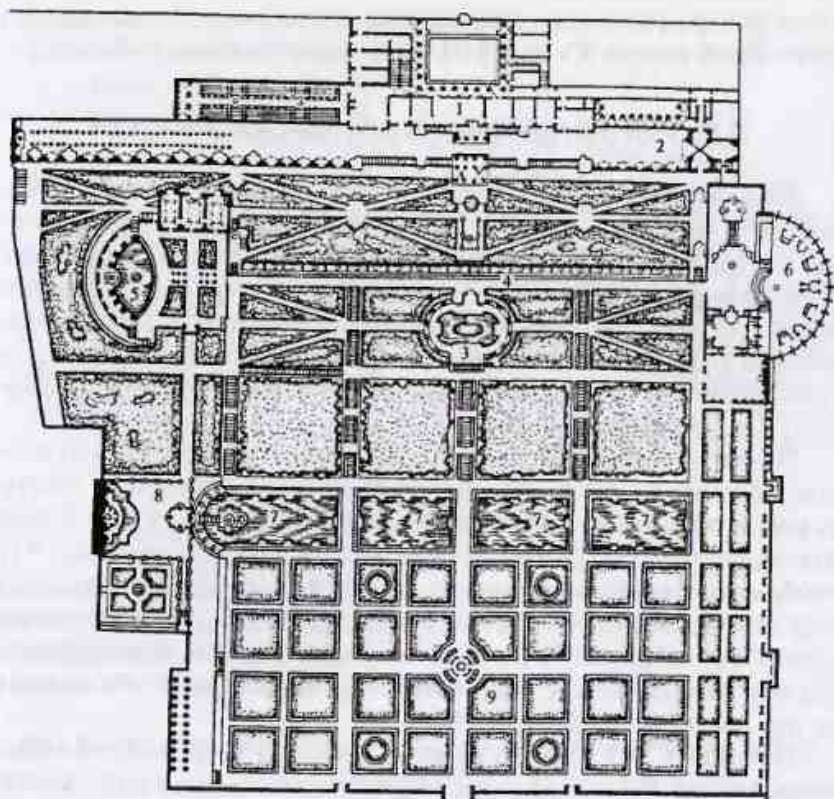


Рис. 21. План виллы д'Эсте эпохи позднего итальянского Возрождения в Тиволи [по 11]:

1 — дворец; 2 — верхняя терраса; 3 — Фонтан драконов; 4 — Аллея ста фонтанов; 5 — фонтан Сивилла; 6 — Торжествующий Рим; 7 — водоемы; 8 — водяной орган; 9 — партер.

декоративная пышность, изощренная пластичность, нарочитая аффектация и вычурность. Он господствовал в Европе до середины XVIII века.

В ландшафтной архитектуре барокко представлено роскошными регулярными дворцово-парковыми ансамблями королей и вельмож. Законодательницей европейской моды была Франция времен Людовика XIV. Монарх горделиво провозгласил себя «королем-солнцем», заявляя: «Государство — это я». Памятником величия французского абсолютизма стал непревзойденный дворцово-парковый

комплекс Версаля — гениальный образец регулярного садово-паркового ансамбля в окрестностях Парижа. Его творцом был потомственный садовод А. Ленотр. Он получил королевский заказ на проектирование Версаля в 1661 г. и создавал парк на протяжении всей оставшейся жизни — 40 лет.

Ансамбль был заложен на плоском и низком болотистом месте, на площади около 10 км². Здесь все рукотворно, вплоть до искусственного насыпного рельефа, включая невысокие ступенчатые перепады. Парк строго симметричен. Во всей его планировке господствует стройный порядок, уравновешенность и ритм. Плановое членение парка подчиняется правилу золотого сечения (рис. 22). Стержнем композиции служит главная ось, протянувшаяся через весь сад на 4 км с востока на запад. На нее нанизаны важнейшие композиционные элементы: на верхней ступени — Площадь армии перед дворцом, вымощенная брусчаткой, и центральная часть самого дворца; ступенями ниже — водные и зеленые партеры, фонтаны и необозримая гладь Большого канала. Завершение оси отмечено круглой площадью Звезды короля, обрамленной стройным рядом пирамидальных тополей. На поперечных ритмично повторяющихся осях расположены Бассейн Нептуна и Озеро швейцарцев, травяные партеры и многочисленные искусно стриженные боскеты, образующие своеобразные зеленые залы. У стен боскетов — мраморные статуи и вазы. Поражает обилие фонтанов, общим числом около 14 тысяч.

Потрясающая своим великолепием панорама грандиозного парка открывается с анфилады второго этажа Версальского дворца. Особенно впечатляет зеркальная гладь Большого канала, блистающая в лучах заходящего солнца. А. Ленотр называл ее «светящейся осью» своего гениального творения.

Версальский дворцово-парковый ансамбль — один из лучших регулярных парков эпохи барокко. Регулярные парки, наследующие художественные традиции Версаля, обычно называют французскими. В отличие от итальянских регулярных садов эпохи Возрождения, где ведущую композиционную роль играет естественный и искусственный рельеф — огромные каменные террасы, подпорные стенки, пандусы, череда лестниц, в относительно плоских по рельефу французских парках приоритет отдается растительности — зеленым партерам, цветникам, боскетам, шпалерам, в сочетании с обилием разнообразных водных объектов — каналов, бассейнов, фонтанов, каскадов. Все богатое убранство француз-



Рис. 23. Версаль. Узорный цветочный партер перед Королевским дворцом

ского парка — творение человека. Его торжественная, геометрически строгая планировка служит непосредственным продолжением самого дворца. Вместе они образуют целостную дворцово-парковую систему — гармоничный ансамбль архитектуры камня и архитектуры зеленых и водных открытых пространств (рис. 23).

Главные регулярные парки России относятся к первой половине XVIII века. Абсолютизм империи Петра I и российское садово-парковое искусство идейно неразделимы. Санкт-Петербург, заложенный в 1703 г., изначально создавался по канонам европейского барокко. Однако российские регулярные парки отнюдь не являются буквальной копией французских. В них немало черт, унаследованных от традиций голландского паркостроения, а главное — прослеживается более тесная связь парка с исходным природным ландшафтом. Особенно это касается парков окрестностей Санкт-Петербурга — Петергофа, Стрельны, Ораниенбаума, а также Москвы и Подмосковья — Кусково, Останкино, Архангельского и др. (рис. 24).

Блистательный Петергофский дворцово-парковый ансамбль был построен по указу Петра I на южном берегу Финского залива. Рас-

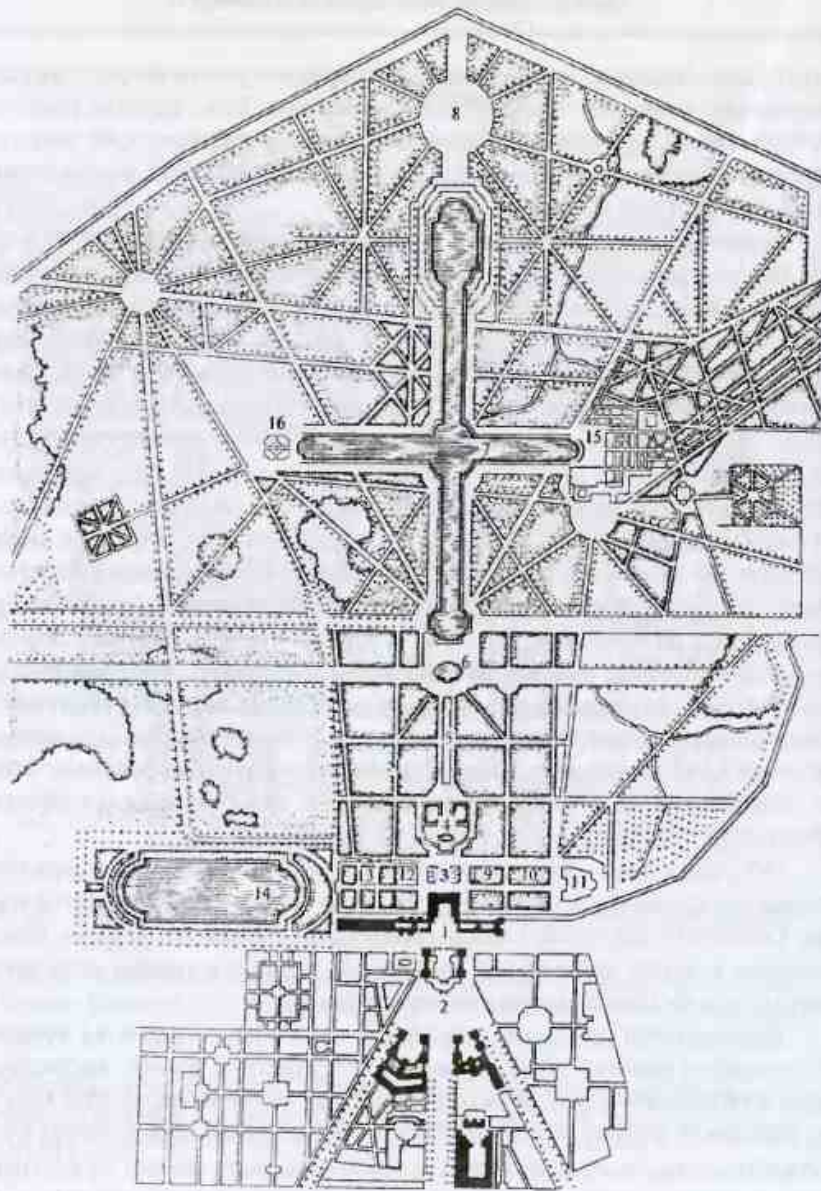


Рис. 22. План Версаля [по 11]:

1 — Королевский дворец; 2 — Площадь армии; 3 — волный партер; 4 — фонтан Латона; 5 — Зеленый ковер; 6 — Колесница Аполлона; 7 — Большой канал; 8 — Звезда короля; 9 — северный партер; 10 — Аллея детей; 11 — Бассейн Нептуна; 12 — южный партер; 13 — Оранжерейный сад; 14 — Озеро швейцарцев; 15 — Большой Трианон; 16 — Менажерия (зверинец).



Рис. 24. Регулярный парк подмосковной усадьбы середины XVIII века (со старинной гравюры) [по 20]. Террасированный партер с системой фонтанов и вид на дворец в обрамлении стриженных в стенку двойных древесных шпалер

положенный на древнеморских террасах, он ступенями спускается к водам залива. Эта особенность рельефа позволила разделить весь ансамбль на несколько высотных ступеней. По одну сторону от императорского дворца был создан верхний регулярный парк (рис. 25), по другую — нижний (рис. 26). Морская гладь залива выступает в роли громадного водного партера.

Душа Петергофа в его фонтанах. Композиционным центром служит великолепный Большой каскад перед фасадом Петровского дворца, увенчанный фонтаном «Самсон». Могучий легендарный герой, раздирающий пасть льва, символизирует победу России над Швецией. Лев, как известно, изображен на гербе Швеции, а разгром шведов под Полтавой произошел в день святого Самсона.

Петергофский дворцово-парковый ансамбль создавался в 1714–1725 гг. Над ним работали приглашенные Петром I архитекторы Ш. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти. Позже, в 1747–1754 гг., перестройкой дворца руководил В. Растрелли.



Рис. 25. Петергоф. Верхний регулярный парк. Вид на Большой Петровский дворец



Рис. 26. Петергоф. Вид на дворец Марли и водный партер перед ним в нижнем парке

Геометрически строгая планировка регулярных парков, с обязательным соблюдением законов симметрии, золотого сечения, ритма ярко символизирует европейский рационализм. Она нашла свой отклик и в практике градостроительства. Санкт-Петербург — блестящий тому пример.

8.5. Пейзажные парки

К середине XVIII века стиль барокко утрачивает былые лидирующие позиции. Ему на смену приходит искусство романтизма и классицизма. Пышная декоративность, чрезмерная помпезность остаются в историческом прошлом вместе с эпохой европейского абсолютизма. Стремление к простоте, естественности, возрождение идеалов античной натурфилософии с ее обожествлением природного начала, свобода личности — вот те новые установки эстетической мысли, которые выдвинула эпоха Просвещения и нарождающегося капитализма.

В садово-парковом искусстве произошла смена художественных ориентиров. Математически выверенные композиции регулярных парков были признаны не соответствующими требованиям эпохи. Сформировался пейзажный стиль ландшафтной архитектуры, главная особенность которого состояла в воспроизведении естественной красоты природного ландшафта при минимизации преобразующей деятельности со стороны человека. Некоторые искусствоведы и архитекторы полагают, что здесь не обошлось без влияния китайского опыта создания пейзажных парков, с которым к тому времени ознакомились европейцы [11, 39, 63]. Будучи особенно широко распространенными в Англии, пейзажные парки получили название «английских». Они стали своеобразным символом английского либерализма.

При проектировании пейзажного парка главной задачей является сохранение естественной живописности местного ландшафта. Ничего насильственного, никаких геометрически формализованных композиций. Полный отказ от пышного декора. Все просто и неприхотливо, как в самой природе: естественные очертания зеленых массивов, извилистые берега водоемов, неискаженная мягкая пластика рельефа. Аллеи и прогулочные дорожки с видовыми точками вписаны в ландшафт таким образом, что не разрушают его природной гармонии. При этом они дают возможность любоваться живописными пейзажами парка, открывающимися взору по ходу маршрута. Если

в регулярных парках предпочтение отдавалось стационарным видовым точкам, то для восприятия пейзажных стало необходимо движение, прогулка. Конечно, в таком парке многое тщательно продумано и целенаправленно создано, но так, чтобы не подавить исходного естества ландшафта, а подчеркнуть и украсить его.

В стиле пейзажного паркового проектирования одним из первых начал работать английский художник и ландшафтный архитектор В. Кент. В середине XVIII века он создал пейзажный парк Стоув, что в 100 км от Лондона. Можно назвать еще немало пейзажных парков Англии: Бленхейм близ Оксфорда; Риджент-парк, Гайд-парк, Кенсингтонские сады в Лондоне и др. Здесь типичны зеленые лужайки с живописными группами деревьев и дорожки, органично вписанные в них. Несмотря на кажущуюся естественность, размещение открытых пространств знаменитых английских газонов, кустарниково-древесных насаждений, водоемов (озер, рек, прудов) и архитектурных сооружений тщательно спланировано.

Во Франции ярким выразителем нового пейзажного стиля был архитектор Р.-Л. Жирарден. Под идейным влиянием Ж. Ж. Руссо, одного из основателей литературного романтизма и сентиментализма, он осуществил строительство парка в Эрменонвиле близ Парижа. Созданный в 1760-е годы романтический парк стал памятником знаменитому философу-просветителю. Посреди пруда, на острове, в окружении пирамидальных тополей покоится его гробница.

В Германии своими пейзажными парками славится Потсдам. Здесь в начале XIX века под руководством архитектора П. Ленне были созданы знаменитые парковые ансамбли Сансуси и Цецилиенхоф. Последний вошел в историю как место проведения Потсдамской конференции в 1945 г., ознаменовавшей окончание Второй мировой войны в Европе.

Российское садово-парковое искусство второй половины XVIII в. и всего XIX в. развивалось под знаком безусловного господства пейзажного стиля. В дворцово-парковых комплексах, создававшихся в то время, элементы регулярного парка сохранились лишь частично, главным образом в непосредственной близости от дворца. Здесь они были созвучны его архитектурным формам, но далее парк приобретал черты романтического пейзажа.

Страстной поклонницей пейзажных «английских» парков была Екатерина II. В письме к Вольтеру она писала: «Я ныне люблю до безумия Аглинские сады, кривые дорожки, отлогие холмы, озерам подобные пруды, архипелаги на твердой земле, а к прямым дорож-

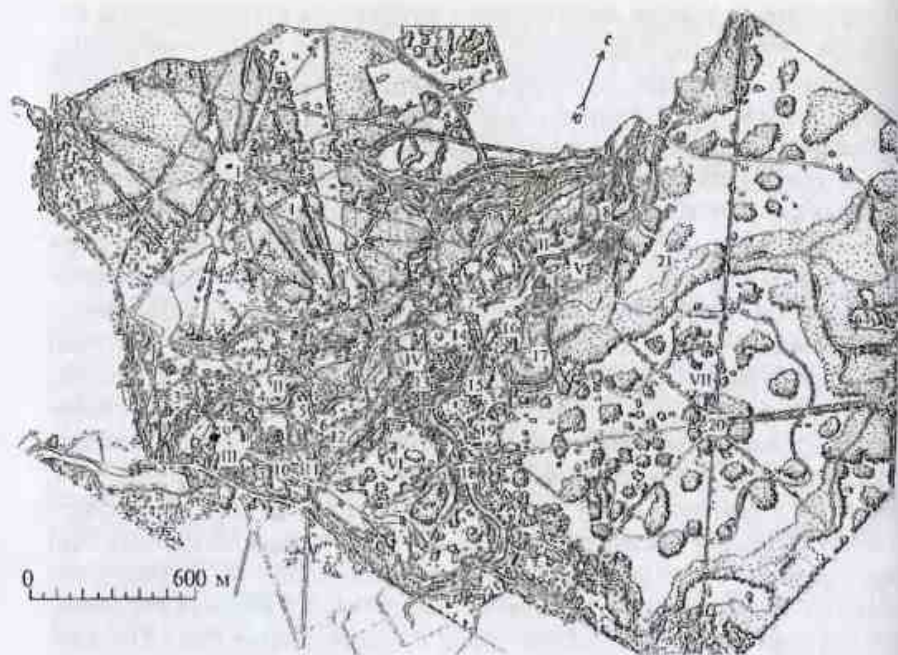


Рис. 27. План Павловского парка. Составлен архитектором Н. Дроздовым в 1937 г. по материалам аэрофотосъемки [по 20]:

1 — Большая звезда: 1 — Крутой зал; 2 — долина прудов; II — долина реки Славянки; 3 — Колоннада Аполлона; 4 — Горбатый мостик; 5 — Храм Дружбы; 6 — Чугунный мостик; 7 — Пиль-башня; 8 — Новосильский мост; III — Дворцовый район: 9 — дворец; 10 — тройная липовая аллея; 11 — Воздушный театр; 12 — Молочня; IV — Старая Сильвия: 13 — 12 дорожек; 14 — Руинный каскад; 15 — Старосильвийские пруды; V — Новая Сильвия: 16 — Аполлон — Кифаред; 17 — Храм супругу-благодетелю; VI — Парадное поле: 18 — Розово-павильонные пруды; VII — Белая береза: 19 — Розовый павильон; 20 — Круг берез; 21 — Самое красивое место.

кам, однообразным аллеям чувствую великое отвращение, фонтанов также не могу терпеть: они заставляют воду принимать такое течение, которое не сообразно природе; статуям же, по мнению моему, пристойно быть заключенным в галереях и прочих сим подобных местах, короче сказать, над садовничеством моим совершенно владычествует Аглинский вкус» [цит. по 51, с. 211–212].

Классическим образцом российского пейзажного стиля является Павловский дворцово-парковый ансамбль в окрестностях Санкт-Петербурга (рис. 27). Природной основой ему послужил по-



Рис. 28. Павловский парк в начале XIX века. Долина р. Славянки (гравюра И. Ческого с картины С. Шедрина) [по 20]

логохолмистый лесной ландшафт с неглубоко врезанной долиной реки Славянки. Веселые березовые рощи, задумчивые ельники, светлые боры, сама долина, обрамленная мягкими покатыми склонами с непринужденно меандрирующей среди лугов речкой, — все было типично русское, родное.

Парк создавался в течение 50 лет, начиная с конца 1770-х годов. Поочередно над ним трудились три поколения приглашенных из Европы архитекторов-художников: Ч. Камерон — в 1779–1785 гг., В. Бренна — в 1786–1800 гг., П. Гонзаго и Д. Кваренти — в 1803–1820 гг. Преемственность в их работе была настолько органичной, что дворцово-парковый комплекс Павловска представляется как абсолютно целостное природно-антропогенное «изваяние». В нем композиционно взаимосвязаны пейзажи: лесных массивов Большой звезды, Старой и Новой Сильвии; живописные опушки и просеки; торжественное Парадное поле; круглая площадка с рощицей Белой березы и восемью радиально расходящимися просеками; лесо-луговой комплекс «Самое красивое место»; долина Славянки, сопровождаемая живописными мостами, переброшенными через реку, Храмом Дружбы, Пиль-башней и др. Все это — «музыка для глаз», как любил повторять П. Гонзаго (рис. 28).

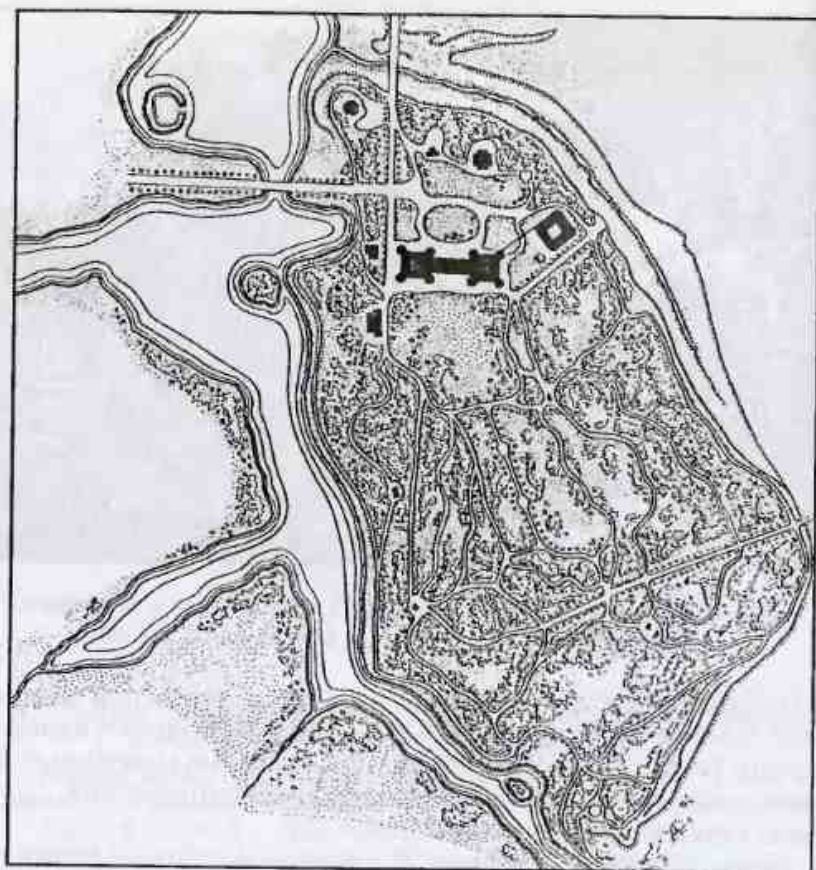


Рис. 29. План пейзажного парка Царицыно в Москве [по 20]. Сеть видовых дорог и система полей

Павловский парк среди пригородных парков Санкт-Петербурга производит наиболее сильное впечатление своей необычайной одухотворенностью. О нем с восторгом писала А. Ахматова (1915):

Все мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда.
Как в ворота чугунные въедешь.
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь
Иль совсем по-иному живешь.

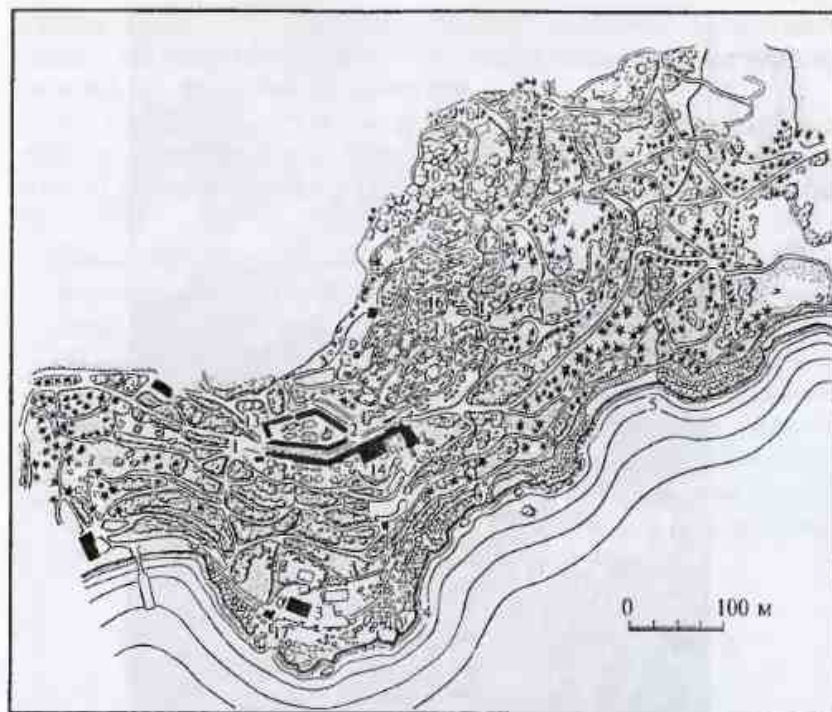


Рис. 30. План Алушкинского парка на южном берегу Крыма [по 20]:

1 — главная аллея; 2 — дворец; 3 — Чайный домик; 4 — скала Айвазовского; 5 — пляж; 6 — Каштановая аллея; 7 — Контрастная поляна; 8 — Солнечная поляна; 9 — Платановая поляна; 10 — Большой хаос; 11 — Малый хаос; 12 — озеро; 13 — источник «Трильби»; 14 — львиная терраса; 15 — двойной каскад; 16 — каскад у самшитовой роши; 17 — рыбацья пристань. Звездочками показаны хвойные деревья: секвойя гигантская, сосна итальянская, сосна алеппская, сосна крымская, тисс ягодный, кедр гималайский, кедр ливанский, кипарис пирамидальный, кипарис горизонтальный. Лиственные деревья: платан восточный, земляничник крупноплодный, земляничник мелкоплодный, дуб пробковый, дуб каменный, дуб пушистый, граб, ясень обыкновенный, каштан конский, иудино дерево.

Действительно, в Павловске можно ликовать, ощущая и осознавая гармонию природы и художественных творений.

Известны и другие замечательные пейзажные парки: в Гатчине близ Санкт-Петербурга, Царицынский на юго-восточной окраине Москвы (рис. 29), изумительный по красоте парк Софиевка в Украине, Алушкинский в Крыму (рис. 30, 31) и ряд др.

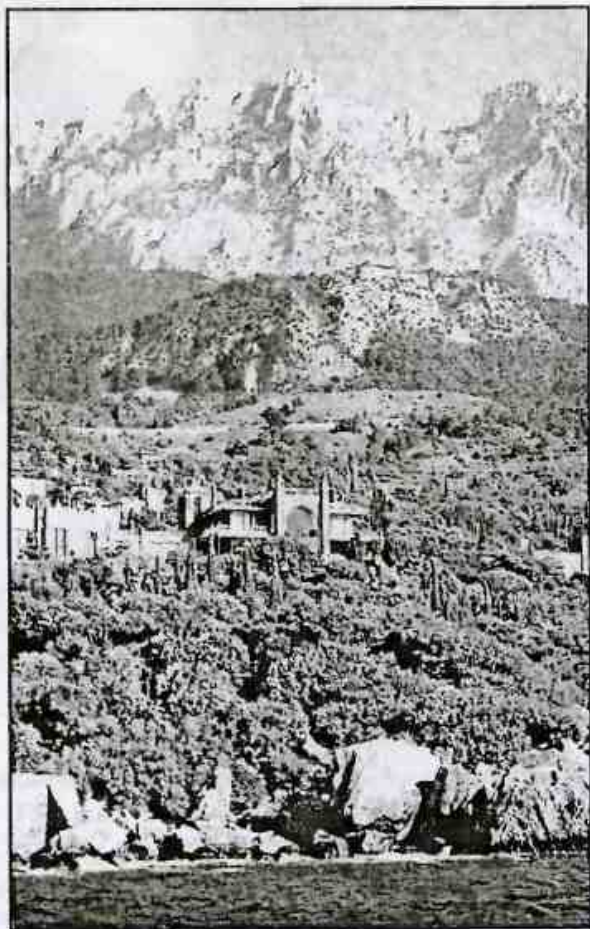


Рис. 31. Алушкинский парк и Воронцовский дворец на фоне утесов Ай-Петри. Вид со стороны моря

Особой прелестью отличаются *приморские пейзажные парки*. Их проникновенно описал Д. С. Лихачев: «... Чем более дика природа, тем острее и глубже ее сообщество с человеком. Вот почему такое огромное впечатление производят Крымский парк в Алушке, устраивавшийся Воронцовым, и Выборгский парк “Мон репо” (“Мое отдохновение”), в типично русском имении баронов Николан. В Алушке над парком громоздятся и “показывают себя” горы, а под парком бьются о гигантские камни волны Черного моря.

В парке “Мон репо” на голых красных гранитных скалах растут сосны, открываются бесконечные виды на шхеры с их плывущими в водной голубизне островами.

Но и в том, и в другом парке при всей грандиозности природы всюду видна разумная рука человека и уютные дворцы хозяев приветливо венчают окружающую первозданную дикость ландшафта» [50, с. 177].

Веками формировавшиеся традиции садово-паркового искусства до сих пор живы. По сей день они играют определяющую роль в ландшафтной архитектуре и ландшафтном дизайне. В городских общественных парках, мемориальных, административных, культурных и спортивных комплексах используются приемы как регулярного, так и пейзажного стилей. Их умелое сочетание позволяет создавать многофункциональные ансамбли, включающие и архитектурные сооружения, и памятники, сопровождаемые строгой, торжественной парковой планировкой, и близкую к естественной природе лесопарковую зону спокойного отдыха.

Глава 9

ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН



9.1. Роль дизайна в ландшафтной архитектуре

Ландшафтная архитектура — искусство проектирования и создания гармонично организованной среды открытых пространств, сочетающей как природные, так и антропогенные (техногенные) элементы ландшафта. Среду открытых пространств, формируемую архитекторами, представляют сады и парки, лесопарки, курортные зоны, национальные парки, исторические ландшафты, площади, улицы, внутриквартальные территории городов и других населенных пунктов.

Знаменательно, что поводом для появления термина «ландшафтная архитектура» стало проектирование первых национальных парков в США в 70-х годах XIX века. Однако искусство создания

открытых архитектурных пространств известно с давних времен. Его история насчитывает не одно тысячелетие.

Главными истоками, питавшими ландшафтную архитектуру, были садово-парковое искусство и градостроительство. Гармоничное единение рукотворного и естественного в культурном ландшафте — основная цель ландшафтной архитектуры.

Среди ее «строительных материалов» важнейшую роль играют природные компоненты ландшафта: литогенная основа (включая пластику рельефа), воды, почвы, растительность, воздушная среда. Принцип природно-антропогенной адаптивности имеет в ландшафтной архитектуре первостепенное значение. Оптимальная «вписанность» архитектурных объектов в структуру исходного природного ландшафта — важный критерий ландшафтного проектирования [83]. *Среда открытых пространств должна быть функционально целесообразной и эстетически совершенной. Польза и красота — неизменные ориентиры ландшафтного архитектора.*

Какова же роль ландшафтного дизайнера в ландшафтной архитектуре? Дизайн (*design*) в переводе с английского означает проект, чертеж, рисунок. Этим термином определяется художественное конструирование предметной среды по законам красоты и функциональной целесообразности. В недавнем прошлом дизайн рассматривался преимущественно как процесс эстетического и функционального усовершенствования массовых изделий промышленного производства: автомашин, станков, инструмента, предметов быта, обуви, одежды и т.п. В последнее время этот термин стали трактовать шире. Он органично вошел и в ландшафтную архитектуру.

По мнению архитекторов: «Ландшафтный дизайн — это творческая деятельность, направленная на формирование предметно-пространственной среды приемами и средствами ландшафтной архитектуры, художественное конструирование деталей культурного ландшафта» [92, с. 13].

В связи с этим **ландшафтный дизайн** следует понимать как раздел ландшафтной архитектуры, ориентированный на эколого-эстетическое обустройство (убранство) открытых (незастроенных) пространств антропогенных ландшафтов.

Его цель — эстетизация и обеспечение комфортности городских улиц и площадей, садов, парков, лесопарков, автомагистралей и т.п. Дизайн во многом формирует внешний облик — пейзаж

архитектурно спроектированного ландшафта, который служит эколого-эстетической средой человека во время его пребывания вне помещения.

Главным объектом ландшафтного дизайна, как правило, является экологический каркас хозяйственно освоенной территории — разного рода зеленые насаждения, водоемы и др. Особенно велика роль ландшафтного дизайнера в художественном конструировании открытых пространств городских, рекреационных и др. средообразующих геосистем. Геосистемы иного функционального назначения, например сельскохозяйственные, промышленные, энергетические, транспортные, также нуждаются в нем. Однако далеко не всегда становятся его объектом.

Теоретической основой ландшафтного дизайнера служат общие правила художественной композиции культурного ландшафта. Они требуют гармонического сочетания формы, фактуры, цвета, масштаба, пропорциональности, симметрии—асимметрии, ритма, контраста его композиционных элементов. Параллельно решаются проблемы временной организации ландшафта. Динамичность среды определяется фенологическими фазами растений, сезонными изменениями погоды и ландшафта, движением воды, непостоянством цвета и освещенности. Поэтому под ландшафтным дизайном следует понимать художественное конструирование открытого ландшафтного пространства как в территориальном, так и временном аспектах.

Истоки современного ландшафтного дизайнера следует искать в садово-парковом искусстве. Выработанные им на протяжении веков законы, правила, нормы и в наше время играют определяющую роль в художественном оформлении антропогенного ландшафта.

9.2. Эстетическое обустройство лесопарковых ландшафтов

В отличие от описанных выше садово-парковых ансамблей, *лесопарк представляет собой естественный лесной ландшафт, приспособленный для рекреационных целей.* Лесопарковые комплексы обычно входят в состав лесопаркового защитного пояса городов, выполняя природоохранные функции. В виде зеленых клиньев они внедряются в пределы самого города. Таким образом, *в функциональном отношении лесопарки двуедины. С одной стороны, они игра-*

ют важную роль в экологическом каркасе города. С другой — лесопарк — рекреационная геосистема. Его удел — обеспечение комфортной природной среды для кратковременного, главным образом однодневного, отдыха горожан. Соответственно производится функциональное зонирование лесопарка. Часть его территории, преимущественно глубинные участки лесных массивов, наделяются природоохранными функциями. Остальное отводится под рекреационную зону. Дизайну лесопарков посвящена богатая литература [6, 10, 11, 61, 65, 80].

Создание лесопарков предполагает строгое следование правилу максимального сохранения естественного ландшафта. Уход за лесными массивами в условиях рекреационных нагрузок сочетается с дизайном рекреационной зоны. Он заключается в эстетическом обустройстве рекреационного ландшафта: проложении разумно спланированной сети пешеходных дорожек и троп, организации видовых площадок, полей, лужаек, обустройстве естественных водоемов или строительстве новых.

В лесопарках недопустима организация аттракционов, ресторанов, кафе, торговых ларьков. Нежелательно включение в их структуру искусственных цветников, зеленых стриженных газонов, фонтанов. Малые архитектурные формы обычно ограничиваются скамьями для отдыха и навесами, беседками от дождя. Арки,obelisks, ротонды, скульптурные украшения не гармонируют с естественными лесопарковыми ландшафтами.

Лесопарк состоит из закрытых и открытых пространств. Закрытые пространства — это лесные массивы, открытые — поляны, лужайки, водоемы. Главными композиционными элементами в лесопарках средней полосы России служат леса. Они занимают в парках более 50% территории. Общая площадь лесопарка должна быть достаточна обширной — не менее нескольких сотен гектаров. Так, вся лесопарковая зона Москвы, включая лесопарковый защитный пояс столицы, занимает 61 800 га. Из них 6000 га находится в пределах городской черты. Наиболее крупными московскими лесопарками являются: Лосиный остров — 3000 га, Битцевский, вместе с усадьбой Узкое, — около 1800 га, Измайловский — 1437 га, Кузьминки — 962 га. Главные лесобразующие породы в них: береза (40% насаждений), сосна (20%), липа (18%), дуб (10%). Реже встречаются насаждения с преобладанием осины, лиственницы, ели, черной ольхи.

Пешеходные прогулочные дорожки и тропы необходимо уметь вписывать в естественный ландшафт с учетом как экологичес-

ких, так и эстетических факторов. В целях сохранения лесных насаждений от рекреационной дигрессии дорожно-тропинчатая сеть в лесопарках не должна превышать 3–5% территории. Она прокладывается там, где человек способен свободно пройти, не прибегая к помощи какого-либо транспорта. При этом следует избегать заболоченных, рыхлопесчаных, завалуненных и других труднопроходимых участков. Искусственные покрытия из асфальта или бетона на пешеходных лесных дорогах нежелательны. На топких местах прокладываются гати. Для защиты непрочного почвенного покрова от вытаптывания его иногда укрепляют деревянными чурбаками. Дорожно-тропинчатая сеть должна соответствовать пластике рельефа, не быть чрезмерно прямолинейной и не превышать по крутизне подъемов и спусков 6–7°. Там, где уклоны более значительные, например, в горной местности, прибегают к использованию специальных дорог-серпантин. Примером могут служить прекрасно обустроенные терренкуры в курортной зоне Кисловодска. Наиболее подходящими элементами рельефа для трассировки прогулочных дорожек представляются подножья холмов, слаборасчлененные надпойменные террасы речных долин, берега озер и прудов.

Лучший вариант прокладки прогулочной дорожки — вдоль контакта контрастных природных урочищ или местностей, т.е. в экотонных позициях ландшафта. При этом значительно обогащается пейзажное разнообразие прогулочных трасс. Поочередная смена пейзажных картин по ходу передвижения рекреанта, хорошая видимость окрестностей — обязательная забота дизайнера. В конечном счете прогулочные дорожки должны приводить посетителя лесопарка к местам, с которых открываются наиболее живописные пейзажи. В результате видовые точки оказываются как бы низкими на прогулочную сеть. Поэтому при проектировании лесопарка в первую очередь намечают видовые точки, а затем соединяют их единой трассой движения рекреантов.

В то же время не рекомендуется чрезмерно перегружать посетителя красивыми видами. Они должны перемежаться с нейтральными природными картинами. Желательно, чтобы наиболее живописные пейзажи возникали перед взором путника внезапно, поражая эффектом динамического контраста. Неожиданное раскрытие пейзажного вида, вызывающего эмоциональный восторг и восхищение, определяется в ландшафтной архитектуре специальным термином «ах-ах». Такие возгласы можно слышать, когда тропа, проложенная в густом лесу, вдруг выводит путников к бровке высо-

кого обрыва, с которого открывается изумительная по красоте панорама речной долины с залесенными склонами, луговой поймой и лентой меандрирующего русла, отороченного каймой уречных зарослей. В дизайне лесопарка, национального парка существует правило: каждая рекреационная дорожка, тропа — путь к неожиданным открытиям, удивлениям, эмоциональному восторгу. Литовские специалисты в области эстетики ландшафта назвали этот прием «*эффектом динамической контрастности*» [101].

Полезны, но в меру, всевозможные дорожные указатели; поставленные на перекрестках, развилках дорог, они ориентируют посетителей, определяя направление к основным композиционным объектам. В национальном парке «Гауя» (Латвия), площадью в несколько сотен гектаров, при сложной планировке территории размещено более 500 указателей. В курортных зонах на прогулочных тропах (терренкурах) обычны метки, указывающие пройденное расстояние, крутизну подъемов и спусков.

Важную роль в дизайне лесопарка играют поляны и лужайки. Они выступают как субдоминантные композиционные единицы в морфологии лесопаркового ландшафта. В обширных по площади парках поляны могут занимать 1–2 га. Чаще их размеры скромнее. Желательно, чтобы открытые пространства полян имели визуально фиксируемые границы и легко охватывались единым взглядом. Как правило, поляны и лужайки размещаются на ровной, субгоризонтальной поверхности. Иногда занимают пологие зеленые склоны к озеру, реке или пруду.

По-разному решается проблема их опушки. Спокойную, мягкую воздушную линию с округлыми кронами деревьев создают опушки из лиственных пород: липы, дуба, вяза, березы. Сплошная стена елей видится как зубчатый, готически заостренный рубеж леса. В средней полосе России при естественном развитии лесного массива ель практически не выходит на опушечный экотон. Ее маскирует краевая лента белоствольного березняка.

Значительную роль в композиции полян играют отдельно стоящие деревья — солитеры и древесные, древесно-кустарниковые группы. Как визуальные доминанты они служат локальными композиционными узлами лесопарка. На малых по размерам полянах (до 0,25 га) обычно ограничиваются одним солитером. На полянах покрупнее, помимо солитеров, располагают группы деревьев от трех-четырех до восьми—десяти. Композиционные доминанты должны хорошо обозреваться с видовых точек, украшая и разнообразя травяной ковер полян. Для создания солитеров и групп обычно

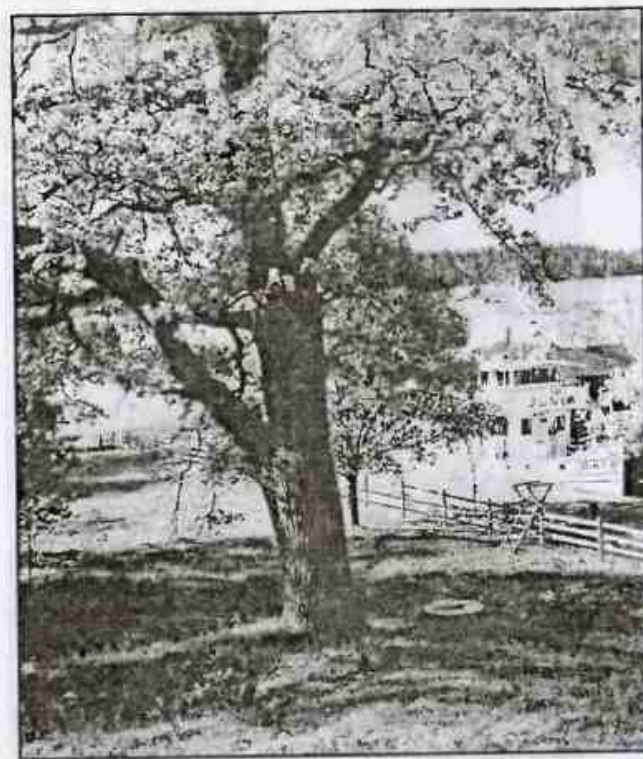


Рис. 32. В европейских садах и парках роль солитера часто доверяют дубу черешчатому. Это могучее дерево относится к растениям-виолентам (от лат. *violens* — неистовый) — «львам растительного мира»

используют те же древесные породы, которые формируют опушки. В любое время года эффектными среди полян выглядят вековые липы, стройные ели, белоствольные («сахарные») березы, крепкие дубы (рис. 32).

В районах черноморского субсредиземноморья роль парковых солитеров обычно играют платан восточный, ливанский и гималайский кедры, крымская сосна, каштан конский и др. Группы из трех-четырех пирамидальных кипарисов (рис. 33), кипарисовые аллеи украшают многие парки курортных зон Крыма и Черноморского побережья Кавказа. Кажется, сама природа предложила архитекторам идеальную модель готики. Поэтому кипарисовые кулисы часто служат естественным обрамлением дворцовых парковых сооружений (рис. 34).

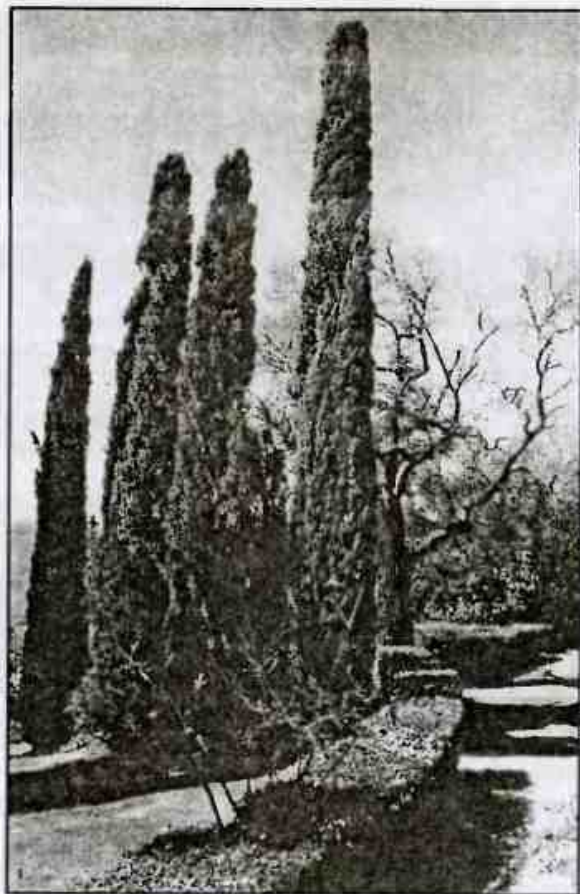


Рис. 33. Группа пирамидальных кипарисов в Алушкинском парке в Крыму

Редко какой из лесопарков обходится без водных объектов. Реки, озера, пруды и водохранилища, морские заливы необычайно оживляют ландшафт, обогащая его эстетически. В лесопарках, лишенных естественных водоемов, они создаются искусственным путем. Чаще всего прибегают к строительству прудов.

В Москве известны многочисленные старинные пруды в Измайловском лесопарке, в Кузьминках, в Царицыно и др. Северную часть лесопаркового защитного пояса столицы украшают обширные зеркала Клязьминского, Учинского, Пестовского водохранилищ. Как правило, водные объекты служат композиционными

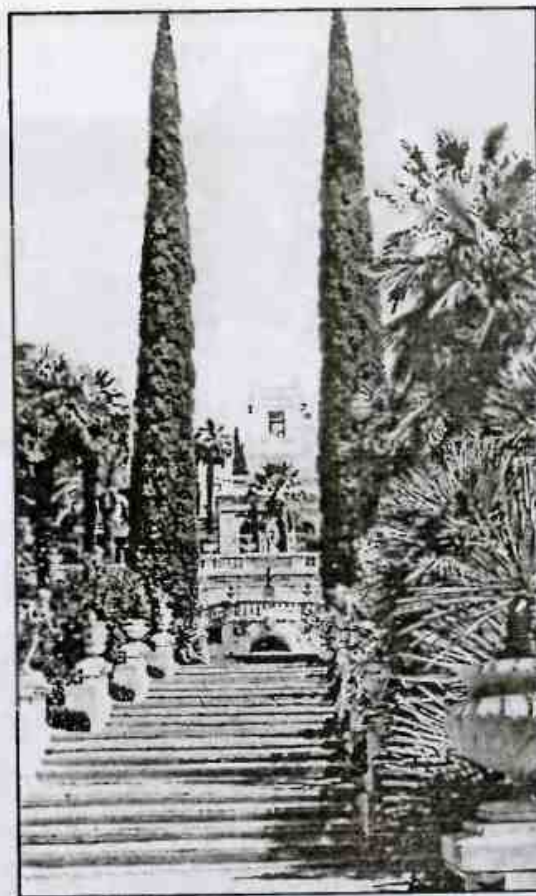


Рис. 34. Сочинский дендрарий. Центральная лестница. Кипарисы — «стражи» у входа в замок

узлами или осями всего лесопаркового ландшафта. Из глубины лесных массивов к водоемам прокладывается дорожно-тропинчатая сеть. Создается система видовых точек для визуального восприятия их водной глади и открывающейся за ней пейзажной перспективы. Наилучшее восприятие обеспечивается вдоль длинной оси водного объекта — реки, пруда и др. Менее выигрышны ракурсы поперек линейно ориентированных водоемов.

Особенно привлекательны в эстетическом отношении водоемы со сложной конфигурацией береговой линии. Наличие речных излу-



Рис. 35. Пейзаж долины р. Гауя со скалами из красноцветного песчаника (Латвия, национальный парк Гауя)

чин, мысов и заливов на озерах и прудах необычайно обогащает пейзажную картину лесопарка. Привлекательны залесенные острова. Отражение береговых пейзажей в зеркале водоема удваивает эстетический эффект. Поэтично выглядят плакучие ивы, склоненные над водой. Прибрежные лесные насаждения не должны быть сплошными. Между ними необходимы разрывы луговых полей и лесных прогалин, планировка которых увязывается с расположением береговых видовых точек и открывающимися пейзажными перспективами.

В ряде лесопарков специфическую эстетическую роль играет мир камней и скал. Скопления крупных валунов, каменистые глыбы и нагромождения, скалистые обрывы придают пейзажу черты первозданности. Их умелое освоение в дизайне обостряет эстетическое восприятие ландшафта, придает ему новые, необычайные грани видения. В качестве примеров на память приходят: экзотический Алупкинский хаос в Крыму, знаменитые «Столбы» под Красноярском, скалистые береговые утесы долины р. Гауя в одноименном национальном парке (Латвия) (рис. 35), группа массивных буро-красных скал, чередой стоящих в урочище Джеты-Огуз (Семь быков) в горах Тянь-Шаня (у юго-восточной окраины Иссык-кульской котловины). Порой волнует даже прикосновение к отполированной тверди гранитного валуна, принесенного древним ледником в наши края из далекой Скандинавии.

Что касается обустройства лесопарков малыми архитектурными формами (скамьями, навесами, беседками и другими укрытиями), то злоупотребления здесь нежелательны. Оно должно быть строго ограниченным и максимально гармоничным с ландшафтным окружением. Следует избегать стандартных решений как в конструкции малых архитектурных форм, так и расположении их на местности. В большинстве случаев эти антропогенные элементы лесопарка размещаются на площадках с хорошим пейзажным обзором (рис. 36).

9.3. Дизайн городского ландшафта

Прогрессирующая урбанизация — одна из наиболее ярко выраженных тенденций современной антропогенной эволюции ландшафтной сферы Земли. Из всех известных видов рукотворных ландшафтов городские отличаются наибольшей преобразованностью исходной природы. Еще в середине XIX века К. Риттер писал о Париже: «Это такое чудовище — крупный город! Такой мировой город является искусственным продуктом истории, это — самый искусственный плод, который носит Земля!» Интересно, что бы он сказал о современных мегаполисах, насчитывающих 10–15 и более миллионов жителей. Многие из них представляют полифункциональные геосистемы селитебного, административного, культурного, промышленного, транспортного назначения, обеспечивая необходимые условия для проживания, трудовой занятости, учебы, культурного и медицинского обслуживания, отдыха



Рис. 36. Беседка под итальянской сосной — одна из видовых точек Никитского ботанического сада (Крым)

горожан. Урбанизированные территории занимают в настоящее время не более 4% суши Земли. В то же время в них сосредоточено около 70% земного населения.

Современные города и новые кварталы старинных городов, возводимые методом типовой застройки, безлики и однообразны. Эстетика их облика, как правило, крайне бедна, а визуальная среда гомогенна и агрессивна [94]. На психику человека она действует угнетающе. Тому есть подтверждения со стороны медицинской статистики. Именно в крупных современных городах фикси-

руется наибольшее число психических расстройств вплоть до суицида. Еще И. В. Гете подметил, что «в плохо устроенном городе обитатели, сами того не подозревая, пребывают в пустыне сумрачного существования».

Ландшафтный дизайн города призван нейтрализовать это негативное воздействие путем эстетического обогащения, убранства визуальной городской среды. При этом главное внимание уделяется открытым незастроенным пространствам: зеленым насаждениям, водным объектам, замощенным территориям. Их проектированию посвящено немало трудов ландшафтных архитекторов [19, 21, 83, 92 и др.].

Посредством дизайна создается необходимое разнообразие городского ландшафта; его структура насыщается природными элементами, физиологически и эмоционально родственными человеку. Масштабность городского пейзажа становится более антропной, а его визуальное восприятие доступным с высоты естественного человеческого роста.

Существует неразрывная связь между ландшафтным дизайном и экологическим обустройством города. Принято считать, что городской экологический каркас, помимо собственно средообразующих и природоохранных функций, обязан решать задачи дизайна. Поэтому озеленение города, сохранение естественных и строительство новых водоемов всегда расценивается с позиций двуединства экологии и эстетики (рис. 37).

В ландшафтной архитектуре принято различать несколько иерархически соподчиненных уровней, или стадий проектирования. Каждый из них отличается своим составом функциональных и композиционных проблем. Выделяются следующие **основные уровни проектирования**: районная планировка, генеральный план, проект земельной планировки, отдельное архитектурное сооружение (объект).

На стадии районной планировки разрабатывается территориальный план всего региона городской агломерации, включая ее ландшафтно-экологическое окружение. Нуклеарная геосистема крупного города, как правило, формирует по периферии ряд функциональных зон, в том числе лесопарковый защитный пояс. Частичное внедрение последнего в черту города, в виде так называемых зеленых клиньев — характерная примета современной урбанизации.

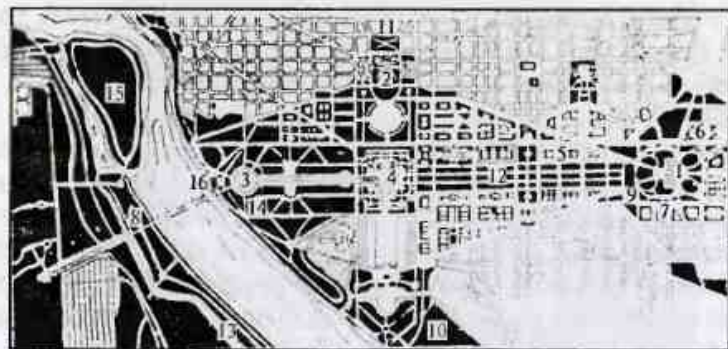


Рис. 37. Регулярно-симметричное построение паркового комплекса в центре Вашингтона [по 6]:

1 — Капитолий; 2 — Белый дом; 3 — памятник Линкольна; 4 — памятник Вашингтону; 5 — Национальная художественная галерея; 6 — здание Сената; 7 — здание Палаты представителей; 8 — Арлингтонское кладбище и могила неизвестного солдата; 9 — Ботанический сад; 10 — зона отдыха — Ист Потомак парк; 11 — площадь Лафайет — сквер; 12 — бульвар; 13 — бульвар Маунт Вернон; 14 — парк Потомак; 15 — остров Рузвельта; 16 — Уотергейт.

Собственно экологический каркас города разрабатывается в рамках генерального плана. В него включаются как элементы естественного ландшафта, сохранившиеся при застройке, так и специально создаваемые зеленые массивы и водоемы. Необходимо обеспечить системную целостность экологического каркаса, подключив к нему упомянутые выше зеленые клинья лесопарков в качестве главных экологических ниш. Роль же соединяющих их экологических коридоров должны играть бульвары, аллеи, скверы, озелененные набережные, залесенные крутые склоны холмов, долин, овражно-балочной сети (рис. 38).

Среди задач детальной планировки важное место занимает эколого-эстетическое проектирование отдельного парка, сквера, пешеходной зоны, озеленение жилого района. На стадии проектирования отдельных объектов разрабатывают схемы парковых сооружений, малых архитектурных форм, игровых площадок и т.п. Особо подчеркнем, что на всех перечисленных стадиях ландшафтного проектирования параллельно решаются проблемы дизайна. Их значение возрастает по мере детализации проекта, при переходе от региональных к локальным урбосистемам.

Многие старинные города хранят богатое историко-культурное наследие. Памятники истории, зодчества и культуры форми-

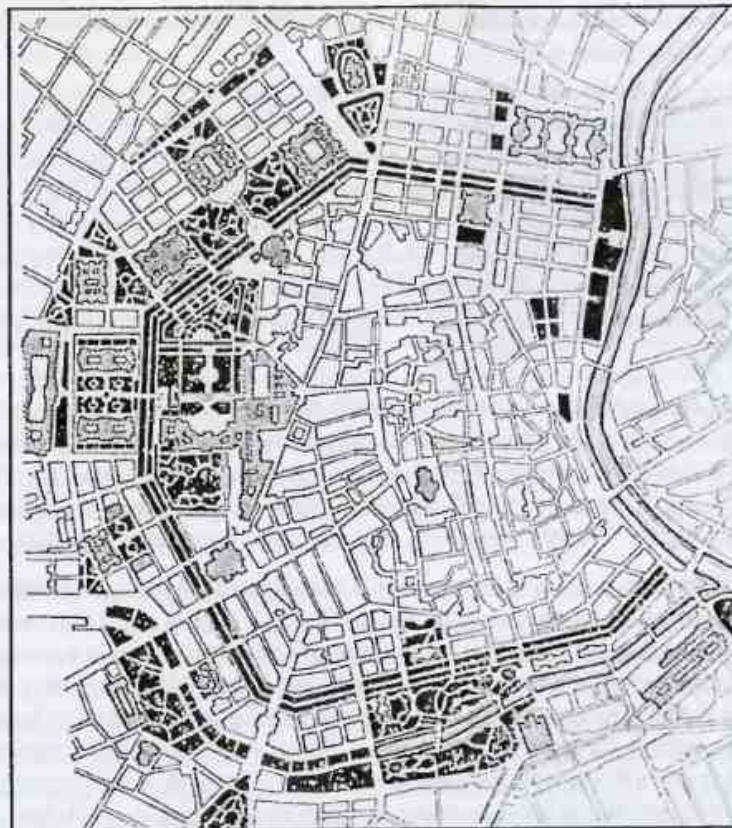


Рис. 38. Ансамбль садов, скверов, парков и бульваров, охватывающий зеленым полукольцом центральный район Вены [по 6]

руют их духовную ауру. У каждого города она своя. Будучи органичной частью городского дизайна, они во много крат увеличивают его эмоциональность. Таковы города-памятники Флоренция, Венеция, Рим, Париж, Санкт-Петербург, Севастополь, Самарканд и др. Недаром И. В. Гете сравнивал Венецию с мечтой, сотканной «из воздуха, неба, воды и камня».

Приемы ландшафтного дизайна в городах разнообразны. С одной стороны, они направлены на эстетическое освоение элементов природного ландшафта, сохраняющихся при городском строительстве, как-то: рельефа, водных объектов, естественных зеленых массивов. С другой — на создание искусственной эстетической

среды: озеленение, мощение, строительство водоемов, малых архитектурных форм и др.

Ведущий геоэкологический принцип ландшафтного строительства — **принцип природно-хозяйственной адаптивности** — не теряет своей значимости и в городском дизайне. Современное архитектурное проектирование все чаще производится «от ландшафта». «От ландшафта» оно исходит и в вопросах дизайна. Учет местных природных условий позволяет достигать наилучших экологических и эстетических результатов. Зеленое убранство городов должно быть и в зональном, и в эдафическом отношении в полной мере адаптивным.

В первую очередь, как это принято в планировании культурного ландшафта, им осваиваются экотонные (контактные) позиции [60]. Ими могут быть приречные (приморские) зоны, крутые склоны и их подножья, прибрежные полосы междуречий, а также все неудобные земли — овраги, балки, заболоченные низины.

Для городов у моря традиционны приморские бульвары и парки. Ими славятся Одесса, Севастополь, Ялта, Сочи и др. «Нагорными» (склоновыми) лесами и лесопарками знамениты высокие правобережные кручи Киева, Нижнего Новгорода, Москвы близ Воробьевых гор. По ним прокладываются аллеи-серпантины с видовыми точками на крутых поворотах. Пологие и покатые склоны холмов и долин порой превращают в искусственно террасированные с лестничными переходами и зелеными откосами. Поймы и речные острова — лучшие земли для создания гидропарков; низкие, надпойменные террасы — для спортивных арен. Стрелка при слиянии или бифуркации речных русел — прекрасная позиция для композиционного узла, фокального архитектурного объекта городского пейзажа.

Красива и величественна стрелка Васильевского острова в Санкт-Петербурге с ее могучими ростральными колоннами или остров Сите с собором Парижской Богоматери, как бы «плывущим» среди вод Сены. Конечно, весь экологический каркас города с его естественными и искусственными зелеными насаждениями и водоемами должен находиться под пристальным вниманием дизайнеров.

Ландшафтный дизайн адаптивно соотносится не только с местными природными условиями, но и функциональными зонами города. Он различен в культурно-административном центре, районах

жилой застройки, транспортных, промышленных и рекреационных зонах.

В общественных центрах управленческого, историко-культурного, образовательного, торгового назначения все чаще в современных городах производится разделение **пешеходных и транспортных зон**. Примером такого функционального членения могут служить Старый и Новый Арбат в Москве, пешеходные улицы и площади Берлина, Варшавы, Праги, Санкт-Петербурга и многих других крупных городов. Они становятся объектом специального дизайна. Часто подбирается орнаментированный тип мощения плиткой, брусчаткой. Замена асфальта декоративным покрытием — очевидный признак городской территории, отданной в распоряжение человеку. Озеленение проводится в стиле аллеи, бульвара. Освещение художественно оформленными светильниками и строительство малых архитектурных форм также входят в программу дизайна пешеходных зон.

Озеленение заметно различается по составу и масштабу растительных композиций на транспортных и пешеходных улицах. Известный ландшафтный архитектор А. П. Вергунов отмечает, что «на транспортных артериях зеленые насаждения рассчитываются в основном на восприятие человека из окна движущегося автомобиля. Здесь преобладают значительные, длиной несколько сотен метров, компактные и однородные зеленые полосы. На пешеходных улицах нужно обеспечить смену впечатлений через каждые 50–100–150 м, поэтому рядовые посадки здесь чередуются с открытыми пространствами газона, большие древесно-кустарниковые группы — с малыми и т.д. Особое значение придается разнообразию породного состава деревьев. Для пешеходных пространств отбираются наиболее ценные декоративные породы, например, имеющие выразительную форму кроны, специфическую текстуру коры и т.д.

Различаются и преобладающие типы посадок. Кроме аллейных, широко применяются групповые древесно-кустарниковые посадки, деревья-солитеры, «букеты» деревьев. Большую роль играют декоративные газоны и цветники, вертикальное озеленение фасадов зданий и малых архитектурных форм» [19, с. 55–56].

Помимо полностью изолированных от городского транспорта пешеходных зон, для массового пешеходного движения, прогулок и кратковременного отдыха предназначаются **городские бульвары**. Они сопровождают транспортные магистрали (Бульварное кольцо



Рис. 39. Елисейские поля в Париже. Тенистые бульвары проспекта — излюбленное место прогулок парижан и туристов

в Москве, Елисейские поля в Париже), улицы жилых кварталов, набережные. В старину бульвары закладывались на месте крепостных валов. Пронизывая ряд районов города, они играют определяющую облик города эколого-эстетическую роль (рис. 39).

Дизайн городских площадей также имеет несколько решений. Перед фасадом главных общественных зданий (резиденции главы государства, парламента, дома правительства), у крупных исторических памятников и наиболее значительных культурных центров формируется открытая эспланада с зеленым партером, цветочными массивами, широкими аллеями, водоемами и фонтанами. Таково пространство перед фасадом главного здания Московского университета на Воробьевых горах. Ядро других площадей, расположенных близ культурных и торговых центров, образуется сквером с фонтанами и скамьями для отдыха. Так выглядит Театральная и Пушкинская площади Москвы. В скверах на фоне травяных газонов размещаются кустарниково-древесные группы. Характерны клумбы с искусно подобранной палитрой цветочного узора.

Площади, лежащие на перекрестке бойких транспортных магистралей, украшают центральным круговым газоном. Посреди него

возвышается солитер — одиночное крупное дерево с правильной конусовидной или шаровидной кроной — либо группа из трех—пяти деревьев. В южных городах солитерами могут быть каштаны, платаны, ливанские кедры. Круговые газоны на центральных площадях Нью-Дели с развесистыми баньянами — излюбленное место ланча индийского чиновного люда. Декоративны кустарниково-древесные группы с конусовидным силуэтом. В их центре помещается одно высокое дерево, окруженное деревьями другой породы меньшей величины. А по периферии устраивается кайма из кустарников.

Характерным элементом ландшафтного дизайна в общественных центрах города являются **внутренние дворики офисов** — своеобразные «зеленые гостиные» для отдыха служащих и частных бесед. Плотные зеленые изгороди из кустарников изолируют их от городской суеты и шума. Умело размещенные газоны, цветочные клумбы в сочетании с небольшими бассейнами, фонтанчиками и декоративным мошением дорожек успокаивающе действуют на нервную систему.

Ландшафтный дизайн жилых кварталов ориентирован как на озеленение улиц, так и внутриквартальных пространств. Суммарно в селитебных зонах города зеленые насаждения должны занимать не менее 50% площади. Проезжие и пешеходные улицы традиционно сопровождаются аллеями, бульварами, открытыми газонами, цветниками. Внутриквартальные территории отводятся под зеленые массивы (своего рода микропарки), детские и спортивные площадки. В ряде городов, особенно южных, в этих местах можно встретить небольшие бассейны, пруды. Определенная роль в ландшафтном дизайне жилых кварталов отводится рельефу. Естественные перепады высот используются для образования нескольких уровней застройки, отделенных друг от друга акцентированными зелеными уступами. Для изоляции внутриквартальных пространств от шума и загрязнения со стороны транспортных магистралей применяется специальное обвалование с древесными насаждениями по гребню вала. В полосе, примыкающей к дому, шириной от 5—6 м, создаются приквартирные садики — своеобразный «зеленый этаж» дома. В средней полосе России он обычно состоит из газонов с кустами сирени, чубушника, боярышника, калины, шиповника и цветочных клумб.

В условиях плотной коттеджной застройки городов Западной Европы вошло в традицию выращивание маленьких садиков перед фасадом дома. Они отделяют его от тротуара и проезжей части ули-



Рис. 40. Традиционный японский садик [по 80]

цы. Помимо зеленых насаждений здесь применяют декоративное мощение плиткой (или гравием) тропинок и миниатюрных площадок. Иногда небольшое плоское пространство перед домом используется для создания сада типа «ксист», состоящего из прямоугольных и квадратных газонов с бордюрами, при четкой осевой планировке. Прилегающая к саду стена дома украшается зеленым вертикальным ковром лианоподобных вьющихся растений (дикий виноград и др.). По внешнему периметру садика замыкают зелеными декоративными стенками либо насыпным озелененным валом.

Специфичны **внутренние дворики в кварталах индивидуальной застройки городов исламского Востока**. В Ташкенте, Самарканде, Бухаре и других городах Центральной Азии в каждом дворике, полностью изолированном от внешнего мира глухими стенами зданий и дувалами, обязательно есть небольшой водоем, вымощенный камнем, а иногда и фонтанчик. Окруженный галереей тенистых террас, примыкающих к домовым покоям, дворик обсажен деревьями абрикоса, граната. На специальных опорах, порой в виде перголы (зеленого коридора), вьется виноградная лоза. Дорожки мощены галькой, гравием, каменной или бетонной плит-

кой. Здесь мы видим своеобразный вариант испано-мавританского дворика типа «патио».

В плотной городской застройке развитых стран стали прибегать в последнее время к классическим образцам **малого японского сада**. Ограниченное пространство организуется в нем так искусно, что производит впечатление значительного по площади. Различают несколько видов малого японского сада: сад камней («сухой сад»), сад воды, сад мхов, комплексный пейзажный сад. Главное в их композиционном устройстве — умелое сочетание природных и искусственных форм: растений, камня, воды — с одной стороны; элементов малой архитектуры (беседка, легкий домик для чайной церемонии, декоративные фонари) — с другой. В Японии до сих пор очень популярными остаются чайные сады (рис. 40).

В современных крупных городах, где каждый клочок земли стоит больших денег, очень популярными стали **сады на крыше**. Они разнообразны по композиции, но чаще представляют собой цветочные газоны. Актуальность дизайна «ландшафтов крыш» или «пятого фасада» с каждым годом возрастает.

9.4. Городские парки

Рекреационные зоны города — это прежде всего его парки. Они возникают по-разному: нередко на месте бывшего лесопаркового комплекса, оказавшегося в процессе роста города в его границах, или на бывших пустырях, свалках, территориях заброшенных карьеров и других городских неудобьях. В зависимости от исходной природной основы и степени ее антропогенной трансформированности городской парк в разной мере может включать элементы естественного ландшафта и нацело рукотворные. Их соотношение связано помимо того как с функциональной направленностью парка, так и с выбором ландшафтно-архитектурного стиля, положенного в основу паркового проектирования.

Существуют специализированные парки: развлекательные с аттракционами, спортивные, детские, мемориальные, парки-выставки и др. Назначением парка (или его отдельных функциональных зон) диктуется применение либо регулярных, либо пейзажных моделей композиции. В полифункциональных парках можно найти место для тихого отдыха, детских забав, спорта и развлечений.

Главное внимание в дизайне городских парков уделяется пластике рельефа, водным объектам и в особенности растительности.

Эстетизация рельефа предполагает целенаправленное подчеркивание разновысотности его уровней, террасовых ступеней и уступов, останцовых холмов и низин. Живописны террасированные парки с лестничными и серпантинными спусками в приморских городах (Одесса, Сочи, Севастополь) и городах предгорий (Кисловодск, Нальчик), где значительны перепады высот. Крутые уступы укрепляются подпорными стенками, сложенными декоративным естественным камнем (рустом). Орографические депрессии используются для создания водоемов: прудов, водохранилищ, каналов. Их украшают водными каскадами, водопадами, фонтанами.

Вода в парке во всех ее формах очень живописна. Она может быть тиха и спокойна, отражая в своей зеркальной глади солнечные блики, мерно плывущие облака, зелень и скульптурные украшения берегов. И в то же время динамична, с шумом и блеском вырываясь из фонтанов, падая сверкающими струями водопада или сплошным скатертным потоком сливаясь по ступеням каскада. Во второй половине XX века стали популярны цвето-музыкальные фонтаны. Их устройство таково, что позволяет синхронизировать движение фонтанирующих струй с освещением различной яркости и цвета, а также музыкальным сопровождением. В тихие летние вечера искрящиеся водные струи и брызги в гармоничных сочетаниях с мелодичной музыкой и переливами света и цвета производят неизгладимое впечатление.

Растительный покров в городских парках богат и разнообразен. Обобщенно его можно представить в виде трех основных декоративных композиций:

- древесные и кустарниковые насаждения;
- цветочные композиции;
- зеленые газоны.

Часто они сочетаются друг с другом. При этом роль доминирующего фона обычно играет газон. Солитеры и группы, стоящие среди газона, служат, как правило, композиционными узлами паркового пейзажа. Им свойственны живописные очертания, броское, эффектное цветение, сезонная аспективность листвы. В средней полосе России на роль солитеров чаще всего выбирают: дуб, клен, плакучую иву, белый тополь, пихту. Насаждения из нескольких деревьев и кустарников, называемые группами, обычно образуют постепенный переход (парковый экотон) от открытого газонного пространства к лесному массиву. Группа строится по прин-

ципу контраста и гармонии входящих в ее состав растений. Принято использовать три, пять или семь деревьев одной или нескольких пород, например, сочетая по контрасту ель и березу, пихту и шаровидную иву. В ряде случаев применяется декоративная подсветка солитеров и групп. Вечером они как бы светятся изнутри, создавая иллюзию сказочного мира.

Самая традиционная парковая цветочная композиция — *клумба*. Она всегда слегка приподнята над окружающим газоном и смежной дорожкой. Клумбы изоциренных узорных сочетаний с разнообразной цветовой гаммой называют арабесками. Регулярные композиции из клумб и цветочных партеров обычно украшают вход в парк или размещаются перед фасадом паркового зеленого театра, концертного зала.

В цветочных парковых композициях обязательно учитываются законы колорита, цветовых сочетаний. Опыт установлено, что наилучшим образом гармонируют цвета, отстоящие друг от друга в цветовом спектре через два интервала. Например, оптимальны сочетания оранжевого (желтого) и синего, красного и зеленого. Иногда допускаются сочетания цветов с интервалом через один. Например, желтый и голубой, фиолетовый и оранжевый. Раздражающе действуют на визуальное восприятие цвета стоящие спектрально рядом красный и оранжевый, синий и фиолетовый. Что касается зеленого цвета, то он играет роль объединяющего фона в цветочной композиции и его эмоциональное воздействие на человека всегда благотворно.

Парковые газоны принято разделять на три вида: партерные, луговые, мавританские — цветущие.

Партерный газон отличается горизонтальной поверхностью и тщательно подстриженным зеленым ковром однородных трав. Как правило, он имеет строгие геометрические очертания, являясь неизменным элементом регулярного парка. Ему свойственна гармоническая колористическая гамма, не допускающая излишней пестроты красок. Изящным обрамлением партерного газона часто выступает невысокая цветочная кайма, либо бордюр, либо рабатка.

Луговые и мавританские газоны типичны для парков пейзажного стиля. Ими оформляются опушки зеленых массивов и живописные поляны. Траву луговых газонов выкашивают реже и не так низко, как на партерах. Мавританские газоны, помимо газонных трав, засеваются однолетними цветами, что придает им яркий и пестрый естественный облик.



Рис. 41. Живая колоннада пальмовой аллеи в парке средневековой астрономической обсерватории Джантар-Мантар в столице Индии Дели

Аллеи — один из важнейших композиционных элементов паркового дизайна. С обеих сторон их обсаживают рядами ритмично расположенных деревьев и кустарников. Построение аллей возможно как в регулярном, так и пейзажном стиле. В первом случае для их обрамления подбирают деревья преимущественно компактных форм: голубые ели, пирамидальные тополя, кипарисы, пальмы (рис. 41). Кустарники часто стригут в стенку. В пейзажных парках тенистые аллеи, напротив, утопают под раскидистыми кронами лип, кленов, платанов и др.

9.5. Планировка и убранство садовых участков

Процесс субурбанизации охватил в последние десятилетия чуть ли не полмира. Не миновала его и Россия. Многие горожане стали ныне владельцами земельных участков в пригородных садовых кооперативах. На первых порах приобретенные шесть—восемь соток использовались преимущественно под огороды и плодово-ягодные сады. Однако со временем, помимо чисто утилитарных целей, садовым участкам начали придавать и рекреационные функции, благо что и площади их возросли до 10–20 и более соток. Следом развернулось бурное коттеджное строительство. Естественно, возникла необходимость в специальной планировке сада, его художественном обустройстве. При наличии достаточных финансовых возможностей такую работу можно поручить специально приглашенному дизайнеру. Но куда интереснее и выгоднее заниматься ею самим землевладельцам, организуя ландшафтное пространство участка согласно собственным вкусам и представлениям о гармонии и красоте.

Здесь рождаются широкие перспективы для композиционной фантазии садоводов. Но следуя принципу природно-хозяйственной адаптивности, целесообразно оставаться в рамках того экологического потенциала, которым располагает исходный естественный ландшафт. Природа выдвигает перед садоводами жесткие требования приспособления к местному климату, рельефу, почвам, почвообразующим и подстилающим породам, грунтовым водам и т.д. Параллельно на садовых участках широко применяются различные виды мелиорации земель: дренаж верховодки и высокостоящих грунтовых вод, подсыпка грунта и выравнивание микро-рельефа, создание искусственного гумусово-аккумулятивного горизонта почвы и др. В итоге используется адаптивно-адаптирующая стратегия природопользования.

В отношении дизайна участков немало ценного можно найти в садовом наследии помещичьих усадеб дореволюционной России. В определенной мере его можно реанимировать и в наше время. В этом наследии мы находим умелое приспособление западноевропейских моделей регулярного и пейзажного садоводства к русскому ландшафту. Однако в России был выработан свой особый, неповторимый усадебный стиль, воспетый нашими художниками и писателями. О нем еще в XVIII веке говорил основатель отечественного садоводства А. Т. Болотов: «Всего бы благоразумнее было быть нам, колико

можно, осторожными и не спешить никак перенимать манеры у других, а паче испытать производить сады собственного своего вкуса, и такие, которые бы, колико можно, сообразнее были с главнейшими чертами нашего характера. Я не сомневаюсь, что таковые сады могли б для нас быть и прочнее и приятнее всех прочих; потому что они, будучи согласны с нашими склонностями, могли б доставить нам многочисленные удовольствия и увеселения» [12, с. 61].

Адаптированные к нашим условиям отечественные варианты регулярного и пейзажного стилей остаются главенствующими в садовом проектировании по сей день. В садовых кооперативах их применение, конечно, ограничено небольшими размерами участков, но вполне доступно, даже если ставить целью создание не только сада для отдыха, но и сада-огорода. И для того, и для другого можно найти достаточно места, если в вашем распоряжении 8–10 соток земли, не говоря о больших площадях. Рекреационная часть сада обычно размещается в наибольшем удалении от подъездной дороги. Как и при устройстве парков, главными строительными компонентами ландшафтного дизайна остаются здесь растительный мир, вода, камень. Немало художественного эффекта можно добиться, умело используя пластику рельефа.

Строго симметричный регулярный сад позволяет рационально использовать ограниченное пространство (рис. 42). Он импонирует вкусам людей аккуратных и организованных, любящих строгий порядок во всем, что их окружает. Регулярный цветник или партерный газон всегда гармонично соотносится с фасадом дома-коттеджа, перед которым бываю разбиты. Неподалеку от дома часто создается так называемый внутренний дворик, замыкаемый древесно-кустарниковым окружением. Его используют для приема гостей, чаепития, тихого отдыха и чтения, настольных игр и бесед на свежем воздухе. От террасы дома к внутреннему дворику неплохо проложить зеленую галерею из вьющихся лианообразных растений на сводчатых опорах — нечто вроде перголы.

Как всегда, прекрасным украшением для сада являются водоемы. Даже совсем небольшой бассейн, обрамленный искусным мощением и зелеными посадками, безусловно, оживляет и разнообразит садовую среду. На самом солнечном и сухом месте привычно видеть альпийскую горку, где среди каменистых развалов выращиваются живописные группировки растений — петрофитов.

От въездных ворот к входу дома традиционно прокладывается парадная аллея. В средней полосе России чаще всего липовая. Ее,

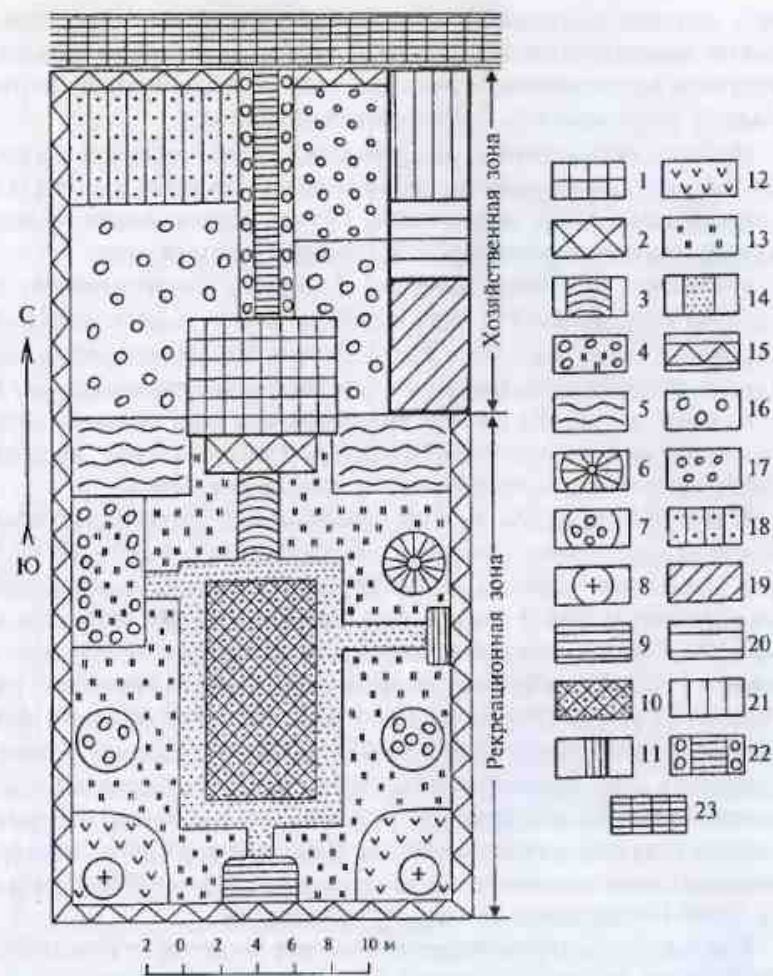


Рис. 42. Вариант планировки садового участка, площадью 10 соток, с дизайном рекреационной зоны в регулярном стиле:

1 — жилой дом; 2 — терраса. *Рекреационная зона*: 3 — пергола, увитая розами; 4 — боскет из декоративных кустарников (калина, чубушник, ирга и др.); 5 — цветник из роз; 6 — альпийская горка; 7 — группа из 3–5 деревьев (липа, береза, рябина и др.); 8 — солитер (дуб, клен, каштан); 9 — водоем; 10 — цветочный партер; 11 — скамья; 12 — декоративные кустарники; 13 — травяной газон; 14 — гравийная дорожка; 15 — живая зеленая изгородь из стриженных кустарников (спирей, боярышник, жимолость, кизильник, барбарис и др.). *Хозяйственная зона*: 16 — плодовый сад; 17 — ягодник; 18 — огород; 19 — оранжерея; 20 — сарай; 21 — гараж; 22 — парадная аллея; 23 — подъездная дорога.

как и садовые дорожки, принято покрывать слоем гравия или выстилать плиткой. Специальное декоративное мощение не занятых зелеными насаждениями участков сада — один из эффективных приемов современного ландшафтного дизайна.

Лучшим обрамлением всего участка служат зеленые изгороди. Представленные ажурными насаждениями высоких в 1,5–3 м кустарников, они очень живописны. Глухие дощатые или каменные заборы, напротив, разрушают интимную садовую ауру.

Несмотря на ограниченность площади, рекреационная зона садового участка, может быть представлена и в виде небольшого **пейзажного парка** (рис. 43). Общим фоном всей композиции видится ярко-зеленый травяной газон (луговой или мавританский). Для частичного затенения на нем высаживают редко стоящие деревья с достаточно развесистыми кронами (липы, клены, каштаны). Порой их заменяют плодовыми — яблоней, грушей.

Наиболее сильным эмоциональным акцентом парка обычно служит водоем с живописными, неправильных очертаний берегами и зарослями таких гидрофитов, как кувшинка белая (именуемая в народе водяной лилией или лотосом севера), кубышка и др. Для контраста по соседству с водоемом возможно сооружение альпинария с хаотическим нагромождением каменных глыб, подернутых разноцветной пленкой накипных лишайников, и гнездящимися в расщелинах петрофитами. Древесно-кустарниковые насаждения в виде куртин, малых рощиц, зеленого обрамления внутреннего дворика, как правило, уступают по занимаемой суммарно площади открытым пространством. В садах пейзажного стиля оптимальным принято считать территориальное соотношение тех и других, приближающееся к золотой пропорции.

Как видно, воспроизведение в малых масштабах классических композиций садово-паркового искусства вполне доступно и для садовода-любителя. При этом возможны многообразные вариации известных стилей. И не только отечественных или западноевропейских, но и восточных, в частности изящных японских малых садов или испано-мавританских двориков типа патио. Однако еще раз подчеркнем: все они должны быть оптимально приспособлены к местным природным условиям и соответствовать этнокультурным вкусам. Об этом нельзя забывать, пользуясь многочисленными зарубежными наставлениями по ландшафтному дизайну садовых участков, которые в обилии появились в последние годы на российском книжном рынке [54, 62 и др.].

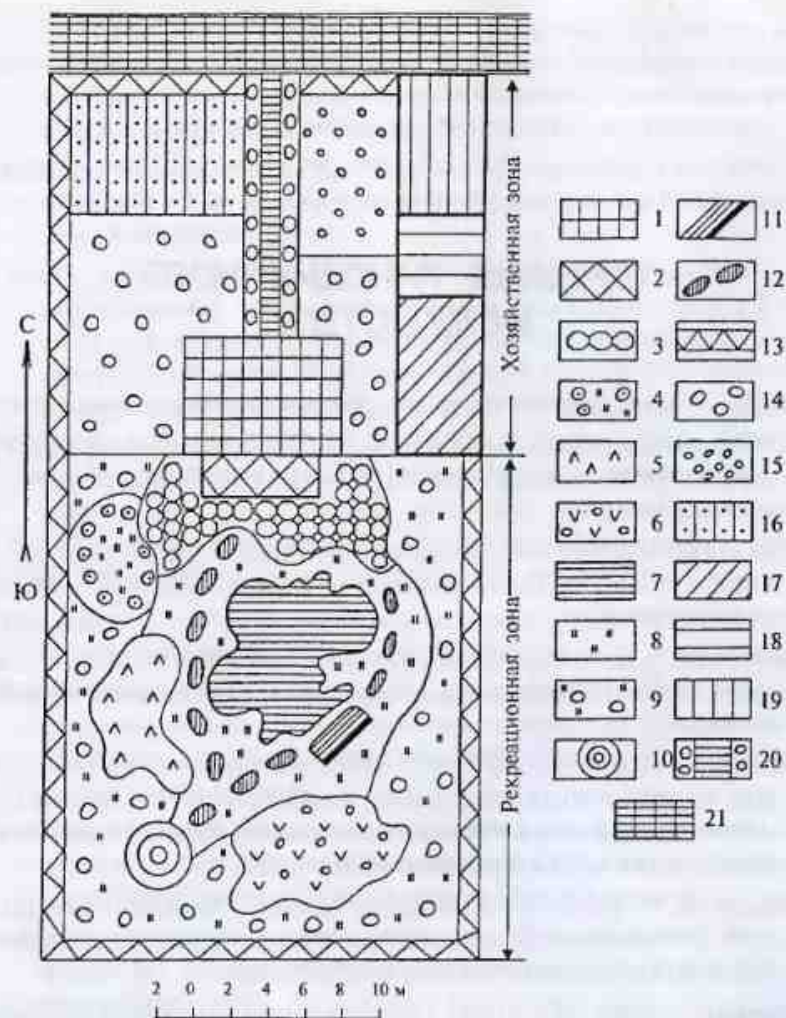


Рис. 43. Вариант планировки садового участка, площадью 10 соток, с дизайном рекреационной зоны в пейзажном стиле:

1 — жилой дом; 2 — терраса. *Рекреационная зона*: 3 — мощеная площадка; 4 — внутренний дворик в обрамлении декоративных кустарников (калина, чубушник, ирга и др.); 5 — альпинарий; 6 — смешанный английский цветник с кустарниками (дерен белый, кровавокрасный и др.); 7 — водоем; 8 — травяной газон; 9 — парковое насаждение из липы, клена, березы, рябины по травяному газону; 10 — беседка; 11 — скамья; 12 — прерывистая дорожка из плитки; 13 — кустарниковая изгородь (спирея, боярышник, жимолость, кизильник, шиповник и др.). *Хозяйственная зона*: 14 — плодовый сад; 15 — ягодник; 16 — огород; 17 — оранжерея; 18 — сарай; 19 — гараж; 20 — парадная аллея; 21 — подъездная дорога.

ТЕРМИНЫ ЛАНДШАФТНОГО ИСКУССТВА*

- «Ах-ах»** — неожиданное по ходу маршрута раскрытие пейзажного вида, вызывающее восхищение (возглас «ах-ах»); например, выход к бровке склона речной долины, с которой открывается ее панорама.
- Аллея** — пешеходная или транспортная дорога в парке, саду, обсаженная с двух сторон деревьями или кустарниками в определенном ритме.
- Альпинарий** — каменистый сад, представленный альпийскими растениями — петрофитами среди валунно-глыбовых скалистых развалов.
- Арабеска** — сложные узоры цветочных партеров и клумб, состоящие из ритмично повторяющихся комбинаций различных геометрических фигур (европейское название орнамента, сложившегося в искусстве мусульманских стран).
- Балюстрада** — сквозное ограждение террас, лестниц, подпорных стен, состоящее из фигурных столбиков — балясин; часто оформляется цветочными вазами, скульптурой.
- Бордюры** — узкие (10–30 см) линейные посадки низких (не выше 50 см) цветущих кустарников или декоративных трав; служат для обрамления клумб, дорожек, выделения рисунка в цветниках и партерах.
- Боскет** — замкнутый участок парка правильной геометрической формы, ограниченный густыми древесными и кустарниковыми насаждениями в виде живой, часто стриженной изгороди.

* Цит. по А. П. Вергунову, В. А. Горохову [20, с. 391–405] с незначительными изменениями.

Пространства внутри боскетов в эпоху барокко назывались кабинетами или зелеными залами. Варианты боскетов: стриженные зеленые стены с открытыми газонами внутри, свободно растущими деревьями, водоемами, фонтанами, цветниками.

- Виста** — узкая видовая перспектива, обрамленная кулисами, направляющая на восприятие выдающегося пейзажного элемента — доминанты.
- Газон** — участок искусственного дернового покрова, засеянный преимущественно злаковыми травами, играющий роль зеленого фона для скульптуры, архитектурных сооружений, цветочных композиций, древесно-кустарниковых групп и солитеров; различают газоны партерный, луговой, цветущий (мавританский).
- Группа (насаждений)** — древесные или кустарниковые растения, высаживаемые на близком расстоянии друг от друга; размещаются на опушках массивов, лужайках, полянах, у поворота и развилки дорожек; обычно состоят из трех-пяти-семи деревьев, образуют компактные либо ажурные посадки.
- Доминанта** — главный, наиболее выразительный элемент пейзажа; часто играет роль композиционного узла.
- Живая изгородь** — древесные, кустарниковые или древесно-кустарниковые насаждения с целью получения сомкнутых, непроницаемых ограждений; с помощью стрижки им придается форма зеленой стены.
- Кабинет** в боскете — замкнутое пространство, образованное стриженными зелеными стенами деревьев и кустарников; характерен для регулярных садов и парков эпохи барокко.
- Каскад** — многоступенчатое сооружение из камня или бетона, служащее для ниспадания струй естественных или искусственных водотоков.
- Клумба** — цветник правильной геометрической формы, слегка приподнятый над окружающей партерной композицией.
- Ксис** — небольшое пространство перед домом в виде плоского, разбитого на квадраты или прямоугольники сада с четким осевым построением, преобладанием газонов и бордюров.
- Кулисы** — древесные, кустарниковые и другие фланговые обрамления пейзажа, создающие видимость его перспективы и концентрирующие визуальное восприятие на главных, наиболее выразительных его частях.

Малые архитектурные формы — искусственные элементы садово-парковой композиции: беседки, ротонды, порталы, трельяжи, скамьи, арки, навесы и т.п.

Массив парковый — сомкнутое древесное и кустарниковое насаждение, площадью: в парках — 0,5–4 га, в лесопарках — до 10 га.

Миксбордер — декоративное насаждение вдоль стен зданий и оград из красиво цветущих травянистых, преимущественно многолетних растений, характерное многократной сменой цветения в течение вегетационного периода.

Модульный сад — прием оформления цветника, небольшого пространства сада или фрагмента парка, построенного на геометрической системе модулей, повторяющихся через определенные промежутки. Например, квадраты, выложенные по краям плиткой, с различным или однородным заполнением (цветами, декоративными деревьями и кустарниками, газоном).

Нагорный парк — парк, расположенный на склонах горы, холма или речной долины, отличающийся наличием террас, серпантинных, лестничных переходов и пандусов.

Осевая композиция (парка) — планировка парка, при которой доминирует одно ярко выраженное осевое направление. Вдоль него сосредоточены основные архитектурные сооружения, парадные аллеи, бассейны, фонтаны, скульптуры и пр.

Пандус — сооружение, представляющее наклонную плоскость, заменяющее лестницу и служащее для переходов или въездов с одной террасы на другую, с уклонами поверхности не более 8°.

Панорама — широкая, многоплановая перспектива, позволяющая свободно обозреть открытое пространство, обычно с приподнятой видовой точки.

Партер — декоративная открытая геометрически строгая композиция из низких растений в горизонтальной плоскости, образует парадную часть регулярного парка, разбивается у главных зданий, монументальных сооружений и памятников; занята в основном газоном, цветником в сочетании с водоемами, декоративным мощением, скульптурой и т.п.

Партерный сад — сад регулярного стиля с преобладанием газонных площадей, цветников и водоемов. Деревья и кустарники располагают по периферии газонов и клумб; их подвергают регулярной стрижке, придавая форму шара, куба и т.п.

Паттио — небольшой, замкнутый зелеными стенами или высокими каменными оградами сад испано-мавританского происхождения; включает такие композиционные элементы, как фонтан, декоративный бассейн, каменное мощение и т.п.

Пергола — садово-парковая постройка, состоящая из деревянного или металлического каркаса, с плоской или сводчатой поверхностью, поддерживаемой столбами или каменными колоннами; обвивается вьющимися растениями, образующими закрытую галерею; устраивается у входа в сад, над частью аллеи и т.п.

Поляна — открытое пространство в парке или лесопарке, имеющее травяное покрытие, свободное от деревьев и крупных кустарников. Крупные поляны и выходы из них отмечаются солитерами и группами декоративных деревьев.

Рабатка — цветник в виде узкой длинной полосы, размещаемой вдоль парковых аллей, дорожек.

Рокарий — каменистый участок парка, где декоративные растения сочетаются с камнями.

Роща — элемент паркового пейзажа, представленный массивом древесных насаждений, площадью 1,0–1,5 га, состоящий преимущественно из одной породы (липовая, дубовая, березовая роща), с обязательной просматриваемостью пространства между стволами.

Руст — грубо обтесанный камень, используется в монументальных садово-парковых сооружениях. Кладка из руста — «рустика» — напоминает природный камень, тем самым сближая архитектуру с естественным окружением.

Серпантин — извилистая трассировка дорог на крутых склонах.

Солитер — одиночные деревья, кустарники или крупные травянистые растения, размещаемые на открытом пространстве и привлекающие особое внимание своим живописным видом.

Трельяж — вертикальная плоскостная опора (каркас) для вьющихся растений (роз, клематисов и др.), представляет собою ажурную решетку из дерева или металла, служит зеленым цветущим ограждением.

Формовка — вид обрезки, стрижки растения с целью придания ему декоративной геометрической формы — шара, куба, однотрехрядной живой ступенчатой изгороди.

«Хаос» — беспорядочное нагромождение диких скал, крупных каменных глыб.

Цветочные массивы — крупномасштабные цветочные композиции площадью от 80–150 м² до 1000 м², создаваемые из многолетников в одном цветовом тоне (огненно-красные, белые, золотисто-желтые) либо контрастные из двух-трех тонов; часто располагаются в партерной части парка, перед общественными зданиями.

Чайный сад — сад, примыкающий к частному дому, приспособлен для отдыха и чайной церемонии (родина — Япония, Китай).

Шпалера — ряд густо посаженных деревьев или кустарников, стриженных в стенку.

Эспланада — широкое незастроенное пространство перед общественными зданиями на площадях, в крупных парках, используемое для разбивки партеров, широких аллей с фонтанами и скульптурой.

Список литературы

1. Александров П. С. Необходимое вдохновение // Литературная газета. 1967. 25 января.
2. Алякринский Б. С., Степанова С. М. По закону ритма. М.: Наука, 1985.
3. Антология мировой философии. М.: Мысль, 1970. Т. 2.
4. Арманд Д. Л. Нам и внукам. М.: Мысль, 1966.
5. Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Мир, 1974.
6. Архитектурная композиция садов и парков. М.: Стройиздат, 1980.
7. Атлас Литовской ССР. М.: ГУГК, 1981.
8. Берг Л. С. Номогенез, или Эволюция на основе закономерностей. Пг., 1922.
9. Бердяев Н. А. Судьба России. М.: Сов. писатель, 1990.
10. Бобров Р. В. Лесная эстетика. М.: Агропромиздат, 1989.
11. Богоява И. О., Фурсова Л. М. Ландшафтное искусство. М.: Агропромиздат, 1988.
12. Болотов А. Т. Некоторые практические замечания о садах России // Эконом. магазин. 1786. Ч. XXVI.
13. Боров Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1988.
14. Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1978. Т. 2.
15. Васильев Л. Н. Фрактальность и самоподобие природных пространственных структур // Изв. РАН. Сер. геогр. 1992, № 5. С. 25–35.
16. Васютинский Н. Золотая пропорция. М.: Молодая гвардия, 1990.
17. Веденин Ю. А. Очерки по географии искусства. СПб.: Буланин, 1997.
18. Вейль Г. Симметрия. М.: Наука, 1968.
19. Вергунов А. П. Архитектурно-ландшафтная организация озелененных пространств в городских центрах. М., 1986.
20. Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. М.: Наука, 1988.
21. Вергунов А. П., Денисов М. Ф., Ожегов С. С. Ландшафтное проектирование. М.: Высшая школа, 1991.
22. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. Книга вторая. М.: Наука, 1977.
23. Вернадский В. И. Труды по всеобщей истории науки. М.: Наука, 1988.
24. Викторова А. С. Математическая морфология ландшафта. М.: Траект, 1998.

25. *Винер Н. Я* — математик. М.: Наука, 1964.
26. *Гегель*. Работы разных лет: В 2 т. М.: Мысль, 1970. Т. 1.
27. *Геттнер А.* География, ее история, сущность и методы. Л.; М.: Госиздат, 1930.
28. *Голд Дж.* Психология и география: Основы поведенческой географии. М.: Прогресс, 1990.
29. *Горький М.* О русском крестьянстве // *Огонек*. 1991. № 49. С. 9–12.
30. *Гумбольдт А.* Космос. Опыт физического мироописания. М., 1866. Т. 1.
31. *Гумбольдт А.* География растений. М.; Л.: Сельхозгиз, 1936.
32. *Гумилев Л. Н.* Этносфера: История людей и история природы. М.: Экспресс, 1993.
33. *Дидро Д.* Собр. соч. Искусство. М.; Л.: Academia, 1946. Т. 6.
34. *Дирак П.* Электроны и вакуум. М.: Знание, 1957.
35. *Докучаев В. В.* Избр. соч. М.: Сельхозгиз, 1949. Т. III.
36. *Душков В. А.* География и психология. Подход к проблемам. М.: Мысль, 1987.
37. *Забелин И. М.* Возвращение к потомкам. Роман-исследование жизни и творчества Александра Гумбольдта. М.: Мысль, 1988.
38. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
39. *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977.
40. *Игнатьев Г. М.* Географические аспекты изучения рекреационных ресурсов в США // Географические проблемы организации туризма и отдыха. Вып. 1., М.: Турист, 1975. С. 130–142.
41. *Исаченко А. Г.* Ландшафтоведение и физико-географическое районирование. М.: Высшая школа, 1991.
42. *Капт И.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5.
43. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987.
44. *Ключевский В. О.* Избр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. I.
45. *Книжников Ю. Ф.* Аэрокосмическое зондирование. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997.
46. *Круть И. В., Забелин И. М.* Очерки истории представлений о взаимоотношении природы и общества (общенаучные и геолого-географические аспекты). М.: Наука, 1988.
47. *Кюри П.* Избр. труды. М.; Л.: Наука, 1966.
48. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1970.
49. *Леонардо да Винчи.* Избр. естественнонаучные произведения. М.: Изд-во АН СССР, 1955.
50. *Лихачев Д. С.* Письма о добром и прекрасном. М.: Детская литература, 1989.
51. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. 3-е изд. М.: Согласие, 1998.
52. *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979.

53. *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Платон. Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993.
54. *Мак-Кой П., Ивелей Т.* Практическая энциклопедия «Ландшафтный дизайн». Планирование, проектирование и дизайн приусадебного участка. М.: Росмэн, 2001.
55. Материалы по оценке земель Нижегородской губернии. Вып. XI. Семеновский уезд. СПб., 1886.
56. *Маль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.
57. *Мурзаев Э. М.* Словарь народных географических терминов. М.: Мысль, 1984.
58. *Николаев В. А.* Проблемы регионального ландшафтоведения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979.
59. *Николаев В. А.* Эстетическое восприятие ландшафта // *Вестн. Моск. ун-та, Сер. 5. Геогр.* 1999. № 6. С. 10–15.
60. *Николаев В. А.* Культурный ландшафт — геоэкологическая система // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр.* 2000. № 6. С. 3–8.
61. *Николаевская З. А.* Садово-парковый ландшафт. М.: Стройиздат, 1989.
62. *Ньюбери Т.* Все о планировке сада. М.: Кладезь—Букс, 2001.
63. *Ожегов С. С.* История ландшафтной архитектуры. М.: Ладыя, 1994.
64. *Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х.* Красота фракталов. М.: Мир, 1993.
65. *Палендреер С. Н.* Ландшафтное искусство. (Построение пейзажей в парках и лесопарках). М.: Росвузиздат, 1963.
66. *Патури Ф.* Растения — гениальные инженеры природы. М.: Прогресс, 1982.
67. Переписка В. И. Вернадского и П. А. Флоренского // *Новый мир*. 1989. № 2. С. 194–203.
68. *Петров М. П.* Пустыни земного шара. Л.: Наука, 1973.
69. *Платон.* Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2.
70. *Попов А. И.* Альбом криогенных образований в земной коре и рельефе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973.
71. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М.: Прогресс, 1986.
72. *Пузаченко Ю. Г.* Применение теории фракталов к изучению структуры ландшафта // *Изв. РАН. Сер. геогр.* 1997. № 2. С. 24–32.
73. *Пузаченко Ю. Г., Дьяконов К. Н., Иванов А. Н.* Анализ иерархической структуры рельефа как основа организации природно-территориального комплекса // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр.* 1997. № 5. С. 3–9.
74. *Раменский Л. Г.* Введение в комплексное почвенно-геоботаническое обследование земель. М.: Сельхозгиз, 1938.
75. *Раушенбах Б. В.* К рационально-образной картине мира // *Коммунист*. 1989. № 8. С. 89–97.
76. *Раушенбах Б. В.* Точные науки и науки о человеке // *Вопросы философии*. 1989. № 4. С. 110–113.
77. *Реймерс Н. Ф.* Экология. Теория, законы, правила, принципы и гипотезы. М.: Россия молодая, 1994.
78. *Ретеюм А. Ю.* Земные миры. М.: Мысль, 1988.

79. *Родман Б. Б.* Эстетика ландшафта // Наука о культуре: итоги и перспективы. Информационно-аналитический сборник. Вып. 3. М.: Росийская гос. биб-ка, 1995. С. 4–18.
80. *Рубцов Л. И.* Проектирование садов и парков. М.: Стройиздат, 1964.
81. Русский космизм. Антология философской мысли. М.: Педагогика-Пресс, 1993.
82. *Рыбин И. А.* Психофизика: поиск новых подходов // Природа. 1990. № 2. С. 19–25.
83. *Саймонс Дж.* Ландшафт и архитектура. М.: Стройиздат, 1965.
84. *Самохвалова В. И.* Красота против энтропии (Введение в область мегаэстетики). М.: Наука, 1990.
85. *Самохин В. Н.* Эстетическое восприятие. Вопросы методологии и критики. М.: Мысль, 1985.
86. *Семенов-Тянь-Шанский В. П.* Район и страна. М; Л.: Госиздат, 1928.
87. *Серебряный Л. Р.* География и живопись // Изв. РАН. Сер. геогр. 1992. № 6. С. 41–46.
88. Система. Симметрия. Гармония. М.: Мысль, 1988.
89. *Солнцев В. Н.* Системная организация ландшафтов (Проблемы методологии и теории). М.: Мысль, 1981.
90. *Солнцев Н. А.* К теории природных комплексов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 1968. № 3. С. 14–17.
91. *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2.
92. *Сычева А. В., Титова Н. Т.* Ландшафтный дизайн. Эстетика деталей городской среды. Минск: Вышэйшая школа, 1984.
93. *Тимофеев Д. А., Лихачева Э. И.* Рельеф — эстетический элемент ландшафта // Рельеф среды жизни человека (экологическая геоморфология). М.: Медиа-ПРЕСС, 2002. С. 294–304.
94. *Филин В. А.* Видеоэкология. М.: Тасс-Реклама, 1997.
95. *Фридланд В. М.* Структура почвенного покрова. М.: Мысль, 1972.
96. *Фролова М. Ю.* Оценка эстетических достоинств природных ландшафтов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 1994. № 2. С. 27–33.
97. *Чижевский А. Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924.
98. *Шафрановский И. И.* Симметрия в природе. Л.: Недра, 1968.
99. *Швейцер А.* Культура и этика. М.: Прогресс, 1973.
100. *Шубников А. В., Копчик В. А.* Симметрия в науке и в искусстве. М.: Наука, 1972.
101. Экология и эстетика ландшафта. Вильнюс: Минтис, 1975.
102. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989.
103. *Darjeeling. Queen of the Himalayas.* Calcutta, 1960.
104. *Derk L.* Applied hodologie // Landscape. 1967–1968. № 2. P. 86–134.
105. *Fines K. D.* Landscape evaluation: a research project in East-Sassux // Regional studies. 1968. V. 12. № 1. P. 41–55.
106. *Mandelbrot B. B.* The Fractal Geometry of Nature. N.Y., 1983.

Программа курса «Эстетика и дизайн ландшафта» для студентов географических факультетов университетов

I. Организационно-методический раздел

Цель курса

Усвоение принципов и методов изучения и оценки эстетических достоинств природных и природно-антропогенных ландшафтов; ознакомление с многовековым опытом ландшафтного искусства; приобретение теоретических знаний и практических навыков в области ландшафтного дизайна как важного элемента ландшафтного проектирования.

Задачи курса

1. Убедить студентов в необходимости всестороннего восприятия ландшафтной среды, в том числе не только рационалистического, но и эстетического.
2. Вскрыть психологические и физиологические основы эстетического восприятия ландшафта.
3. Показать закономерности композиционного устройства пейзажа — визуально воспринимаемого внешнего облика ландшафта.
4. Ознакомить с методами эстетической оценки ландшафта.
5. Проследить историю ландшафтного искусства, анализируя специфику важнейших садово-парковых стилей.
6. Изучить принципы и методы ландшафтного дизайна геосистем различного функционального назначения.

Место курса в университетской подготовке географов-ландшафтоведов

Вслед за глубокой экологизацией в последние годы происходит активная гуманитаризация современного ландшафтоведения. Сформировался повышенный интерес к культурным ландшафтам, их историческому, культурологическому, геоэкологическому изучению. В рамках этого процесса все более актуальным становятся

исследования в области эстетики и дизайна ландшафта. Они необходимы как один из аспектов ландшафтного проектирования. Соответствующие разделы входят ныне в программы университетских курсов «Ландшафтоведение», «Антропогенные ландшафты», «Ландшафтное планирование» и др. Вместе с тем есть настоятельная необходимость включить в университетский учебный план географов-ландшафтоведов и геоэкологов самостоятельный курс «Эстетика и дизайн ландшафта».

II. Содержание курса

Введение

Разум и чувства в освоении мира. Язык понятий и образов как неперенные составляющие целостного постижения ландшафта. Эстетика естественно-научных построений. Нравственные, духовные мотивы и следствия научных открытий.

Гармония и красота окружающего мира

Исходные понятия: эстетика (философское и искусствоведческое толкование); гармония; красота; эстетическое восприятие; эстетика ландшафта; дизайн ландшафта.

Философская мысль об эстетике природы. Идеи античных философов. Средневековые религиозные представления о божественном величии и мудрости природы. Эпоха Возрождения — первые шаги в научном и художественном постижении гармонии ландшафта. Научная революция и эпоха Просвещения. Эстетика французских философов-просветителей. Немецкая классическая философия и ее вклад в эстетику природы. Западноевропейский экзистенциализм и его роль в понимании субъект-объектной сути эстетического восприятия окружающего мира. Русская эстетическая мысль XIX — начала XX века.

Гармонические каноны природы. Золотое сечение в природе и произведениях искусства. Симметрия как важнейший критерий системно организованных структур. Законы симметрии П.Кюри. Виды симметрии. Диссимметрия, асимметрия. Спиралевидные структуры. Нуклеарные геосистемы — ландшафтные хорионы. Диссипативные и аттрактивные хорионы. Фрактальность ландшафтных структур. Явления масштабного самоподобия. Закон ритма. Ритмика ландшафтного пространства и времени. Характерное пространство и характерное время ландшафта.

Эстетика ландшафта

Научно-методические истоки. Географическая эстетика А. Гумбольдта. Ландшафтная эстетика В. В. Докучаева и его научной школы. Географы XX века об эстетике ландшафта. Представления В. П. Семенова-Тян-Шанского и А. Геттнера об эстетике ландшафта. Французская пейзажная география. Ландшафтно-эстетические исследования прибалтийских и отечественных географов в последние десятилетия.

Эстетическое восприятие ландшафта. Представления о синестезии. Роль визуального восприятия. Соотношения объективного и субъективного в эстетическом восприятии. Психофизиологические механизмы эстетического восприятия. Физиология зрения (теория саккад). Роль культуры и ассоциативных резервов субъекта в эстетическом восприятии ландшафта. Познавательная и оценочная функции восприятия. Теория гештальта. Структурно-информационный анализ визуального восприятия.

Феномен пейзажа. Соотношение понятий «ландшафт» и «пейзаж». Ландшафт — сущность, пейзаж — явление. Элементы и структурные блоки пейзажа. Глубина видовой перспективы пейзажа. Аттрактивные пейзажные структуры — узлы и оси. Пейзажные кулисы. Точки пейзажного обзора и видовые маршруты. Классификация пейзажей и ее структурно-физиономические критерии. Попытки пейзажного картографирования. Эмоциональность пейзажа. Ландшафт и этнический характер.

Эстетическая оценка пейзажей. Опыт экспертных оценок. Приемы массового анкетирования. Структурно-информационный анализ и балльная оценка эстетических достоинств пейзажей. Опыт картографирования эстетической оценки пейзажей.

Ландшафтное искусство

Что понимается под ландшафтным искусством? Садово-парковые ландшафты. Сады и парки как элемент духовной культуры. Религиозно-философские истоки ландшафтного искусства Запада и Востока. Сады и парки Древнего Китая и Японии. Парки античного мира. Регулярные европейские парки: итальянские, французские, российские. Пейзажные парки Западной Европы и России. Важнейшие композиционные элементы парков регулярного и пейзажного стилей. Связь эволюции европейского ландшафтного искусства с социально-экономическим развитием, достижениями науки и культуры.

Ландшафтный дизайн

Соотношение понятий «ландшафтная архитектура» и «ландшафтный дизайн». Дизайн лесопарковых ландшафтов. Дизайн основных функциональных зон городских ландшафтов. Варианты дизайна городских парков. Характерные модели и важнейшие композиционные элементы ландшафтного дизайна. Ландшафтная планировка и убранство индивидуальных садовых участков.

Заключение

Экология и эстетика естественных и культурных ландшафтов XXI века в условиях перехода к устойчивому развитию.

Литература*Основная*

- Боговая И. О., Фурсова Л. М.* Ландшафтное искусство. М.: Агропромиздат, 1988.
- Вергунов А. П., Денисов М. Ф., Ожегов С. С.* Ландшафтное проектирование. М.: Высшая школа, 1991.
- Николаев В. А.* Эстетическое восприятие ландшафта // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 1999. № 6. С. 10–15.
- Николаев В. А.* Гармонические каноны природы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 2002. № 2. С. 3–10.
- Николаев В. А.* Феномен пейзажа // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 2002. № 6. С. 12–19.
- Саймондс Дж.* Ландшафт и архитектура. М.: Стройиздат, 1965.
- Сычева А. В., Титова Н. Т.* Ландшафтный дизайн. Эстетика деталей городской среды. Минск: Высшая школа, 1984.
- Тимофеев Д. А., Лихачева Э. И.* Рельеф — эстетический элемент ландшафта // Рельеф среды жизни человека (экологическая геоморфология). М.: Медиа-ПРЕСС, 2002. С. 294–304.
- Фрлова М. Ю.* Оценка эстетических достоинств природных ландшафтов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 5. Геогр. 1994. № 2. С. 27–33.
- Экология и эстетика ландшафта. Вильнюс: Минтис, 1975.

Дополнительная

- Архитектурная композиция садов и парков. М.: Стройиздат, 1980.
- Веденин Ю. А.* Очерки по географии искусства. СПб.: Буланин, 1997.
- Вергунов А. П., Горохов В. А.* Русские сады и парки. М.: Наука, 1988.
- Геттиер А.* География, ее история, сущность и методы. Л.; М.: Госиздат, 1930.
- Лихачев Д. С.* Поэзия садов. 3-е изд. М.: Согласие, 1998.

Мак-Кой П., Ивелий Т. Практическая энциклопедия «Ландшафтный дизайн». Планирование, проектирование и дизайн приусадебного участка. М.: Росмэн, 2001.

Меллума А. Ж. Особо охраняемые природные объекты на староосвоенных территориях. Рига: Зинатне, 1988.

Самохвалова В. И. Красота против энтропии (Введение в область мега-эстетики). М.: Наука, 1990.

Самохин В. Н. Эстетическое восприятие. Вопросы методологии и критики. М.: Мысль, 1985.

Семенов-Тянь-Шанский В. П. Район и страна. М.; Л.: Госиздат, 1928.

Серебряный Л. Р. География и живопись // Изв. РАН. Сер. геогр. 1992. № 6. С. 41–46.

Система. Симметрия. Гармония. М.: Мысль, 1988.

Филин В. А. Видеоэкология. М.: Тасс-Реклама, 1997.

Шафрановский И. И. Симметрия в природе. Л.: Недра, 1968.

Оглавление

Предисловие	3
Введение	5

Часть I

ГАРМОНИЯ И КРАСОТА ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА

Глава 1. <i>Исходные понятия</i>	11
1.1. Эстетика	11
1.2. Гармония	12
1.3. Красота	13
1.4. Эстетическое восприятие	14
1.5. Эстетика ландшафта	16
Глава 2. <i>Философская мысль об эстетике природы</i>	17
2.1. Античная эпоха	17
2.2. Средневековье	18
2.3. Возрождение	20
2.4. Эпоха Просвещения	22
2.5. Немецкая классическая философия	23
2.6. Эпоха «переоценки всех ценностей»	25
Глава 3. <i>Гармонические каноны природы</i>	28
3.1. Золотое сечение	31
3.2. Симметрия	33
3.3. Спиралевидные структуры	39
3.4. Нуклеарные системы	40
3.5. Фрактальность	43
3.6. Ритм	45

Часть II

ЭСТЕТИКА ЛАНДШАФТА

Глава 4. <i>Научно-методические истоки</i>	53
4.1. Географическая эстетика А. Гумбольдта	53
4.2. Географы XX века об эстетике ландшафта	56
Глава 5. <i>Эстетическое восприятие ландшафта</i>	59
5.1. Синестезия	59
5.2. Всеобщность ощущения прекрасного	60
5.3. Субъективный фактор	63

5.4. Истинное — красиво. Красивое — полезно	64
5.5. Гештальт-восприятие и структурно-информационный анализ	65

Глава 6. <i>Феномен пейзажа</i>	67
---------------------------------------	----

6.1. Ландшафт — сущность. Пейзаж — явление	68
6.2. Пейзажная композиция	69
6.3. Точки пейзажного обзора	76
6.4. Классификация природных пейзажей	81
6.5. Эмоциональность пейзажа	88
6.6. Ландшафт и этнический характер	90

Глава 7. <i>Эстетическая оценка пейзажей</i>	94
--	----

7.1. Экспертная оценка	95
7.2. Анкетирование	98
7.3. Структурно-информационный анализ	101

Часть III

ЛАНДШАФТНОЕ ИСКУССТВО

Глава 8. <i>Садово-парковые ландшафты</i>	105
---	-----

8.1. Ландшафтное искусство и духовная культура	106
8.2. Традиции Китая и Японии	110
8.3. Парки Античного мира	114
8.4. Регулярные европейские парки	117
8.5. Пейзажные парки	124

Глава 9. <i>Ландшафтный дизайн</i>	131
--	-----

9.1. Роль дизайнера в ландшафтной архитектуре	131
9.2. Эстетическое обустройство лесопарковых ландшафтов	133
9.3. Дизайн городского ландшафта	141
9.4. Городские парки	151
9.5. Планировка и убранство садовых участков	155

Термины ландшафтного искусства	160
--------------------------------------	-----

Список литературы	165
-------------------------	-----

<i>Приложение. Программа курса «Эстетика и дизайн ландшафта» для студентов географических факультетов университетов</i>	169
---	-----

ООО "Книгопол" **Цена 156.00р**
Ландшафтоведение. Эстетика 07.12.2005
ка и дизайн /-67858/ авт:Николаев Н.А.

СФ-№17763



Учебное издание

Николаев Владимир Александрович

ЛАНДШАФТОВЕДЕНИЕ

Эстетика и дизайн

Учебное пособие

Редактор *Р. С. Берянт*

Корректор *Ж. Ш. Арутюнова*

Художник *Д. А. Сетягов*

Компьютерная верстка *С. А. Артемьевой*

Подписано к печати 18.08.2005. Формат 60×90^{1/16}.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 11. Уч.-изд. 10,45. Тираж 3000 экз. Заказ № 602.

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»

111141, Москва, Зеленый проспект, д. 8

E-mail: info@aspectpress.ru; www.aspectpress.ru

Тел. 306-78-01, 306-83-71

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200 г. Можайск, ул. Мира, 93.