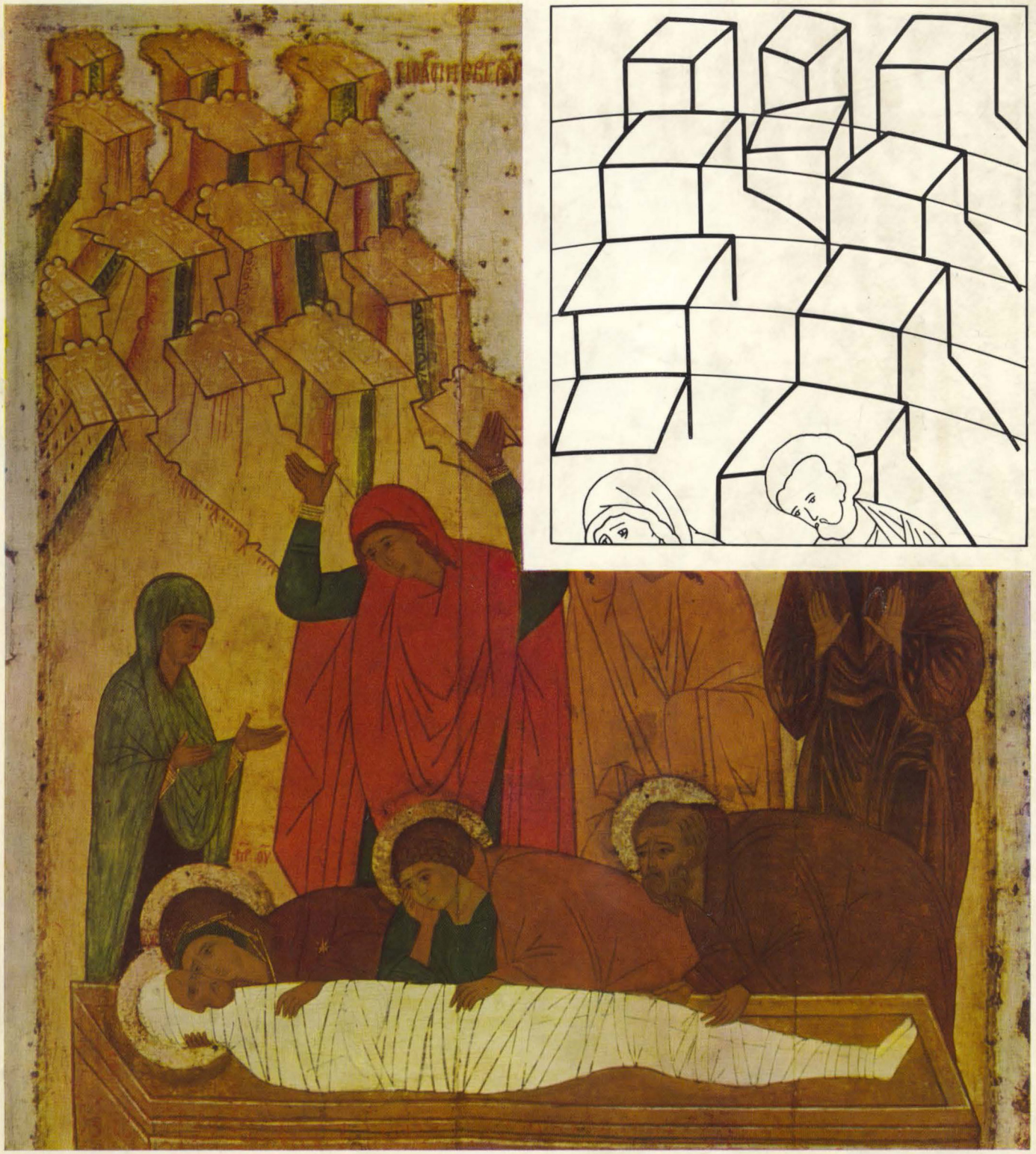
Жегин

Язык живописного произведения



На суперобложке:
Положение во гроб.
Северная школа XV в. ГТГ

Л. Ф. Жегин

Язык живописного произведения

(Условность древнего искусства)

Издательство
Искусство
Москва 1970

Л. Ф. Жегин

Язык живописного произведения

Оглавление

Б. А. Успенский
К исследованию языка древней живописи
4

От автора
36

Часть первая
«Иконные горки»
Пространственно-временно́е единство живописного произведения

Глава I
Виды перспективы
38

Глава II
Материальность, пространство и время в древней живописи
66

Глава III
Система «активного пространства» живописного произведения
76

Глава IV
Освещение
100

75
Ж46

1-5-6
5-70

(Условность
древнего
искусства)

Часть вторая
Типы композиционного
построения

Глава I
Хогарт был прав
(S-образная линия)
102

Глава II
Композиции в кругах
116

Б. А. Успенский
Комментарии
122

Таблицы
125

Краткая биография
автора
231

Б. А. Успенский
К исследованию языка древней живописи

К произведению древней живописи можно подходить с разных позиций: мы можем воспринимать его — с точки зрения современных художественных норм — как примитив [1], то есть приблизительно так же, как воспринимаем картины современных примитивистов или фовистов. Так, русская икона воспринимается иногда в том же плане, что, например, картины Матисса. При таком подходе, то есть при анализе древней картины с позиции сегодняшних художественных представлений, нам бросаются в глаза прежде всего разного рода искажения форм: всевозможные деформации, сдвиги, разрывы и разломы в изображении, уравнения в размерах, отклонения от прямой перспективы и т. п. Отсюда иногда даже полагают, что древние мастера вообще не знали законов перспективы и композиции, то есть просто не умели передавать отношения в пространстве (см. об этом несколько ниже). Есть, однако, серьезные основания сомневаться в справедливости этого мнения.

Соответственно возможен и иной — противоположный — подход, который можно было бы условно сравнить с подходом дешифровщика. При этом втором подходе встает задача реконструировать специальную систему передачи изображения в древнем искусстве, то есть дешифровать особый *язык*, которым владел древний художник и который был доступен, очевидно, и современному ему зрителю; эта дешифруемая система и должна, в частности, объяснить все те деформации и искажения формы, о которых только что говорилось.

При этом произведение древней живописи, которое можно, продолжая нашу аналогию, рассматривать как некоторый *текст*, записанный на неизвестном нам языке, часто может быть интерпретировано в разных системах, в том числе и в той системе изображения действительности, которая сейчас воспринимается как естественная (и единственная) [2]. Тем ответственнее и труднее задача нахождения того «языка», той системы изображения реальности, которой в действительности пользовался древний худож-

[1] Ср.: О. Демус, Вступительная статья к альбому «СССР. Древние русские иконы» (серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»), Нью-Йорк, 1958, стр. 7.

[2] Именно при такой интерпретации и становится возможным рассматривать различные особенности древней живописи как «искажения» форм; вообще деформации, строго говоря, могут восприниматься как таковые только с точки зрения современных (или вообще — иных) художественных норм, но не с точки зрения того языка художественных приемов, которыми пользовался живописец.
Соответственно наиболее правильной должна при этом считаться та интерпретация, которая наиболее полно объясняет подобные «деформации» и «искажения».

ник, — освобождения этой системы от искажающего влияния метаязыка наших представлений. Очевидно, что если бы удалось реконструировать эту специальную систему условных приемов, мы получили бы ключ к анализу и восприятию древней картины и смогли бы глубже проникнуть в мир изображенных объектов. Далее, зная систему деформаций (в частности, перспективных деформаций), обусловленных языком древней живописи, было бы возможно реконструировать по изображению реальные формы, что имело бы значение не только для теории искусства, но и для истории материальной культуры (и вообще — истории человека).

Система передачи изображения, применяемая в древнем живописном произведении, может исследоваться на разных *уровнях* — с учетом специфики как самих изображаемых объектов (их семантики), так и средств изображения. (Здесь может быть аналогия с выделением различных уровней при изучении естественного языка — семантического, грамматического, фонологического и др.; подробнее же об этом будет сказано ниже.) Но важнее всего, несомненно, — и здесь сходятся мнения самых разных исследователей — рассмотрение проблемы передачи пространства и времени в древней картине. Соответственно, задача дешифровки древнего живописного произведения должна начинаться прежде всего с исследования физико-геометрических ограничений древней живописи, то есть условных приемов передачи пространственных и временны́х отношений (о некоторых других, более специальных задачах дешифровки мы скажем позднее).

Иными словами, проблема может быть сформулирована следующим образом. Перед художником стоит задача передать реальное трех- или четырехмерное пространство на двумерную плоскость картины; выяснить приемы этой передачи (а также степень адекватности изображенного мира изображаемому, что может быть проверено возможностью обратной реконструкции реального пространства[3]) и составляет задачу исследования. Легко видеть, что решение

[3] Подробнее об этом см. дальше, стр. 32—33.

этой задачи совпадает с обнаружением специальной *перспективной системы*, применяемой тем или иным художником (в частности, древним художником); исследование этой системы и составляет самый первый и необходимый уровень анализа картины. Данной задаче и посвящена главным образом книга Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения» [4].

Таким образом, в работе Жегина исследуется особая перспективная система древней живописи — и прежде всего целый комплекс явлений, связанных с так называемой *обратной перспективой* («die umgekehrte Perspektive», «la perspective inverse», «the inverted perspective»).

Обратная перспектива и связанные с ней условности изображения чрезвычайно характерны для древней живописи, искусства примитива, детского рисунка. Именно на этом основании очень часто формы обратной перспективы и вообще так называемые перспективные «отклонения» (то есть, говоря точнее, отклонения от прямой перспективы) объявляются результатом простого неумения древнего художника. Так, при анализе древнерусской или византийской иконы нередко высказывается мнение, что древний мастер просто-напросто не владел еще законами передачи пространства. Наиболее четко выразил эту мысль А. Бенуа [5]; ее придерживался, как известно, и Ф. И. Буслаев [6].

Это мнение парадоксальным образом сочетается с общим восхищением древним иконописным и фресковым искусством. Более того, нередко особое восхищение вызывают именно те иконы, где отклонения от прямой перспективы играют наибольшую роль, причем едва ли возможно заключить, что наше восхищение всегда возникает вопреки этим нарушениям и есть следствие каких-то других особенностей картины: если бы мы попытались, например, «исправить» икону, представив ее себе без перспективных «отклонений» (скажем, попробовали бы перерисовать «Троицу» Рублева

[4] Заметим, что произведение иконописного и фрескового мастерства представляет совершенно исключительный материал для исследования языка древнего искусства. Этому способствует целый ряд причин и прежде всего сама каноничность иконописи, строгая ограниченность сюжетов и композиций, их иконографическая определенность, наличие образцов («подлинников»), по которым из века в век писались те или иные сюжеты. Именно потому, что древний иконописец столь неотступно следовал иконописному «подлиннику», то есть раз навсегда установленной композиции, и стремился не допустить никаких новшеств в трактовке содержания, особенно наглядным становится изменение языка живописных приемов, которыми он пользовался; естественно, на язык этот он не обращал такого же пристального внимания, часто, вероятно, и вовсе не осознавая, что язык его несколько отличается от копируемого образца. (Ср. древних переписчиков священных текстов, которые старательно следовали каждый раз оригиналу, но тем не менее не могли не вносить в них особенности живого языка.) Само тождество содержания делает здесь особенно очевидным различие в формальных системах. Многочисленные композиции одного сюжета становятся подобными переводам одного и того же содержания на разные языки (или диалекты); уместно заметить при этом, что по иконописной терминологии композиция называется *переводом*.
Отсюда понятно столь частое обращение в работе Жегина к произведениям древнего византийского и русского искусства. Последние представляют не только пищу для иллюстраций, но и основной источник для выводов, без чего невозможно было бы, вероятно, прийти к тем результатам, к которым пришел автор.

[5] А. Бенуа, История живописи всех времен и народов, т. I, Спб., 1912, стр. 72.

[6] Ф. И. Буслаев, Общие понятия о русской иконописи. — «Сборник Общества древнего русского искусства», М., 1866, стр. 14 и сл.

в прямой перспективе), икона наша наверняка сильно бы проиграла [7].

В то же время систему *прямой* перспективы, широко известную со времени Возрождения (то есть такую систему проекции, при которой параллельные сходятся на линии горизонта картины, а предметы соответственно изображаются уменьшающимися по мере удаления от первого плана), принято считать нормальной, единственной и естественной.

Исследования нового времени [8] позволяют представить обратную перспективу и связанные с ней условности изображения как самостоятельную и своеобразную систему, не похожую на систему прямой перспективы, но в принципе ей равноправную [9]. На этом основании становится возможным реконструировать реальные формы изображенных предметов и их отношения в пространстве [10] и объяснять характерные для древней живописи «искажения» этих форм (имеются в виду такие явления, как сдвиги, разломы в изображении, вытянутость или, напротив, укороченность форм, уравнивание в размерах и т. п. [11]). Но, как уже говорилось, все эти явления кажутся искаженными лишь с нашей точки зрения, то есть именно с точки зрения прямой перспективы, которую мы считаем нормальной.

Между тем едва ли правомерно вообще считать ту или иную перспективную систему более правильной или более нормальной. Всякая система перспективы связана с определенными условностями; продолжая аналогию с языком, условность любой перспективной системы уместно сравнить здесь с условным характером всякого применяемого языка при передаче некоторого содержания. Действительно, есть известные основания полагать, что система прямой перспективы не может быть заведомо признана во всех отношениях более естественной для человека, чем другие системы. Сошлемся здесь на впечатления одного физика — Эрнста Маха: «Я хорошо помню, — пишет он, — что в возрасте около трех лет все рисунки, в которых соблюдается [прямая. — *Б. У.*] перспектива, каза-

[7] О подобном эксперименте по «исправлению» конкретной картины («Брак в Кане Галилейской» Веронезе) с точки зрения норм прямой перспективы см. наше примечание к стр. 42 работы Л. Ф. Жегина (см. раздел «Комментарии», стр. 122 наст. изд.).

[8] См.: Л. Ф. Жегин, «Иконные горки». Пространственно-временно́е единство живописного произведения. — «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965; его же, Пространственно-временно́е единство живописного произведения. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962; его же, Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи. — «Древнерусское искусство. XVII в.», М., 1962; его же, наст. книга; П. А. Флоренский, Обратная перспектива. — «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967; А. В. Бакушинский, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — «Искусство», 1923, № 1; E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form. — «Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925», Berlin—Leipzig, 1927; O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. — «Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet», Leipzig, 1907; W. de Grüneisen, La perspective. Esquisse de son évolution dès origines jusqu'à la Renaissance. — «École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire 1911», XXXI.

[9] Под «перспективой» в широком смысле понимается вообще некоторая система передачи реального пространства на двумерную плоскость картины.
В данном случае можно говорить соответственно о «прямой» и «обратной» перспективных системах.

[10] Сама возможность такой реконструкции и может служить критерием того, что имеет место специальная система перспективы (точно так же, как возможность перевода на другой язык или на язык ситуаций может служить критерием того, что мы имеем дело с *языком*).

[11] См. иллюстрации на таблицах, приложенных к настоящей книге.

лись мне искаженными изображениями предметов. Я не мог понять, почему живописец изобразил стол на одной стороне таким широким, а на другом — таким узким. Действительный стол казался мне на далеком конце столь же широким, как на ближайшем, так как мой глаз производил свои вычисления без моего содействия» [12]. Вероятно, многие смогли бы припомнить аналогичное ощущение.

Здесь может быть аналогия с другим примером из области детского восприятия искусства: впечатлением от картины, написанной густыми масляными мазками. Ребенку — так же как и представителю другой, неевропейской культуры — такая картина первоначально кажется просто совокупностью грубых пятен-мазков [13]. Лишь через некоторое время он может привыкнуть к мысли, что на какие-то моменты (относящиеся к самой системе передачи изображения) просто не следует обращать внимания, что они — как бы необходимая или неизбежная условность.

Соответственно, мы вправе, вероятно, заключить, что любой формальной системе в той или иной мере приходится у ч и т ь с я — точно так же, как мы учимся естественному языку, мы учимся и воспринимать язык изображения [14]. Действительно, мы учимся тому, что прямоугольный стол должен быть изображен сужающимся по мере удаления от нас — хотя мы и знаем, что в действительности он прямоуголен. Точно так же мы должны привыкнуть и к условностям системы обратной перспективы — как, в общем, и к условностям любой перспективной системы. В других случаях мы учимся не воспринимать сами по себе отдельные мазки масла (но воспринимать их в совокупности), учимся находить на картине определенную точку зрения и приспосабливаться к ней и т. п. Примеры эти легко было бы умножить.

Более того, при определенном подходе может оказаться правомерным предположение, что система обратной перспективы является в каком-то отношении даже более естественной для человека. В самом деле, едва ли можно считать

[12] Э. М а х, Для чего человеку два глаза. — В кн.: Э. М а х, Популярные научные очерки, Пг., 1920, стр. 51.
Ср. также: «... более отдаленные предметы представляются в перспективе уменьшенными. В самом деле, вы легко убедитесь, что всю фигуру человека, находящегося в нескольких шагах от вас, можно закрыть одним пальцем, если держать его на небольшом расстоянии перед глазом. Однако же вы обыкновенно не замечаете этого уменьшения. Вам кажется, напротив, что человека, стоящего среди зала, вы видите таким же, каким и вблизи, непосредственно перед собой. Это потому, что глаз узнает расстояние и сообразно с этим придает далеким предметам больший размер. Глаз знает, так сказать, о перспективном уменьшении и не позволяет ему обманывать себя, даже если его обладатель ничего не знает об уменьшении. Кто пробовал рисовать с натуры, тому знакомы затруднения, какие создает эта способность глаза для восприятия перспективы» (там же, стр. 50).
Ср. в этой связи: П. А. Ф л о р е н с к и й, Обратная перспектива. Там же — детальное исследование проблемы.

[13] Точно так же, как китайскому зрителю XVI века, незнакомому с нормами европейского искусства, приемы светотени, примененные в европейском портрете, представлялись в виде непонятных пятен и потеков на лице (см. Ф. И. Ш м и т, Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция, Харьков, 1919, стр. 201).

[14] Это обучение происходит, по всей видимости, эмпирически: мы выдвигаем определенную гипотезу и убеждаемся в ее правильности, соотнося различные изображения с реальными изображаемыми предметами.

случайным столь частое употребление форм обратной перспективы в творчестве детей — обратная перспектива считается характерной ошибкой детского рисунка, но сама характерность этой ошибки чрезвычайно показательна! Точно так же и в искусстве средневековом — «нарушения перспективы [прямой.— *Б. У.*] вовсе не появляются здесь по временам, то так, то этак, а подчинены определенной системе: уходящие параллели в с е г д а расходятся к горизонту и притом тем заметнее, чем больше требуется выделить предмет, ими ограниченный» [15].

Наконец, мы можем, видимо, утверждать вообще, что прямая перспектива не есть система полного запечатления того, что мы обычно реально видим (хотя изображение в прямой перспективе и может быть очень близко к тому), но есть в большей или меньшей степени условная система, на которую п е р е в о д и т с я реально видимое нами. Укажем прежде всего, что при прямой перспективе никак не передаются явления, вызванные бинокулярностью нашего зрительного аппарата — в самом деле, прямая перспектива рассчитана на *монокулярность* зрения [16]. С другой стороны, изображение в картине обычно намного превышает наше поле зрения — и, таким образом, картина подразумевает в этом случае движение взора. Но при таком движении, даже если оно происходит простым поворотом головы, должны происходить определенные перспективные «нарушения» (то есть отклонения от прямой перспективы); между тем прямая перспектива рассчитана на абстрактную систему смотрения одним глазом, причем глаз этот может иметь сколь угодно большое поле зрения [17]. Легко видеть, что такая система, являясь, правда, близкой к естественной [18], — все же достаточно условна.

Мы говорили о неправомерности чисто оценочного подхода к различным перспективным системам, когда одна система перспективы заведомо объявляется правильной или естественной. Едва ли можно согласиться и с подходом эволюционным, по которому система прямой перс-

[15] П. А. Ф л о р е н с к и й, Обратная перспектива, стр. 391. Иногда лишь (но, впрочем, относительно редко) появляются здесь формы зеркального отражения обратной перспективы — так называемой *усиленно-сходящейся перспективы* (Niedersicht). См. о ней специально в работе Л. Ф. Жегина, стр. 56 и сл.

[16] См.: А. В. Б а к у ш и н с к и й, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства.

[17] О противоречии системы прямой перспективы и психологии нашего зрения см. также: G. H a u c k, Die subjecktive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils, Stuttgart, 1879, S. 7; H. H e l m h o l t z, E. B r ü c k e, Principes scientifiques des beaux-arts, Paris, 1878, p. 53—54, 173—174.

[18] Эта относительная естественность прямой перспективы выражается в том, что в большинстве случаев действительно легко создать такие условия, чтобы реально увидеть изображение в прямой перспективе (для этого достаточно закрыть один глаз, фиксировать зрительную позицию и, если размеры изображения превышают поле зрения, воспользоваться оптическим прибором). Но существенно подчеркнуть, что условия эти, в общем, достаточно сильно отличаются от естественных.
Различные случаи несоответствия прямой перспективы и зрительного восприятия описываются также в работах: М. В. Ф е д о р о в, Рисунок и перспектива, М., 1960, стр. 16—17, 27 и сл.; А. В. Б а к у ш и н с к и й, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства.

пективы объявляется исторически закономерным и абсолютным итогом развития живописи, а все нарушения прямой перспективы объясняются исканиями живописцев — не знакомых еще с данной системой — на пути к этому исторически неизбежному итогу. Следует отдавать себе отчет, что прямая перспектива на деле была изобретена задолго до того, как она была заново открыта художниками и архитекторами эпохи Возрождения [19]. Ее открытие приписывается Анаксагору, Демокриту и Агафарху (V в. до н. э.) и было связано первоначально с театральным декорационным искусством *(скинографией)* [20]. Соблюдение законов прямой перспективы можно в значительной степени обнаружить в помпейских росписях; вообще же оно не характерно для древнего искусства [21].

Таким образом, открытая в то время прямая перспектива явно не прижилась: древние художники ее, по-видимому, знали, но почти не применяли. Более тысячи лет должно было минуть, чтобы принципы прямой перспективы были вновь открыты и получили распространение [22].

Важно отметить, кстати, что древний художник, отступавший от норм линейной перспективы, не только не стремился скрыть эти отступления, но, напротив, очень часто как бы сознательно их подчеркивал: так, боковые стороны предмета, развернутого в обратной перспективе, нередко окрашиваются в яркие цвета, отличные от расцветки фронтальной части; достаточно вспомнить характерную киноварную окраску развернутых боковых сторон обреза Евангелия, которое находится в руках того или иного святого, при том что Евангелие в действительности не имело обычно киноварного обреза [23].

Лишь с течением времени — с постепенным приближением к эпохе «русского Ренессанса» (XVII в.) — формы обратной перспективы и связанные с ней «деформации» стали смущать древнего живописца, и он пытается скрыть или заорнаментировать вызванные ею особенности изображения (это наблюдаем, например, уже у Рублева, у Дионисия [24]).

[19] См.: П. А. Флоренский. Обратная перспектива. Спорадически элементы прямой перспективы встречаются уже в искусстве Древнего Востока: египетском (см.: А. Бакушинский, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства, стр. 212), шумерском, ассирийском [см.: Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958, стр. 176, 177, 249, 260; любопытно замечание автора о том, что применение прямой перспективы в изображении на одной из кухонных форм (для оттиска на пирожных), найденных при раскопках шумерского города Мари, может быть связано именно с тем, что данное изображение принадлежало прикладному искусству, то есть относилось, по существу, к периферийным областям искусства,—ср. несколько ниже о первоначальной связи прямой перспективы с театральным и прикладным искусством в античности].

[20] Есть основания полагать, что и в эпоху Возрождения применение в живописи прямой перспективы первоначально было также связано с театром. Такая связь иногда отмечается в отношении пейзажей Джотто; в этом отношении характерны также раздвинутые занавесы, окаймляющие картину,— например, в «Сикстинской мадонне» Рафаэля; можно указать и на характерный прием сочетания «перспективного» и «неперспективного» пространства для противопоставления разных планов в картине — например, когда плоскостная декоративность фона противопоставляется объемности фигур на переднем плане (что может быть сопоставлено с эффектом сочетания живых актеров на фоне декораций) или когда фон, в противопоставление фигурам переднего плана, дается в перспективе птичьего полета (заметим, вообще, что очень часто фон в картине представляет собою по существу своего рода «картину в картине», то есть самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям (подробнее об этом см.: B. A. Uspenskij, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe, в печати). Можно думать, что существует глубокая связь между принципами прямой перспективы и театром. «Корень перспективы — театр, не по той только историко-технической причине, что театру впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного изображения мира» (П. А. Флоренский, Обратная перспектива, стр. 387). О взаимовлиянии театра и живописи в эпоху Возрождения см.: G. R. Kernodle, From art to theatre. Form and convention in the Renais-

sance, Chicago, 1945; E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris, 1908; G. Cohen, The influence of the mysteries on art.—«Gazette des beaux-arts», 1943; P. Francastel, La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art, Paris, 1965, p. 213 sq.

[21] См.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива, стр. 384—388. Считается, что принципы прямой перспективы впервые рассматриваются у Витрувия (I в. до н. э.). См.: G. Hauck, Die subjektive Perspektive..., S. 57; O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht.—«Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet»; H. G. Beyen, Die antike Zentralperspektive.— «Archäologischer Anzeiger des Jahrbuches des Deutschen Archäologischen Institutes», Bd. LIV, 1939; в последних работах замечания о перспективе у Витрувия объясняются влиянием Эвклида. О различных мнениях по данному вопросу см.: M. S. Bunim, Space in medieval painting and the forerunners of perspective, New York, 1940, p. 23.
Из более ранних предшественников этого учения следует назвать Птоломея и Элеодора Ларисского.

[22] Замечательно, что почти совершенно аналогично этому развитие теневого освещения. Эффект теней (светотеневых контрастов) был, видимо, открыт Аполлодором (в том же V в. до н. э.!); их применение можно обнаружить в более позднем античном искусстве (и в частности, в тех же помпейских композициях), где тени использовались для передачи горизонтальности плана у подножия фигуры. Однако они отсутствуют, в общем, в искусстве средних веков — и их заново открывают в искусстве Возрождения. См.: M. S. Bunim, Space in medieval painting and the forerunners of perspective, p. 27.
Связь эта, конечно, не случайна: фронтальность освещения в средневековом искусстве соответствует общей фронтальности изображения, а принципы освещения находятся в соответствии с принципами перспективы (о связи освещения и приемов перспективы см. стр. 100—101 работы Л. Ф. Жегина). Весьма показательно, что греческое слово *скиаграфия* (от *скиа* «тень»; *скиаграфом*, т. е. «живописцем теней» называли древние вышеупомянутого Аполлодора) означает одновременно и «теневое изображение» и «перспективное изображение»; не менее примечательно, что данное слово значит еще и «иллюзия».

[23] См.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива, стр. 382.

[24] Так, в рублевской «Троице» развернутость боковых граней престола вуалируется коленями сидящих сбоку ангелов (и о формах обратной перспективы можно догадываться лишь по сдвигу на нас чаши на престоле). См.: Л. Ф. Жегин, Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи.— В сб. «Древнерусское искусство. XVII век», М., 1964, стр. 183.
Об орнаментации деформаций, связанных с системой обратной перспективы (в частности, у Дионисия) — см. стр. 51 настоящего издания, а также наш комментарий на стр. 122.

Итак, обратная перспектива и связанные с нею особенности есть не результат неумения художника, но особая перспективная система, в каком-то смысле равноправная с системой прямой или «нормальной» перспективы.

Но чем же вызвано обращение к той или другой перспективной системе и в чем разница их подходов?

Исследователи, признающие самостоятельность обратной перспективы, обычно ограничивались одной констатацией особой перспективной системы древней живописи, подчас акцентируя ее автономность или даже ее преимущества относительно системы ортогонально ориентированной. Иногда различие систем связывается с различием в мировоззрении [25], и действительно, некоторые объяснения такого рода представляются достаточно убедительными. Неясным было, однако, как реально возникают формы обратной перспективы в живописной практике. Немногие имевшиеся толкования не объясняли целого комплекса особенностей, связанного с обратной перспективной системой, но подчеркивали одну какую-то черту (например, общую вогнутость изображения при обратной перспективе [26]) или давали одно какое-то объяснение (формы обратной перспективы как результат проекции с точки зрения зрителя, находящегося не вне, но внутри картины [27]; формы обратной перспективы как следствие бинокулярности нашего зрительного аппарата [28]), может быть, отчасти и верное, но слишком ограниченное и обычно отнюдь не убедительное с точки зрения практики живописного процесса [29].

Большим достоинством работы Л. Ф. Жегина является то, что он исходит в своих объяснениях непосредственно из особенностей самой живописной практики. При этом необходимо подчеркнуть, что теория Жегина объединяет все более ранние объяснения, включая их в себя как более частные фрагменты, то есть позволяя — в большей или меньшей степени — представить объясняемые ими феномены, а иногда и сами

[25] См.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива; K. Onasch, Ikonen, Berlin, 1961.

[26] См.: E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form.—«Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925», где система обратной перспективы трактуется как проекция на вогнутую (сферическую) поверхность, в то время как система прямой перспективы есть проекция на плоскость (ср. различные картографические проекции).

[27] См.: O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive..., где формы обратной перспективы объясняются тем, что зритель как бы переносится в положение главного действующего лица на картине и смотрит, воспринимая пространство с его точки зрения (то есть мы как бы принимаем точку зрения нашего визави, находящегося внутри картины).

[28] См.: А. В. Бакушинский, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства.

[29] Исключение в последнем отношении, пожалуй, составляет указанная статья А. В. Бакушинского.

объяснения, исходя из некоторых общих положений. Как показывает Л. Ф. Жегин, система обратной перспективы исходит из меняющейся точки зрения (множественности зрительных позиций) и таким образом связана с динамикой зрительного взора и последующим суммированием зрительного впечатления (в то время как прямая перспектива исходит, как известно, из фиксированной зрительной позиции [30]). При суммировании эта динамика зрительной позиции переносится на изображение, что и позволяет автору говорить об «активности» пространства древнего живописного произведения [31]; в результате суммирования зрительного впечатления, получаемого при многостороннем зрительном охвате, и возникают специфические для форм обратной перспективы «деформации» (приложенные к работе чертежи наглядно это демонстрируют).

Таким образом, противопоставление прямой и обратной перспективных систем может быть связано прежде всего с неподвижностью или же, напротив, с динамичностью зрительной позиции (что уже, в свою очередь, может быть поставлено в связь с определенными различиями в мировоззрении) [32]. Отсюда, между прочим, неподвижность фигур в древней живописи (например, в иконе): им и не надо двигаться — движется сам зритель [33] (что функционально одно и то же). Сравним с этим резкие ракурсы, передающие движение, повороты, характерные для более позднего искусства, основывающегося на неподвижности зрителя (то есть искусства прямой перспективной системы).

Итак, обратная перспектива, так же как перспектива прямая, есть условная система передачи пространственных характеристик реального мира на плоскость картины. Всякая формальная система накладывает определенные ограничения на передаваемое содержание, которые не могут быть восприняты в рамках самой этой системы. Изучение таких ограничений крайне важно для понимания функционирования системы; в силу имеющихся ограничений

[30] Притом при монокулярности зрительного взора (см. стр. 9).

[31] Причем активной является, разумеется, сама с и с т е м а изображения, а не изображаемый мир.

[32] Характерно, что на аналогичных принципах строится система монументального живописного декора в его связи с архитектурой интерьера. Так, в византийском и древнерусском искусстве росписи рассчитаны на меняющуюся точку зрения: изображения строятся так, чтобы не выглядеть искаженными, с какой бы точки зрения зритель не глядел на них (напротив, не исключено даже, что система росписи в какой-то мере строилась в расчете на движение зрителя). Между тем в ренессансном западном искусстве росписи интерьера рассчитаны на определенную зрительную позицию; ее изменение (в частности, приближение зрителя) может вызвать искажение изображения. См.: O. D e m u s, Byzantine mosaic decoration, London, 1948.

[33] Или сам художник.
Мы отождествляем позицию зрителя (наблюдателя) и позицию художника. В иной системе рассуждений все сказанное можно было бы выразить и иначе, объявив, что при обратной перспективе (в отличие от перспективы прямой) точки зрения художника и зрителя (картины) — не совпадают. Очевидно, однако, что оба утверждения, несмотря на кажущуюся их противоположность, имеют в виду по существу одно и то же — но в первом случае под «зрителем» понимается абстрактный наблюдатель и з о б р а ж а е м о г о м и р а (а не зритель картины), точка зрения которого не дана реально, но реконструируется по картине, тогда как во втором случае имеется в виду реальный зритель к а р т и н ы (позиция которого неизбежно внешняя по отношению к картине).

происходит выделение релевантного и нерелевантного при восприятии содержания, то есть одни моменты более или менее произвольно считаются более важными, другие же — вовсе несущественными [34].

Например, на театральной сцене подобными формальными ограничениями, задаваемыми по условию, являются ограничения во времени, месте, действии. Зритель заранее готов примириться с этими ограничениями, аккомодируясь к ним и трансформируя свое восприятие так, чтобы не воспринимать этих условностей.

Точно так же мы заранее готовы к тому, что в картине имеются какие-то искажения (по сравнению с тем, что мы реально видим). Выбор тех или иных искажений условен, но наличие каких-то искажений — неизбежно. Можно сказать, что те или иные искажения не воспринимаются содержательно, но принимаются зрителем картины как данное; обсуждение их целесообразности, вообще говоря, неправомерно без выхода за рамки системы картины (а надо полагать, что непосредственное художественное восприятие достигается именно внутри этих рамок).

В системе обратной перспективы несущественными кажутся, например, всевозможные разломы форм, их искажения по сравнению с тем, что мы видели бы из одной точки зрения, — но зато особенно важным представляется передать то впечатление от предмета, которое мы реально получаем, осматривая его с разных сторон.

В системе прямой перспективы, напротив, существенным представляется передать то впечатление, которое зритель имеет в заданный момент и с заданной точки зрения; в то же время несущественным кажется, что реально зритель находится в движении и суммирует впечатление с разных точек зрения (несущественной представляется даже бинокулярность нашего глаза — то, что в действительности мы совмещаем две точки зрения).

С известным огрублением можно сказать, что в первом случае существенно то, каков есть

[34] См.: Б. А. Успенский, О семиотике искусства.— «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962.

изображаемый объект, тогда как во втором случае существенным является то, каким он **кажется**, то есть каким он предстает взору художника. (Отсюда эволюцию искусства нетрудно связать с эволюцией философской мысли.)

Эволюция искусства состоит из последовательного чередования стадий, когда моменты, которые ранее казались более или менее несущественными, вдруг приобретают особое значение, в то время как к другим моментам, ранее значимым, теряется интерес. Если в известном смысле общие принципы прямой перспективы (одна точка зрения и один заданный момент) нашли наиболее последовательное выражение в искусстве XIX века (прежде всего, в «классическом» импрессионизме), то последующее развитие живописи (начиная с Сезанна [35]) во многом знаменует возврат к принципам обратной перспективы (суммирование зрительного впечатления).

Динамика зрительного взора, характерная для древней живописи, имеет своим следствием относительно бóльшую (сравнительно с системой прямой перспективы) деформацию форм изображаемых предметов. Действительно, в отрыве от всей картины изображенные предметы бывает трудно, а то и вовсе невозможно, опознать (не так, однако, в системе прямой перспективы, где изолированные изображения столь же легко соотносятся с реальной действительностью, то есть со своими денотатами [36], как и вся картина в целом).

Сошлемся хотя бы на изображения архитектуры в древней картине (так называемые «формы палатного письма») или же на изображение горизонта (в виде «иконных горок» [37]); в результате перспективных трансформаций и те и другие принимают настолько условные формы, что в изоляции от картины едва ли могут быть соотнесены с действительностью.

В самом деле, если картина написана по законам прямой перспективы, изображенный на ней предмет может всегда быть вычленен из кар-

[35] См.: F. Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien, 1937.

[36] Предметы реальной действительности являются денотатами своих живописных изображений — их знаков.

[37] «Иконные горки», как показывает Л. Ф. Жегин, суть не что иное, как земля на заднем плане картины вздыбившаяся в результате динамики зрительной позиции и вызванных ею всевозможных перспективных деформаций.

тины как часть из целого и непосредственно соотнесен с его реальным денотатом (такое вычленение может отразиться на эстетическом восприятии предмета, но не на соотнесении его с действительным миром). Это происходит потому, что каждая изображаемая фигура здесь подобна своему изображению. (Точно так же мы можем, например, взяв чертеж, вычленить из него изображение какой-то детали и непосредственно соотносить чертеж этой детали с самой изображаемой деталью.)

В то же время, отсутствие динамики зрительной позиции в системе прямой перспективы имеет своим следствием то, что при последовательном соблюдении этой системы (на практике, правда, крайне редко встречающемся) изображенные на картине фигуры меньше соотносятся с общей системой картины.

Не так, однако, в древнем искусстве. Изображение в древней живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его место в изображаемом мире (его окружающем).

Иными словами, задачей живописца является прежде всего изобразить в целом подобный мир (хотя в частностях он может и отличаться от того, что реально дано взору), изображение же отдельных предметов предстает как функция от этой общей задачи. И, соответственно, каждое изображение в отдельности тогда может быть и не подобно изображаемым предметам.

Отсюда внешнему подобию отдельных объектов в иллюзионистической живописи противостоит в целом подобный мир в системе обратной перспективы (с возможными искажениями отдельных форм в параметрах этого изображенного мира). Можно было бы сказать тогда, что вся картина в целом становится знаком изображаемой действительности, а отдельные ее фрагменты соотносятся со своими денотатами не непосредственно, но через отношение тех и других к целому.

Древний художник не может (или не стремится) изобразить просто стол, поскольку реально стол этот находится в окружающем его пространстве; поэтому художник должен изобразить прежде всего само это пространство (и здесь ему способствует динамическая зрительная позиция) и тем самым как бы поместить нас внутрь картины.

Итак, перед художником стоит задача переорганизовать видимое пространство в пространство, в себе замкнутое, аккомодируя его к двумерной плоскости и ограниченности размеров картины.

Соотносятся прежде всего не стол в жизни и стол в картине, а мир жизни и мир картины (то есть то пространство, в котором находится стол, и отражение этого пространства в картине). Перспективные закономерности служат для отождествления обоих миров, перевода (так сказать, «пересчета») с одного на другой. Конкретный же объект (например, стол) постигается через его место в мире (в том или другом); взятое в отдельности, изображение стола может быть непосредственно и несоотносимо с его денотатом (со столом реальным) — подобно здесь не только само конкретное изображение, но, скорее, относительное соотношение (место предмета в реальном мире соответствует месту изображаемого предмета в мире картины [38]). Изображение стола, таким образом, служит прежде всего указанием на его место в изображаемом пространстве.

Тем самым конкретный объект дается в древней картине не с отдельной точки зрения какого-то лица (как это имеет место при прямой перспективной системе), но изображается в специальном микромире картины (в целом подобном миру реальному), и, следовательно, изображение это в общем не зависит от какой-то индивидуальной точки зрения [39]. Можно было бы сказать, что система древнего искусства связана не с наложением какой-то своей (личной) схемы на изображаемый мир, но с приятием и постижением реальностей («сгустков бытия»), как они есть.

[38] Имеются в виду в первую очередь физико-геометрические соотношения.

[39] На этом основании различие между обратной и прямой перспективой могут связывать с «религиозной устойчивостью общего народного сознания», противопоставленной «индивидуальному усмотрению отдельного лица с его отдельной точкой зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент» (см.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива, стр. 385).

Итак, мы можем заключить.

Во-первых. В системе древнего искусства начало соотнесения изображения с действительностью лежит не в соотнесении отдельных предметов, но в соотнесении общего изображаемого мира. Соотносится прежде всего не некоторый фрагмент картины со соответствующим объектом реальности, но целый мир картины с реальным миром. Более всего важно подобие целого, часть же определяется через отношение к целому. (Это может быть противопоставлено принципам прямой перспективной системы, где картина предстает как совокупность изображений, каждое из которых непосредственно соотносится с изображаемым, то есть непосредственно ему подобно; в целом же совокупность изображений может отражать реальную совокупность изображаемых объектов. Тем самым целое здесь само может образовываться из частей.)

Во-вторых. Изображенный в древней картине мир представляет собой замкнутое в себе пространство. Мы (наш взгляд, взгляд зрителя) как бы входим в картину, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира. В этом микромире есть внешняя и внутренняя сферы, причем мы смотрим на него как бы одновременно и снаружи и изнутри, суммируя свои впечатления с собственной точки зрения и с точки зрения нашего визави — зрителя, помещенного внутрь картины [40].

Отсюда понятно, что древняя картина не нуждается в раме [41] — сами формы первого плана образуют естественные геометрические рамки картины. Древняя картина есть не «окно в природу» (как это прокламировали импрессионисты), не часть, механически отделенная от целого, но особым образом переорганизованное (в пределах рамы) пространство, — пространство в себе замкнутое.

Исследование различных возможностей перехода от внутреннего к внешнему плану картины позволило Л. Ф. Жегину сформулировать основные закономерности композиционных построений (прежде всего, теоретически обосновать композиции, связанные с так называемой

[40] Геометрические трансформации, которые при этом происходят, описываются в работе Л. Ф. Жегина.

[41] Ср.: В. Н. Лазарев, Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 246, а также стр. 61 настоящего издания.

«линией латинского S», о которой писал еще Хогарт в своем «Анализе красоты») и наметить типологию композиций. Причем, как показывает Л. Ф. Жегин, система прямой перспективы в чистом виде почти не встречается [42]; едва ли не в любом живописном произведении можно обнаружить — в той или иной степени — отклонения от прямой перспективы. Это может служить прямым указанием на некоторые универсальные свойства живописного пространства как замкнутой в себе системы (что может проявляться в разной мере в искусствах различных эпох).

Уже из сказанного может быть видно, что в древней картине большую роль играет *суммирование* зрительного впечатления. Это относится не только к изображению отдельных предметов или действий (о чем пойдет речь непосредственно ниже), но и к общей системе картины, когда суммируется в одно взгляд зрителя изнутри (проявляющийся в формах второго плана картины) и внешний взгляд, взгляд снаружи (формы первого плана). Можно сказать, таким образом, что суммирование, то есть синтез зрительного впечатления, представляет собой основной момент в построении древней картины.

При этом можно выделить два принципа суммирования, которыми определяются и различные процедуры чтения картины.

В одних случаях художник сам суммирует свои зрительные впечатления (возникающие в процессе динамики зрительной позиции или динамики самого объекта) — нам же в этом случае представлены в картине *результаты суммирования*. При этом в результате суммирования зрительного впечатления художником происходят определенные деформации изображаемого объекта.

Так, древний художник может суммировать зрительные впечатления от многостороннего охвата предмета в пространстве — например, для передачи объема предмета; в резуль-

[42] См. стр. 38, 42 данной книги.

тате плоскости предмета развертываются и появляются характерные формы обратной перспективы.

В древнеегипетском изображении, как это было показано в свое время В. К. Мальмбергом [43], часто встречается совмещение фаса и профиля (что особенно наглядно проявляется в изображении туловища, где совмещаются две линии — линия груди и живота, данных в профиль, и линия спины или груди, данная en face); эту особенность изображения также можно представить как результат суммирования при многостороннем охвате объекта в пространстве.

В результате суммирования зрительного впечатления во времени — например, для передачи движения — появляются формы «кручения», когда в движущейся фигуре совмещены различные положения при движении; характерным примером здесь может служить фигура трубящего ангела из фрески Успенского собора во Владимире (торс его обращен вправо, а бедра повернуты на 180 градусов по отношению к торсу) или изображение корабля из «Жития Николы» XVI века (нос корабля показан снизу, корма — сверху) [44].

Тем же — то есть суммированием во времени для передачи движения и совмещением в изображении различных стадий движущейся фигуры — объясняются и изображение пятиногого быка в ассирийской скульптуре, древнерусские изображения троерукой Богородицы; аналогичные приемы можно обнаружить и в современном искусстве [45].

Это — один из возможных принципов суммирования в древнем искусстве. В других же случаях художник стремится передать не результаты суммирования, но *непосредственно зрительные впечатления* — и нам самим предоставляется их суммировать.

Например, движение во времени изображается в этом случае фиксацией последовательных стадий при движении; в качестве типичного примера здесь можно привести изображение казни в композиции «Казнь Иоанна Предте-

[43] См.: В. К. Мальмберг, Старый предрассудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе, М., 1915.

[44] См. илл. на табл. XXIV (б, в) настоящего издания. Заметим, что иногда бывает отнюдь не просто определить, когда кручение фигуры происходит в результате суммирования зрительного впечатления в пространстве (как в примере с египетскими изображениями), а когда оно вызвано суммированием во времени (как в только что приведенных примерах). Здесь приходится привлекать соображения семантического порядка. В то же время можно предположить, что иногда то и другое (движение зрительной позиции и движение самого объекта) синкретизируется в древнем изображении.

[45] В том же плане может трактоваться характерное распластанное изображение скачущего коня, летящего с выброшенными вперед передними ногами и отброшенными назад задними, которое в свое время было специально исследовано С. Рейнаком. Это изображение, встречающееся в искусстве самых разных культур (крито-микенское, ассирийское, персидское, искусство Византии и ее круга, китайское, западноевропейское искусство), представляет собою результат суммирования во времени двух разных поз, которые не могут быть фиксированы одновременно в реальном движении. Действительно, как показывает кинопленка, ни при каком аллюре конь никогда не принимает позиции, запечатленной на изображении.

чи» [46], где голова Предтечи показана дважды — в разные моменты времени. Подобным образом построенное изображение называлось, по иконописной терминологии, «сложным переводом»; характерная его особенность — повторение в пределах одного изображения какой-то фигуры в разных позициях или ситуациях, то есть в разные временны́е пункты. В русской иконописи прием этот особенно часто можно встретить в клеймах, которые могут органически переходить одно в другое без какой-либо границы между изображениями разных сцен, создавая таким образом единую временну́ю направленность житийного повествования [47].

Аналогичный принцип можно выявить и в передаче явления в пространстве, а не во времени — то есть фиксируются отдельные моменты, которые нам (зрителю) предстоит объединить в одно целое. Например, на египетских изображениях дается иногда правое и левое изображение одного и того же бога, то есть одна и та же фигура показана как справа, так и слева, причем зрительные впечатления от охвата с разных сторон не суммированы здесь в одном изображении (как это было бы в предыдущем случае), но даются как разные изображения (которые нам самим, то есть зрителю, предоставляется суммировать) [48].

В этой же связи очень характерна округлость форм, столь частая в древнем искусстве и особенно в византийской и древнерусской живописи. Отметим, что округлость форм указывает на фиксацию зрительного взора (в связи с округлым характером нашего поля зрения); ее можно противопоставить динамике зрительной позиции, которую имеем в предыдущем случае (при первом принципе суммирования, о котором мы говорили выше). Иногда все изображения строятся из сочетания разрозненных округлых форм, то есть сочетания отдельных фиксированных взглядов (ср., например, изображение ликов у Феофана Грека [49]).

Иначе говоря, в одном случае имеет место динамика зрительного взора: мы последовательно скользим по предмету, огибая его с раз-

[46] См. репродукцию на табл. XVIII, в.

[47] Ср. парадоксальное использование этого приема на фреске «Искушение» Ипатьевского монастыря в Костроме. Две последовательные сцены: Ева, берущая яблоко от змея, и Ева, дающая его Адаму, — здесь суммированы в одном изображении. Таким образом, в результате суммирования Ева одной рукой берет яблоко от змея, а другой протягивает это яблоко Адаму; изображение яблока тем самым дублируется. (См. об этой фреске: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., М.—Л., 1941, стр. 123.) Данный прием восходит к глубокой древности; он отмечается, в частности, в искусстве Древнего Востока (см., например: Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, стр. 247, 261). Об этом приеме в древнерусском, византийском и раннем итальянском искусстве см.: O. Wulff, Der Ursprung des kontinuierenden Stils in der russischen Ikonenmalerei.—«Seminarium Kondakovianum», III, Praha, 1929.

[48] См.: Вл. К. Мальмберг. Старый предрассудок..., стр. 3. При этом характерно, что в таких парных изображениях на одном обе ноги показываются левыми, а на другом — правыми (что опознается по положению большого пальца). При последующем объединении эта ненормальность должна исчезнуть.

[49] Характерно множество бликов («отметок») у Феофана, которые обычно можно соотнести с округлостью форм. При этом наличие бликов нельзя объяснить светотеневым эффектом (см. об этом наше примечание к стр. 100 работы Л. В. Жегина — «Комментарии», стр. 124 наст. изд.); в большинстве случаев они указывают скорее на фиксацию взгляда.

ных сторон. В этом случае изображение предмета материально, он имеет объем (действительно, наш взгляд огибает его). В других случаях мы бросаем отдельные дискретные взгляды (которые мысленно суммируем) и в результате получаем мозаику таких взглядов. В этом случае изображение предмета нематериально, не передается его объемность: наш взгляд скользит по нему, но не огибает его (это особенно наглядно при изображении нимбов).

Для иллюстрации сказанного представим себе поведение прожектора при освещении некоторой поверхности. Прожектор может последовательно скользить по предмету или же давать по очереди вспышки в разных местах. Можно видеть, что оба приема употребительны в древнем искусстве (и, в частности, в иконописи).

Сравнивая оба приема суммирования в древнем искусстве, мы видим, что в определенном смысле эти приемы могут быть признаны противоположными.

Действительно, в одном случае имеет место активность художника (когда художник запечатлевает на картине результаты суммирования зрительного впечатления, полученного либо в результате динамики его взора — при суммировании в трехмерном пространстве, либо в результате динамики изображаемого объекта — при суммировании во времени).

В другом же случае имеет место активность зрителя, когда зритель последовательно читает картину, суммируя затем свои зрительные впечатления[50]. В этом последнем случае определенное значение имеет порядок чтения картины; заметим, что порядок этот может существенно различаться в разных культурах (ср., например, различное изображение временно́й направленности в разных искусствах)[51].

В первом случае (активен художник) имеем относительно большую деформацию объекта (являющуюся непосредственным следствием синтеза зрительного впечатления); таким образом, возникают всевозможные разломы, сдвиги в изображении, изображение дополнительных

[50] Необходимо заметить, что эта активность зрителя, по-видимому, совершенно иного рода, чем та, которая имеет место в более позднем искусстве (и о которой писал, в частности, Лессинг в «Лаокооне»). В более позднем искусстве часто приходится домысливать, чем вызвано то или иное изображение, тот или иной ракурс, то есть искать какую-то объясняющую ситуацию. Так, резкий поворот или наклон человеческой фигуры (в котором человек не может, по всей видимости, долго находиться) заставляет предположить, что фигура эта находилась в движении — так же как выражение лица или характерный жест помогает однозначно интерпретировать ситуацию. Иначе говоря, происходит ссылка на «логику вещей». Соответственно, резкий поворот фигуры становится здесь знаком всего движения, а иногда и всей ситуации. Отсюда понятно, что из всех моментов, соответствующих движению фигуры, должен быть выбран наиболее типичный, наиболее выразительный (для всего движения или вообще для всей ситуации), хотя, быть может, и не самый обычный момент.
Не так, однако, в древнем искусстве, где, видимо, суммирование происходит по более определенным законам: процесс суммирования (в том числе и суммирования зрителем) относится здесь, скорее, к внутренним правилам построения древней изобразительной формы, к ее грамматике, а не к внешним факторам (например, анализ соответствующей ситуации в реальном мире). Суммирование (и вообще понимание) здесь происходит более автоматически и, вероятно, его процесс не связан непосредственно с эстетическим восприятием, как это имеет место в более позднем искусстве. Отсюда скупость и лаконизм жестов, величавость поз, характерные для древнего искусства. (Заметим, что лаконичность мимики в древней картине можно сопоставить — продолжая высказывавшуюся здесь мысль о связях живописи и театра — с традиционным отсутствием мимики лица у актера в средневековом мистериальном театре; см. о театре в этой связи статью А. А. Гвоздева «Итоги и задачи научной истории театра» в сб. «Задачи и методы изучения искусств», Петербург, 1924, стр. 100.)
Разумеется, речь выше шла об общих тенденциях: возможно совмещение обоих приемов, то есть обоих способов активности зрителя в картине. При этом для относительно более позднего искусства характерно, что если совмещение это в нем и имеет место, то обычно в строго ограниченной области [так, оба способа применяются иногда в картине для противопоставления переднего и заднего плана (фона)].

[51] См. наш комментарий к стр. 72 работы Л. Ф. Жегина (стр. 123 настоящего издания).

плоскостей (например, так называемой «тайной стороны» лица), появление резких вертикальных линий в лице, образующихся в результате синтетического совмещения в одном изображении различных сторон лица [52], и т. п. Во втором же случае (активен зритель) деформация объекта относительно невелика, изображения меньше отличаются от того, что мы реально видим (то есть от нашего непосредственного впечатления в каждый данный момент), поскольку в этом случае нам дается как бы материал для последующего синтеза.

Можно видеть, что последний прием полностью аналогичен приему *монтажа* в кино: именно, фиксируются отдельные моменты, которые зритель сам должен объединить [53]; активность при этом передается от художника к зрителю [54].

Ниже мы сможем отметить и другие типологические параллели приемов древней живописи с приемами в смежных видах искусства (в частности, с приемами построения театральных мизансцен [55]).

Мы выделили два способа суммирования, два вида синтеза в древнем искусстве. Но важно сознавать при этом, что на практике происходит обычно взаимодействие обоих способов в картине. Например, разрозненные изображения в древней иконе (а для системы обратной перспективы характерно вообще утеснение поля зрения [56]) мы суммируем сами — и в то же время все суммируется живописцем в общей системе вогнутости. В других случаях отдельные предметы даются в характерных деформациях обратной перспективы (то есть представляют результат синтеза живописца), всю же картину в целом предстоит объединить нам самим; здесь характерно, в частности, уравнивание в размерах, столь частое в древнем искусстве (начиная еще с египетских изображений и греческого «равноголовия»): все фигуры даются равновеликими, и зрителю предоставляется самому справиться с их отношением друг к другу при чтении картины. Точно так же мы сами

[52] Ср., например, вертикальные линии на лицах, появляющиеся в результате зрительных трансформаций, на табл. X. Заметим, кстати, что есть основания предполагать, что классическая греческая форма носа в древнегреческих изображениях — не столько свидетельство этнического типа древних греков, сколько следствие аналогичной зрительной трансформации, то есть условный прием живописного изображения (ср. А. Гильдебранд, Проблема формы в изобразительном искусстве, М., 1914, стр. 21; Д. Недович, Художественные проблемы эллинской пластики. — «Сборник Моск. об-ва по исследованию памятников древности при Моск. Археологическом Институте», вып. 2, М., 1917, стр. 75).

[53] Ср. известные работы С. М. Эйзенштейна о принципах монтажа в разных видах искусства.

[54] Нетрудно предположить, что иной раз художник может сознательно направлять движение зрителя. На этом, по-видимому, основывается эффект знаменитой улыбки Джоконды. Портрет Джоконды сделан так, что предполагает перенесение взгляда зрителя с одной части лица на другую. При таком движении кажется, что движутся губы Монны Лизы — этому способствует затенение в углах губ: когда взгляд зрителя не сосредоточивается на самой улыбке, затенение кажется продолжением улыбки, — ее улыбка оживает.

[55] Уже сейчас можно отметить в этой связи, что так называемую «многоплановую композицию» в живописном произведении можно сравнить с аналогичным построением мизансцены, когда один артист произносит монолог, а другой, стоящий рядом, делает вид, что не может его слышать. В обоих случаях имеет место определенный расчет на активность зрителя: именно зрителю предлагается расчленить два сюжета, представить вместо одной картины несколько картин, вместо одной сцены — несколько сцен, семантически связанных во времени или в пространстве. (О других аналогиях театра и картины см. ниже, стр. 26—28.)
О некоторых типологических параллелях между древней живописью и древней литературой см. наш комментарий к стр. 54 работы Л. Ф. Жегина. См. в этой связи также сборник «Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси», М. — Л., 1966.

[56] См. стр. 51—54 работы Л. Ф. Жегина.

можем суммировать формы внешнего (первого) и внутреннего (второго) плана картины; в других же случаях, а иногда даже и одновременно, оба плана даются в разных деформациях.

В частности, можно сделать вывод, что все, что касается *«личных»* изображений в иконописном и фресковом искусстве, есть, видимо, в большей степени материал для суммирования, чем результат суммирования. В самом деле, всевозможные деформации здесь относительно редки; если они и присутствуют, то в заведомо меньшей степени, чем в изображении *«доличного»* (то есть неодушевленных предметов: палат, горок, риз). Все характерные для системы обратной перспективы деформации вообще сосредоточены именно в изображении доличного; что же касается ликов и телесных частей фигур, где такие деформации почти или вовсе отсутствуют, то зритель должен обычно самостоятельно произвести суммирование, присоединив лик к туловищу и к фону.

Как видим, здесь специфика живописного приема определяется семантикой изображаемого. Таким образом, мы подходим здесь к вопросу об *уровнях* языка живописного произведения (в частности же, к анализу *семантического* уровня).

Как уже приходилось упоминать, живописное произведение может анализироваться на разных уровнях, что аналогично выделению различных уровней при анализе естественного языка (грамматического, семантического и т. п.). Понятно, что при рассмотрении одного уровня мы можем абстрагироваться от существования других уровней картины; исчерпывающий же анализ картины может быть произведен только с привлечением всех ее уровней. На каждом уровне на передаваемое содержание накладываются соответствующие ограничения, и оно трансформируется по специфическим для данного уровня правилам (что, в свою очередь, совершенно аналогично передаче некоторого содержания на определенном языке [57]).

Иначе говоря, в живописном произведении может совмещаться несколько условных систем

[57] Таким образом, каждый уровень исследует ограничения определенного порядка, характеризующие то или иное живописное произведение: физико-геометрические ограничения, характеризующие перспективные и композиционные закономерности картины, содержательные ограничения, характеризующие ее семантические закономерности, ограничения в возможных комбинациях элементов выражения и содержания и т. п.

передачи изображения — например, чисто формальная (геометрическая), семантическая и т. д.

Выше рассматривался главным образом самый первый и, по-видимому, самый важный уровень анализа — уровень, исследующий физико-геометрические ограничения картины вне связи с семантикой изображаемых объектов. Можно было бы соответственно говорить в этом случае о *геометрическом синтаксисе* картины. Понятно, что этот уровень более других поддается формализации; в то же время можно выделить и другие уровни картины — уровни, в той или иной мере связанные с семантикой.

Так, например, если одна фигура на картине изображена большей, чем другие, это может быть в разных случаях следствием как чисто геометрической (перспективной), так и семантической системы картины; действительно, в одних случаях это происходит в силу перспективных моментов — в зависимости от удаления от нас (при обратной перспективе) или от горизонта (при прямой перспективе); в других же случаях это происходит из-за того, что одна фигура считается семантически более важной, чем другие (ср., например, фигуру фараона в египетских изображениях, превосходящую по размерам остальные фигуры; аналогичный пример нетрудно найти и в древней иконе). Разумеется, могут быть найдены случаи, где оба подхода синкретически сочетаются.

Здесь мы сталкиваемся с иным — *семантическим* — синтаксисом картины: семантика изображаемого влияет на приемы изображения.

В византийском и древнерусском искусстве семантически более важные фигуры в меньшей степени подвергаются перспективной деформации; в то же время деформация фона происходит наиболее полным образом и почти автоматически. Вместе с тем значимые фигуры подчиняются особым семантическим закономерностям, также в достаточной мере условным [58]. Например, лики в иконах, как правило, повернуты к зрителю независимо от их реального положения в пространстве, которое может реконструироваться только в системе перспектив-

[58] См.: Б. А. Успенский, К системе передачи изображения в русской иконописи. — «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965.
Необходимо заметить, что наличие двух синтаксисов — семантического и геометрического — имеет место не только в системе обратной перспективы (которая нас здесь преимущественно интересует), но и в системе прямой перспективы. Так, отступления от правил прямой перспективы узаконены в тех случаях, когда изображаются объекты, относительные размеры и формы которых нам заранее известны, с тем чтобы избежать искажения знаковых форм. Примечательно, например, что при рисовании портретов принято разные части тела давать в одном масштабе, независимо от их удаления от зрительной позиции (иначе получится неестественное изображение); тем самым портреты рисуются без перспективных сокращений — как бы с бесконечно удаленной точки зрения (см.: Н. А. Рынин, Начертательная геометрия. Перспектива, Пг., 1918, стр. 58, 70, 75—78).
Таким образом, какие-то объекты изображаются в иной системе, нежели другие просто потому, что художнику заранее известны их соотношения — художник руководствуется при этом чисто семантическими, а не геометрическими критериями. Очевидно, что это должны быть в обычном случае семантически более важные объекты, тогда как семантически менее важные составляют фон, подчиняясь геометрическому синтаксису (ср. ниже аналогичные выводы в отношении древней живописи).

ных закономерностей, то есть по окружающим их семантически несущественным предметам (здесь любопытно сопоставить древнеегипетское искусство, где лица людей с тем же постоянством трактуются в профиль) [59]. Так, на фреске «Поклонение волхвов» Ферапонтова монастыря [60] Богоматерь с младенцем, которая в реальности должна быть, видимо, обращена лицом к волхвам, смотрит на зрителя. Лишь по изображению ее кресла (которое есть семантически незначительный элемент и потому претерпевает перспективные искажения) мы можем представить действительное положение ее фигуры в пространстве [61]. С другой стороны, лица волхвов также повернуты к зрителю, хотя должны быть, видимо, обращены к Богоматери; вместе с тем их тела (семантически менее важный элемент, чем лица) обращены к Богоматери (что и позволяет нам реконструировать их действительное положение в пространстве).

Здесь возможна аналогия с условностями театрального действия (то есть с системой передачи действия в театре). Систему перспективных *(геометрических)* деформаций в картине можно сравнить с условными ограничениями (и соответственными искажениями) в месте, времени и действии, по необходимости имеющимися во всяком театральном представлении. Систему *семантических* закономерностей в картине можно уподобить различным аналогичным условностям театра. [В частности: артист всегда сидит лицом к зрителю (и даже может из-за этого быть обращен спиной к тому, с кем в данный момент он разговаривает); покидая сцену, артист совершает на ней полный круг (хотя и может часто достичь двери более коротким путем) и т. п.]

Таким образом, система передачи изображения в картине в данном случае совершенно аналогична системе передачи действия (события) в театре.

Сказанное относится не только к ликам, но (как мы увидим ниже) и вообще — к семантически важным частям изображения; последние даются в том же общем плане, что и лики фигур.

[59] Профильные изображения встречаются, в общем, редко в иконах, причем кажется возможным предположить по аналогии со сказанным, что в профиль могут трактоваться лишь относительно менее значимые фигуры (часто находящиеся на периферии картины). Соответственно, в определенных случаях профильность изображения может использоваться как прием, передающий отрицательное отношение к изображаемой фигуре или ее незначительность. Особенно показательно в этом отношении профильное изображение Иуды в композициях «Тайной вечери»; см.: O. Demus, Byzantine mosaic decoration, p. 7.
Ср. в этой связи также: R. Jakobson, Medieval mock mystery (the Old Czech *Unguentarius*).—«Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer», Bern, 1958, p. 246, где отмечается, что в чешской средневековой миниатюре профильное изображение — а в древнеегипетском искусстве, напротив, фасовое — имеет значение карикатурного изображения и используется, соответственно, для передачи отрицательных персонажей, демонических фигур или малозначительных людей (в связи со старинной чешской миниатюрой автор ссылается при этом на исследование: A. Matějček, Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha, 1926, str. 18).

[60] См. изображение детали фрески на рис. 13, б (стр. 52).

[61] То есть, отвлекшись от семантической нормы, повернуть фигуру Богоматери к волхвам; отсюда и характерный разлом ее кресла.

Таким образом, можно выявить следующую закономерность: семантически важная часть изображаемого объекта повернута к зрителю, а семантически неважная — подчиняется перспективным отклонениям, указывая на реальное положение объекта в пространстве и являясь тем самым как бы ключом к размещению предметов в трех измерениях. Так могут трактоваться всевозможные сдвиги и разрывы в изображении, столь частые в древней живописи (вызванные тем, что разные части предмета играют функционально различную роль).

Точно так же можно заключить вообще, что семантически более важная фигура изображается обычно в иконе относительно более неподвижной, фигуры же менее важные могут передаваться в движении (что обыкновенно выражается не в ликах, а в положении их тел[62]). (Ср., например, относительное положение Гавриила и Марии в «Благовещениях», деисусные изображения Спасителя и предстоящих и т. п.). Иными словами, более значимые фигуры образуют как бы центр, относительно которого строится изображение (центр динамики взора, то есть центр построения «активного» пространства), а относительно менее важные фигуры фиксируются в их отношении к этому центру.

Условные правила «семантического синтаксиса» картины могут приводить к изображению фигур в соотношении, казалось бы, прямо противоположном тому, которое имеет место в действительности. Так, многие иконы изображают некое явление (обыкновенно Христа или Богоматери) перед теми или иными лицами (например, многочисленные композиции «Вознесения», «Преображения», «Покрова»). При этом замечательно, что как само явление (явившийся Христос или Богоматерь), так и те, кто на него смотрят на картине, даются в одном фронтальном плане и обращены лицами к нам, зрителям: в действительности же они, конечно, должны быть повернуты к представшему им явлению. Таким образом, чтобы соотнести картину с дей-

[62] И здесь опять возможна аналогия с традиционным театром, где также главные лица относительно неподвижны, а менее значимые более активны, чаще находясь в движении. Ср., например, законы расположения действующих лиц в опере XVIII в., когда на первом плане параллельно рампе выстраиваются солисты, на втором плане располагаются комические персонажи, в то время как на третьем плане или по бокам сцены помещается хор. При этом внутри первой линии актеры располагаются, в свою очередь, по нисходящей иерархии — в зависимости от функциональной значимости персонажа — слева направо (по отношению к зрителю), то есть герой или первый любовник помещается первым слева, за ним идет следующий по важности персонаж и т. д. Подобный порядок расстановки диктуется чисто театральным законом: активная игра требует движения правой рукой — поэтому актер активной роли выпускался обычно с «активной», то есть правой от зрителя стороны сцены, а актера пассивной роли ставили слева от зрителя (например: принцесса стоит слева, а рабыня, ее соперница, представляющая активный персонаж, вбегает на сцену с правой от зрителя стороны). Соответственно, актер пассивной роли находится в выгодной позиции: его относительно неподвижное положение не вызывает необходимости поворачиваться в профиль или спиной к зрителю. См. по этому поводу: А. А. Гвоздев, Итоги и задачи научной истории театра. — В сб. «Задачи и методы изучения искусств», стр. 119; E. Lert, Mozart auf der Bühne, Berlin, 1921.

ствительностью, зритель должен здесь расчленить задний и передний планы по глубине и представить один из них в зеркальном обороте.

Аналогично, при изображении пишущего книгу живописец может обратить к нам не только самого пишущего, но и книгу, в которой он пишет, представляя тем самым пишущего в совершенно, казалось бы, неестественном положении (в самом деле, он не может видеть, что пишет — но зато это видит зритель) [63]. Точно так же, если в иконе изображается другая икона, последняя, как семантически важный атрибут, неизменно дается обращенной к нам — так же, как и смотрящие на нее; в действительности же она, очевидно, должна быть повернута в прямо противоположном направлении. Все это типологически опять-таки совершенно аналогично построению мизансцен в средневековом театре, где, например, картина, рассматриваемая актером, может быть повернута к зрителям так же, как и сам актер.

Соответственно можно предположить, что во многих случаях, когда на иконе дается фронтально развернутое (обращенное к зрителю) изображение фигур, эта фронтальность обусловливается лишь формальными правилами семантической композиции. Тогда, если реконструировать действительное положение фигур в трехмерном пространстве (то есть, образно говоря, переводить изображение с языка живописного произведения на язык реальности), их расположение может оказаться прямо противоположным такому фронтальному изображению. Иными словами: трактовка фигур в системе фронтальности (буквальное восприятие фронтальности) происходит из-за того, что мы интерпретируем картину с точки зрения современных художественных норм (современных композиционных приемов), то есть как бы анализируем ее на другом языке.

Точно так же имеются основания считать, например, что действие, изображаемое в древней русской иконе на фоне здания (храма), могло мыслиться как происходящее в действительности внутри этого здания. При этом

[63] Отражение этого приема можно встретить иногда в современном плакате.

здание изображается с его внешней стороны, а не изнутри (как это требовалось бы по более поздним композиционным нормам) — то есть в том же общем плане, с той же точки зрения, что и фигуры перед зданием [64].

Тем самым, изображение на фоне здания парадоксальным образом является одной из форм передачи интерьера в древней живописи [65]. Этот способ чаще применяется в отношении интерьера храма, а не обычного (светского) здания, и это понятно: изображение храма, конечно, гораздо важнее семантически; светские же здания, как менее значимые, гораздо больше и чаще подвергаются формальным перспективным искажениям, приближаясь в этом к «иконным горкам» (которые, как говорилось, представляют собой результат перспективного искажения горизонта в системе «активного» пространства) [66].

Итак, геометрические перспективные деформации (семантически менее важных предметов) указывают на реальное положение фигур в мире картины и их отношения друг к другу: деформированные предметы становятся ключом к пространственному восприятию картины. Иными словами, перспективные отклонения указывают на координаты фигур в пространстве картины (дают ключевую систему ориентации), соотнося их меж собой в трех измерениях. Сами же фигуры, несущие семантическую нагрузку, в меньшей степени подчиняются перспективным отклонениям и вообще трактуются в системе иных — специальных семантических закономерностей. Совмещая обе системы (геометрического и семантического синтаксиса картины), можно сопоставлять картину с реальностью, то есть переводить изображение картины на язык действительности [67].

Сказанное можно выразить и иначе, констатировав, что два вида суммирования, отмеченные выше, проявляются в древней иконе в зависимости от семантической важности изображаемого: по отношению к семантически менее важным предметам применяется первый прием суммирования — здесь активен художник, а зрителю предоставляются результаты активного

[64] См. подробнее: Б. А. Успенский, К системе передачи изображения в русской иконописи, стр. 254 и примечание (23) к этой странице.

[65] О других способах передачи интерьера в русской иконописи см.: В. Н. Нечаев, Нутровые палаты в русской живописи XVII в. — В кн. «Русское искусство XVII в.», Л., 1929.

[66] Соответственно можно было бы исследовать семиотическую классификацию элементов в иконописи. Элементы эти различаются в плане выражения (то есть изображаются различными приемами), причем данному различению соответствует различие по функциональной значимости в иконе (последнее различие осознавалось, вероятно, древним живописцем).
В частности, среди элементов фона выделяются следующие: 1) условное изображение природы — деформированное в виде «иконных горок»; 2) изображение светского здания — также достаточно условное и с всевозможными деформациями (передаваемое часто в виде характерных разорванных базиликальных форм, окаймляющих задний план картины); 3) изображение храма — с меньшими деформациями; 4) изображение города и т. п.
Среди изображений человеческих фигур можно выделить следующие признаки функциональной значимости: 1) профильное — непрофильное изображение (см. об этом выше); 2) величина фигуры (менее значительные фигуры могут изображаться и относительно меньшими по величине; ср., например, уменьшенное изображение Авраама в композициях «Троицы»).

[67] Комплексную синтаксическую систему древней картины можно сравнить с географической картой, где изображение городов или гор (или других каких-то семантически определенных частей карты) не подчиняется общей картографической проекции, а дается в иной системе (например, в виде схематического рисунка). (Так строились карты в древности; сейчас же так рисуются иногда наглядные учебные карты.) Общая картографическая проекция служит здесь для размещения и координации изображений (которые трактуются в своей специальной системе — например, не подчиняются общему масштабу). Чтение карты предполагает совмещение обеих систем.

восприятия пространства художником; в то же время по отношению к семантически более важным фигурам активен не художник, а зритель, которому и предоставляется суммировать их в одно композиционное целое.

Мы рассмотрели только один из возможных уровней, связанных с семантикой картины, — именно, уровень, исследующий функциональную важность (значимость) тех или иных частей картины. Аналогично могут быть выделены и другие уровни; так, по отношению к иконописи могут рассматриваться, например, дифференциальные признаки различных святых, подробно сообщаемые в иконописных руководствах («подлинниках»): условные цвета одежд, отличающие того или иного святого, форма бороды, строго регламентированная для различных ликов [68], и т. д.

Аналогично может исследоваться и символика цвета [69], как и вообще символическое значение определенных знаков в древнем изображении.

С этой точки зрения характерна также гипертрофизация определенных частей тела (например, в африканском искусстве непропорциональное увеличение ног для обозначения скорости), окказиональные символические эффекты (может быть, и не принятые вообще, но использующиеся в том или ином конкретном изображении [70]) и т. п.

Наконец, на несколько ином уровне семантика живописного изображения может анализироваться в связи с общей культурной моделью, к которой относится древний художник.

Так, в Древнем Риме, как и впоследствии у мусульман, было принято прятать руки в одежде перед более высоким лицом (и поныне кардиналы, приближающиеся к папе, скрывают руки в плаще, — здесь любопытно сопоставить противоположный смысл вынимания рук из карманов в знак уважения в нашем обществе); следы этого могут быть обнаружены в раннем христианском искусстве [71]. Высунутый язык в индейских статуях богини Кали означает божественную ярость — в соответствии с тем смыслом, который имеет этот жест вообще в Индии [72]; близкое значение имеет

[68] См., например, Ф. И. Буслаев, Древнерусская борода. — В его кн. «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», т. II, Спб., 1911.

[69] См., в частности, ряд статей по этой проблеме в журнале «Antaios», vol. 4, 1962, № 2.

[70] Например, в иконе «Битва новгородцев с суздальцами» из Гос. Третьяковской галереи отступление и наступление войск передается направлением, в котором развеваются их знамена. У наступающих суздальцев (сначала) и новгородцев (потом) знамена развеваются вперед. У отступающих суздальцев знамена обращены назад. Развевание знамен тем самым не зависит от ветра, но обусловлено семантически. В других же иконах этого сюжета знамена развеваются всегда в одну сторону (то есть не имеют такой семантической нагрузки).

[71] См.: W. La Barre, Paralinguistics, kinesics and cultural anthropology.—«Approaches to semiotics», ed. by T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson, The Hague, 1964, p. 203.

[72] Ibid. p. 200.

язык в цейлонских масках. Между тем в деревянных статуях Новой Каледонии (а также, возможно, и в новозеландских резных изображениях) высунутый язык означает мудрость; аналогичное значение находим в статуях древних майя. В японском эротическом искусстве скрещенные пальцы ног с давних пор являются знаком сексуального возбуждения (что связано с определенной физиологической закономерностью, обычно неосознаваемой). Аналогичные примеры легко было бы умножить. Заметим, что при соответствующем семантическом анализе картины очень полезными могут оказаться различные руководства по мимике для актеров, подробно описывающие (разумеется, для определенного культурного ареала) значение различных выражений лица, жестов, различных положений тела, рук, ног и т. п.[73]

Таковы некоторые возможности исследования системы передачи изображения в картине на разных уровнях. Однако, как мы уже говорили, уровень, исследующих физико-геометрические характеристики картины, имеет наибольшее значение для формального анализа живописного произведения. Именно с него и должен начинаться анализ картины. Более того, выделение других (высших) уровней и определение их области возможно, строго говоря, лишь тогда, когда познаны основные физико-геометрические возможности построения картины. Думается, что работа Л. Ф. Жегина — очень обещающее начало в этом направлении.

При несколько ином подходе — понимая «уровни» не в лингвистическом, а в семиотическом смысле — можно было бы говорить о *семантическом, синтактическом и прагматическом* уровнях живописного произведения: семантический уровень исследует отношение изображения к изображаемому, то есть закономерности передачи отношений реального мира в картине[74]; синтактический уровень исследует внутренние законы построения изображения безотносительно к изображаемому, то есть внутренние композиционные закономерности построения изображения; прагматический уровень исследует отношение изображения к человеку, для которого оно предназначается[75]. В этом смысле можно сказать, что работа Л. Ф. Жегина исследует семантический (см. I часть работы) и синтактический (см. II часть) уровни.

При этом представляется необходимым сделать одно весьма существенное замечание ко всему сказанному,

[73] Укажем, например, на руководство: A. Giraudet, Mimique, physionomie et gestes, Paris, 1895 — руководство, где автор в числе технических терминов употребляет, между прочим, и такие, как «семиология» и «фонология» (предвосхищая тем самым терминологический аппарат современной лингвистики).
Ср. в связи с только что рассмотренными проблемами семантического анализа картины: А. Г. Цирес, Язык портретного изображения. — «Искусство портрета», сборник статей под ред. А. Г. Габричевского, М., 1928.

[74] При этом семантический уровень, как можно видеть из вышесказанного, может изучаться в разных аспектах и под различными углами зрения.

[75] Заметим, что прагматика живописи может иметь свои специфические проблемы. Например, в этом отношении может быть интересно, в какой мере то или иное произведение искусства (особенно монументального искусства) учитывает движение зрителя, проходящего мимо него, — например, в храме (ср. в древней монументальной живописи России или Византии эффект неотступно следящих глаз и внезапно вспыхивающих нимбов); в какой степени учитываются в различных искусствах всевозможные оптические иллюзии — и в какой мере, соответственно, ими могут быть обусловлены те или иные ракурсные построения. Здесь следует помнить, между прочим, о том, что, как показывают недавние исследования, иллюзии зрения могут по-разному проявляться в различных культурах, подвергаясь в определенной степени влиянию как этнических, так и социальных факторов; ср.: M. H. Segall, D. T. Campbell, M. J. Herskovits, Cultural differences in the perception of geometric illusions.—«Science», vol. 139, 1963; idem, The influence of culture on visual perception (в печати); G. W. Allport, D. F. Pettigrew, Cultural influence on the perception of movement. The Trapezoidal illusion among the Zulus.—«Journal of Social Psychology», vol. 55, 1957; D. T. Campbell, Distinguishing differences of perception from failures of communication in cross-cultural studies.—«Cross-cultural understanding», ed. by F. Northrop and H. Livingston, New Iork, 1964.

касающееся вообще изучения семантики (в самом широком понимании) древней картины.

Мы говорили выше о *языке* художественных приемов, то есть о способе передачи на плоскости живописного произведения некоторого реального содержания (в частности, мы рассматривали главным образом вопрос об отношениях в реальном пространстве и способы передачи этих отношений на картине). Например, когда говорилось, что одним из способов передачи древним мастером действия в интерьере было изображение этого действия на фоне здания (то есть на фоне его внешней стены), то речь шла именно о способе передачи действительности, хотя и о способе парадоксально противоположном нашим сегодняшним нормам. При этом, разумеется, могут обсуждаться преимущества одного способа перед другими, выражающиеся в однозначности или, напротив, двусмысленности передачи определенных отношений в картине (чтó может быть проверено попыткой реконструкции реальных отношений по изображению в картине и оценкой степени свободы возможных решений); понятно в то же время, что эта оценка, будучи связана лишь с передачей внеэстетической информации, никак не соотносится с самими эстетическими критериями и мы никак не можем, соответственно, оценивать таким образом одну живописную систему как более удачную, чем другие[76]. (В то же время можно думать, что рассмотрение и вычленение такой внеэстетической информации позволило бы элиминировать сферу собственно эстетических критериев и подойти к ее объективному исследованию.)

При подобном анализе нетрудно прийти к выводу, что в области древнего искусства в значительно меньшей степени возможна однозначная реконструкция реальных отношений, чем это имеет место, скажем, в области искусства позднейшего (искусства прямой перспективы). Иными словами, в древнем изображении нейтрализуются какие-то отношения, которые могут быть более точно переданы в более позднем искусстве. Так, возвращаясь к нашему примеру с передачей интерьера, следует сказать, что разумеется, изображение действия на фоне здания вовсе не означает, что действие происходит н е п р е м е н н о внутри этого здания, но означает только, что оно могло происходить внутри его; действие, конечно, может происходить и вне здания, причем будет изображено в этом случае точно так же. Иначе говоря, интерьер и экстерьер нейтрализованы в этом случае; мы не можем определить по форме изображаемого (но только по его содержанию), где реально происходит действие. В принципе, таким образом, можно ответить лишь на вопрос: «Как изображается действие, реально происходящее в интерьере?», но не на вопрос: «Где реально происходит изображенное действие — в интерьере или же в экстерьере?». Точно так же, если пытаться реконструировать реаль-

[76] Между тем степень однозначности реконструкции реальных отношений по изображению (то есть, насколько однозначно можно восстановить реальные формы изображенных объектов) или, что то же, степень нейтрализации каких-то моментов при изображении может составить существенный критерий типологической (не оценочной) характеристики той или иной живописной системы.

ное пространство по изображению в обратной перспективе, то степень определенности (однозначности) такой реконструкции будет, конечно, значительно меньшей, чем при соответствующей реконструкции пространства по изображению, построенному по законам прямой перспективы. Таким образом, здесь опять-таки нейтрализуются какие-то реальные (пространственные) отношения (передача которых может оказаться, однако, очень важной или даже необходимой в более позднем искусстве), что и обусловливает относительно бóльшую степень свободы в толковании этих отношений.

Отсюда можно заключить, что древнему художнику просто не релевантны какие-то свойства изображаемого реального мира и он имеет возможность от них абстрагироваться: например, он просто может не считать существенным передавать, где реально происходило действие — внутри здания или вне его[77]. На этом основании может даже считаться, что в некоторых случаях вообще неправомерно спрашивать, где реально происходило действие, изображенное в древней картине (поскольку при этом имеет место наложение метаязыка наших представлений). Иными словами, мы можем считать иногда, что изображенные в картине фигуры мыслятся в особом условном пространстве, никак не соотносящемся с пространством реальным. Сказанное не представляет общий случай — иначе трудно было бы понять такие явления, как сдвиги, разломы и т. п. (которые между тем хорошо объясняются как перспективные деформации). Но можно предположить, что оба подхода — «реалистический» и «символический» — сочетаются в древнем искусстве и могут быть представлены даже в одной и той же картине[78].

На основании только что сказанного едва ли, однако, можно делать вывод о неправомерности изучения языка живописного произведения через сравнение последнего с реконструируемой реальностью.

Когда мы говорим о невыражении некоторых реальных отношений в том или ином живописном произведении, то речь идет, собственно, не о самом языке, то есть некоторой формальной системе передачи содержания, но о влиянии содержания, накладываемого на язык. Но для того чтобы подойти к изучению содержания [в том числе и содержания, не выражающегося в некотором фрагменте («тексте»)], необходимо — как непременное и первое условие — изучение языка, на котором выражается или же не выражается то или иное содержание. (Точно так же, для того чтобы понять, что человек, говорящий на иностранном языке, не выражает некоторых ситуаций, необходимо прежде всего изучить и познать сам этот язык; в обоих случаях при этом неизбежно использование определенного метаязыка[79].)

Для изучения языка как формальной системы важны потенциальные возможности передачи содержания,

[77] Тем самым некоторые противопоставления, представляющиеся нам сейчас крайне важными, нейтрализуются, синкретизируются в древнем изображении. Очевидно, что при любой передаче действительности при помощи некоторой системы знаков происходит отбор противопоставлений, причем какие-то противопоставления акцентируются, в то время как другие нейтрализуются; разница здесь обусловливается самим применяемым языком.

[78] Например, мы могли бы считать, что лики в древней иконе (которые, как было отмечено выше, в относительно небольшой степени подвергаются перспективным деформациям) имеют место в таком условном пространстве, мало соотносящемся с реальной действительностью.

[79] Иначе говоря, мы ставим вопрос, как изображаются некоторые отношения в древнем искусстве, и, естественно, пользуемся при этом нашим метаязыком (это неизбежно). Далее мы можем, например, прийти к выводу, что данные отношения вообще никак не изображаются (их изображение нерелевантно), но, для того чтобы прийти к этому выводу, необходима сначала такая постановка вопроса (то есть соответствующее использование метаязыка).

не зависящие, в общем, от самого передаваемого содержания. В этих целях важно не столько то, что действительно изображал художник, сколько то, как бы он изобразил некоторое содержание [80]. Понятно между тем, что в рамках собственно искусствоведческих именно первый вопрос представляет самодовлеющий интерес; существенно, однако, осознавать, что ответ на него едва ли может быть получен без исследования вопроса о чисто формальной системе передачи изображения — языка живописного произведения.

В настоящем предисловии ставилась задача наметить — в самых общих чертах — некоторые проблемы, которые в той или иной мере связаны с работой Л. Ф. Жегина. Особенное внимание было при этом обращено на аналогии древних изобразительных приемов с другими видами искусства (как древнего, так и современного).

При этом, разумеется, круг подобных проблем отнюдь не исчерпывается намеченными выше; надо полагать, что исчерпать его вообще достаточно трудно. Работа Л. Ф. Жегина замечательна не только в содержательном (экспликационном), но и в стимулятивном отношении: она не только объясняет нам непонятные или неизвестные стороны древнего изобразительного искусства, но и стимулирует наш ум, дает толчок нашей мысли. И в этом также ее большое достоинство и ценность.

[80] Аналогичная дилемма имеется и в языкознании (ср. так называемую гипотезу лингвинистической относительности Э. Сепира — Б. Уорфа); отношения между указанными двумя подходами изучаются специальной областью языкознания — этнолингвистикой. Действительно, при сравнении различных языков может оказаться, что в одном из них вовсе не передаются те отношения, которые очень релевантны в другом; это может быть вызвано тем, что в одном языке отсутствуют ситуации, характерные для другого (то есть мир, служащий областью интерпретации для одного языка, не совпадает с миром, выполняющим аналогичные функции для другого языка). Но этим не снимается ни возможность перевода с одного языка на другой, ни возможность рассмотрения — на некотором абстрактном уровне — языка как гибкой формальной системы, способной потенциально передать любое содержание.

Л. Ф. Жегин

Язык живописного произведения

(Условность древнего искусства)

Каждая эпоха на основе тех или иных социальных факторов вырабатывала свое мироотношение и, в соответствии с этим, свое стилистическое выражение в искусстве.

В живописи это выражалось в целом комплексе стилистических черт и того, что принято называть живописными условностями или живописными приемами, честь изобретения которых обыкновенно приписывается Академиям XVII и XVIII веков.

Но это не совсем верно — Академии их только канонизировали.

Возникли живописные условности в эпоху несравненно более отдаленную, и, по всей видимости, они так же стары, как сама живопись. Сохраняя в основных чертах свой характер и лишь видоизменяясь, живописные условности обозначались и обозначаются решительно всюду: в живописи любого народа, в любую эпоху, даже в так называемом «примитиве» и детском рисунке.

Пристально изучая строение живописи, можно заметить, что отчетливость проявления живописного приема может быть самая различная — это стоит в непосредственной связи с трактовкой пространственных форм, зависит от того, в какой степени передается объемность изображений, иными словами, как глубок пространственный слой, в котором эти изображения осуществляются.

Глубина пространственного слоя может быть самая различная.

В последовательной смене миросозерцаний, в процессе перехода от воззрений отвлеченно-символических, характерных для средних веков, к воззрениям более реалистическим — так называемого «нового времени» — возникает и более реалистическая трактовка пространства. Живопись приобретает все большую и большую глубину изображения.

Если рассматривать восточное и европейское искусство от древнейших времен до наших дней, можно отметить такие три основные этапа, характеризующие этот процесс овладения глубиной:

1. Условно-«плоское» пространство византийского, древнерусского и восточного искусства — это сфера «малой глубины» пространства [1]. (Сюда же относится так называемый «примитив» и детский рисунок.)

2. Относительно глубокое пространство Возрождения, XVII и XVIII веков [2].

3. Неограниченно глубокое пространство XIX века [3].

Каждый этап характеризуется при этом специфическими приемами передачи пространственных характеристик на двумерной плоскости картины.

В этом отношении особый интерес представляет живопись «малой глубины», к которой мы и будем более всего обращаться.

Если мы обращаемся к древнему искусству — к византийской и древнерусской живописи, нас прежде всего поражает целый ряд особенностей формы, которые порой представляются неразрешимой загадкой.

Мы имеем в виду всякого рода зрительные деформации: искажения формы, всевозможные сдвиги, разрывы в изображении и т. д. и т. п. Эти деформации особенно бросаются в глаза в строении так называемых «иконных горок» — характернейшего элемента древнего живописного произведения, который встречается — в той или иной разновидности — в живописи самых разных культур (табл. I).

Строение «горок» предельно своеобразно, но вместе с тем настолько убедительно, что не воз-

[1] Надо сразу же оговориться, что речь идет не о глубине реального пространства, передаваемого в картине, а о глубине пространственного пласта самой картины.

[2] Пространство Рембрандта, Ватто и Левицкого никак нельзя назвать неограниченно глубоким: оно, несомненно, сокращено в своем радиусе глубины. Предметы в такой системе изображения, находясь на горизонте, все же не нарушают изобразительную плоскость и отчасти «лежат» на этой плоскости. На «уплощенность» пространства указывает и то, что мы не можем мысленно «обойти» предмет — он ве-

буждало никаких недоуменных вопросов зрителя, хотя чаще всего в расположении горок многими не усматривалось никаких закономерностей, оно определялось как хаотическое. Однако, чем больше всматриваешься в «горки», тем очевиднее становится, что это не так. В структуре иконных горок, как в некотором фокусе, суммируются формы особой перспективной системы древнего живописного произведения.

В нашем дальнейшем изложении (точнее — в первой его части) мы будем пытаться найти эту систему, определить ее и на ее основе объяснить всевозможные зрительные «деформации», упоминавшиеся выше; в конце первой части дается анализ форм иконно-горного пейзажа древней живописи.

На этой основе представляется возможным определить и некоторые существенные особенности композиционного построения художественного произведения (см. вторую часть работы).

Текст работы сжат до возможного предела — зато расширен отдел иллюстраций.

Можно сказать, что текст имеет второстепенное значение, он лишь помогает разобраться в иллюстративном и графическом материале, который подобран в определенной логической последовательности и снабжен самостоятельными объяснениями. Таким образом, и не читая текста, а лишь рассматривая иллюстрации и чертежи, можно составить себе достаточно полное представление о предлагаемой системе.

ликолепно «спаивается» с окружающими его предметами и фоном.

[3] Такое обобщение, конечно, условно. По существу дела, и пространство XIX века не представляется безгранично глубокой системой. Оно становится таким в случаях сознательно примененной нормальной перспективы (см. ниже) — обыкновенно в каких-нибудь панорамах, имеющих скорее научное, чем художественное значение. Пространство иллюзионно глубокое существует в XIX веке скорее как проблема, от которой лучшие представители живописи обычно делали отступления, иногда довольно значительные.

Часть первая
«Иконные горки»
Пространственно-временно́е единство живописного произведения

Глава I
Виды перспективы

Перспективные отклонения

В середине XV века блестящей плеядой художников и архитекторов итальянского Возрождения были разработаны принципы так называемой прямой, или нормальной, перспективы.

Эта система, вытесняя старые перспективные формы, характерные для средневекового искусства — для системы пространства «малой глубины», — утверждала вновь открытые перспективные принципы, в основном сводившиеся к следующему: единой, то есть неподвижной, точке зрения соответствует единая точка схода, лежащая на уровне горизонта.

Попытаемся разобраться в этом.

Обусловленная кубатурой земной поверхности линия горизонта обозначается от нас на расстоянии, достаточно значительном, чтобы любой, даже самый большой предмет — например, высотное здание, — отнесенный к горизонту, зрительно обратился бы в точку.

То же происходит со всей массой предметов, которые нами зрительно охватываются, если предметы эти прямоугольны и ортогонально ориентированы. Ребра таких предметов, зрительно продолженные, пересекаются в точке, лежащей на горизонте, — с ней корреспондирует наша точка зрения.

Современникам эти новые перспективные принципы казались исключительно важными, способными произвести полный переворот в живописном искусстве.

В этом отношении характерен рассказ Вазари о том, что один из изобретателей новой теории, Паоло Учелло, так ею увлекался, что совсем забросил свое исконное дело, то есть живопись.

Однако провести резкую грань между старым и новым пониманием перспективных форм не удалось ни современникам, ни в дальнейшем.

Возвращение к старым формам — перспективные отклонения — встречается и в XVI веке, у П. Веронезе, и даже в XVII веке, у Рубенса, хотя теория и тому и другому безусловно была известна и оба не только стояли на уровне культурных требований своего века, но, вероятно, и превышали этот уровень. Перспективные отклонения — явление повсеместное: можно с уверенностью сказать, что нет такого художественного произведения даже в XIX веке, где принципы нормальной перспективы нашли бы свое полное и буквальное применение (табл. II). А если это случается, такая трактовка делает художественное произведение похожим на наглядное пособие. Но было бы недостаточным мотивировать появление перспективных отклонений одним лишь желанием избавиться от чрезмерной сухости и жесткости форм — следствия слишком точно выполненных перспективных правил.

Факт появления перспективных отклонений остается неразгаданным и странным.

В особенности странно то, что отклонения эти, причем выраженные в самой сильной форме, встречаются у самих изобретателей и энтузиастов новой системы, у того же П. Учелло [1].

Таким образом, ссылка на простое незнание новых перспективных форм отпадает.

Прямая перспектива предполагает единую, то есть неподвижную точку зрения и осуществляется при условии параллельности граней изображений. Как только параллельность зрительно нарушается, как только точка зрения становится *динамической*, появляются перспективные отклонения.

[1] Сильнейшие перспективные отклонения обозначаются в его луврской картине «Св. Георгий», экспонировавшейся в течение некоторого времени в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Отклонения эти бывают различного характера. Точка схода параллельных линий может колебаться в картине, появляясь то над линией горизонта, то под ней или даже падая подчас под основание предмета (образуя так называемые «явные формы обратной перспективы») (рис. 1,б, табл. III). Иначе говоря, в одной картине может быть несколько точек схода. Это существенно, так как точка схода и точка зрения корреспондируют, и если у предмета есть своя точка схода, то у него предполагается свой самостоятельный зритель или своя зрительная позиция. Таким образом, множественность точек схода предполагает *множественность точек зрения*, последнее же в свою очередь предполагает *динамику зрительного взора*. При этом происходит суммирование зрительного впечатления, вызывающее разного рода перспективные деформации; но к их рассмотрению мы перейдем несколько ниже.

Сейчас же мы определим более точно некоторые технические понятия, а для этого обратимся к чертежу (рис. 1). Явление прямой (иначе: нормальной, конической) перспективы известно из житейского опыта: при прямой перспективе две параллельные линии, сокращаясь, дают точку схода на уровне горизонта. *Обратная* перспектива определяется как такая, которая достигается раздвижением боковых граней. Будем раздвигать боковые грани прямоугольного предмета (параллельные линии). Такой развод поднимает точку схода над уровнем горизонта, образуются так называемые *скрытые формы обратной перспективы*. При определенном разведении точка схода исчезает вообще; изображение становится лишенным объема — образуется так называемая *параллельная* (или китайская) перспектива. При дальнейшем же разведении боковых граней точка схода падает под горизонт и под основание предмета — образуются так называемые *явные формы обратной перспективы;* именно они нас в первую очередь и будут интересовать. Реально это происходит (то есть образуются «явные формы обратной перспективы») при суммировании точек зрения, возникающих

Условные обозначения в чертежах:

точка схода

точка зрения

зрительная ось

зрительно-световой луч в системе отрицательной кривизны (вогнутость второго плана)

зрительно-световой луч в системе положительной кривизны (выпуклость первого плана)

при динамике зрительного взора: если мы охватываем предмет с той и с другой стороны и затем суммируем впечатление, получаем формы обратной перспективы (рис. 2, а, б).

Динамическая позиция

Психологически динамика зрительного взора, динамическая позиция художника вполне объяснимы.

Живопись в лице своих великих и малых представителей всегда стремилась к синтезу, всегда пыталась показать свое изображение возможно полнее и выразительнее, делая ударение на типическом, характерном, отметая случайное.

Чтобы выявить наиболее выразительные положения предмета, нужно осмотреть его если не со всех сторон (намек на это встречается в детских рисунках), то, во всяком случае, со многих точек зрения, расширив, таким образом, свой зрительный охват объемной формы [2].

Это может быть достигнуто двояким путем: передвигаясь, меняя свою позицию по отношению к предмету, или сообщая вращательное движение самому предмету, сохранив при этом неподвижность своей собственной позиции.

То и другое, создавая различные точки зрения на предмет, приводит к одинаковому результату: в процессе зрительного слияния отдельных аспектов предмета в один целостный образ — боковые грани и верх предмета развертываются — форма предмета становится как бы динамической (далее этот процесс мы рассмотрим подробнее).

Поскольку перспективные отклонения и многосторонний зрительный охват применяются не только по отношению к движущимся (одушевленным) предметам, но и к предметам заведомо неподвижным — предметам обихода, зданиям, даже горам, становится ясным, что в движении находится сам художник.

Итак, перспективные отклонения в живописном произведении, то есть колебания точки схода относительно линии горизонта, говорят со всей определенностью о динамике — причем о динамике именно нашей собственной зрительной позиции (то есть позиции самого автора) [3].

Обратная перспектива

Явные формы обратной перспективы

Амплитуда колебаний зрительной позиции может быть самая различная. Резче всего она обозначается в сфере пространства малой глубины, вызывая сильнейшую развернутость граней изображений — то есть формы обратной перспективы. Это обусловливает точку схода, лежащую под основанием предмета (и под горизонтом). Следовательно, у каждого предмета появляется своя точка схода (табл. III). Иными словами, точка схода становится множественной — сколько предметов, столько точек схода.

Это область *явных* форм обратной перспективы.

[2] Заметим к тому же, что сама бинокулярность нашего зрительного аппарата исключает единую, неподвижную точку зрения и как бы вносит некоторый элемент движения.

[3] Мы ее не ощущаем, но это еще не доказывает, что ее нет. Аналогичные явления встречаются нередко. Так, планерист, находясь в полете, не ощущает движения своего аппарата — ему представляется, что он неподвижно находится в воздухе, а земля беззвучно плывет ему навстречу. Но это иллюзия — наши субъективные ощущения нередко лишены достоверности.

Рис. 1

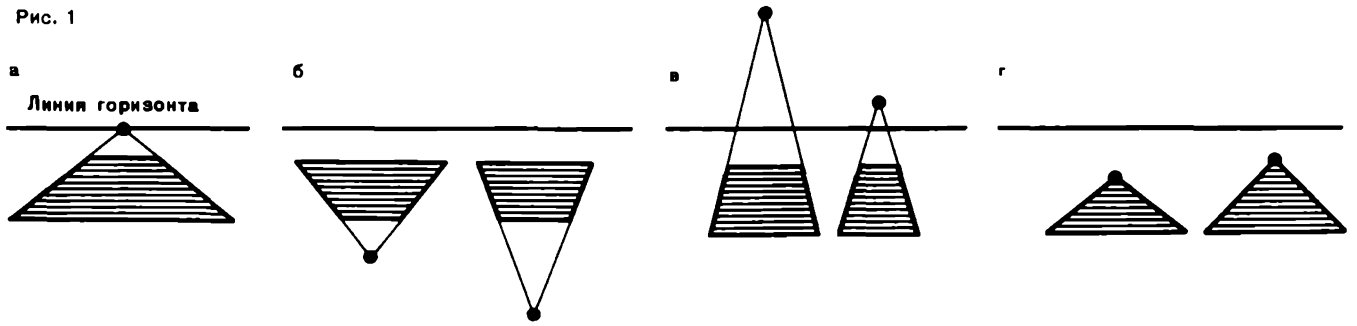


Рис. 2

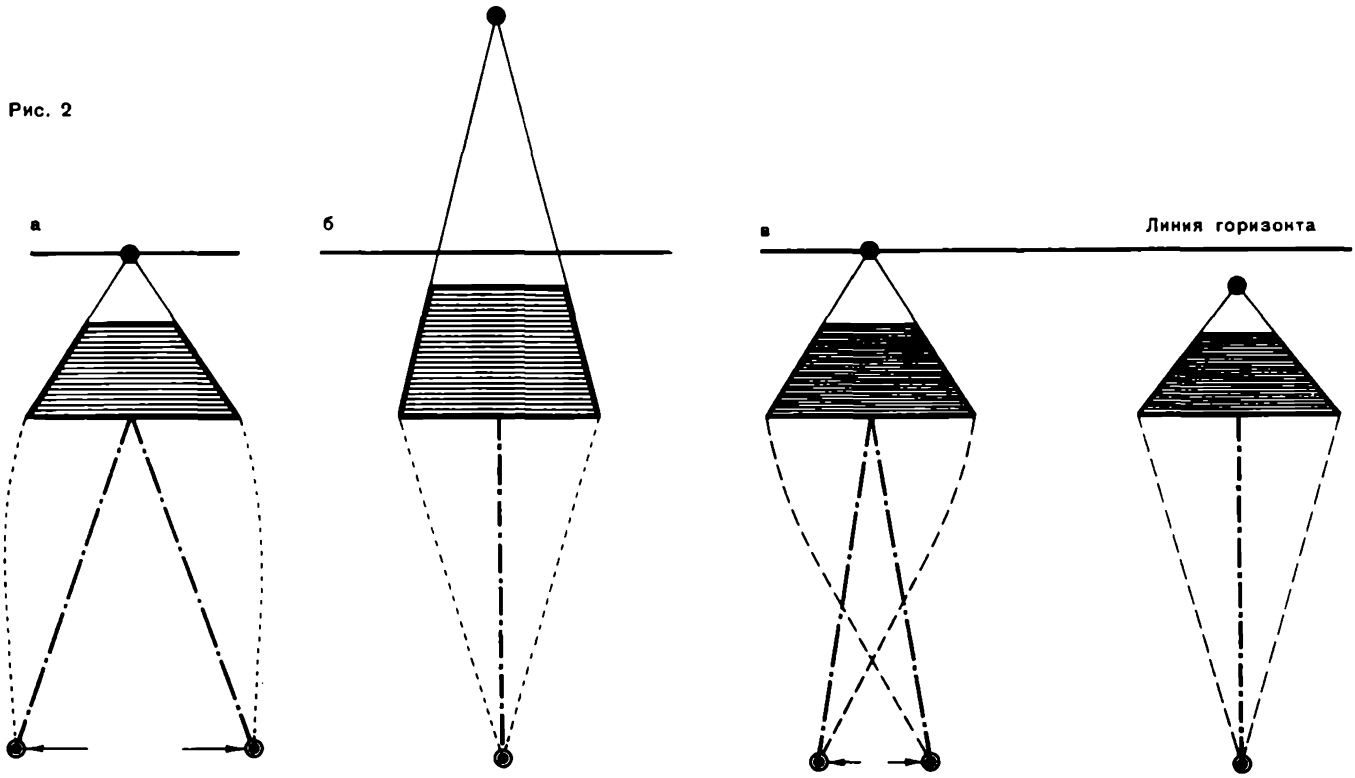


Рис. 1
Раэличные перспективные формы
а
Прямая перспектива (точка схода на линии горизонта)
б
Явные формы обратной перспективы (точка схода под основанием предмета)
в
Скрытые формы обратной перспективы (точка схода над горизонтом)
г
Усиленно-сходящаяся перспектива (точка схода под горизонтом и над предметом)

Рис. 2
Причина перспективных отклонений: динамика позиции и ее суммирование
а
Расщепленная эрительная установка
б
Суммирование установки
в
То же в усиленно-сходящейся перспективе

Скрытые формы обратной перспективы

В условиях более глубокого пространственного пласта (пространственность Возрождения) колебания позиции сокращаются, соответственно сокращается и развернутость граней изображений.

Теперь точка схода обозначается над горизонтом.

Она все еще множественна, хотя число точек схода сократилось и уже не соответствует числу изображаемых предметов: происходит слияние зрительных установок.

Это область *скрытых* форм обратной перспективы.

Проявляясь слабо (точка схода едва заметно возвышается над горизонтом), такие перспективные условности оставались вовсе незамеченными исследователями — считалось, например, будто живопись XVI—XVIII веков строится по принципу прямой, или нормальной, перспективы; но при внимательном и беспристрастном анализе это не подтверждается фактами.

Впрочем, некоторые особенно явные случаи отклонения от нормальной перспективы, как, например, «Брак в Кане Галилейской» Веронезе (около десяти точек схода), уже давно были отмечены *.

Незначительные колебания точки схода по отношению к уровню горизонта в искусстве XVI—XVIII веков могут быть обнаружены решительно всюду, даже в тех произведениях [4], которые в учебниках перспективы обычно фигурируют как классические образцы точного приложения норм прямой, или конической, перспективы.

Во всех случаях непосредственное чувство художника вносит некоторый необходимый корректив, некоторую, пусть едва уловимую, динамичность позиции, выражающуюся в соответственно слабых перспективных отклонениях. Если же этого нет, то художественное произведение становится сухим и фотографически мертвенным **.

Таким образом, так называемая «обратная перспектива» непосредственно связана с динамикой зрительной позиции: форма обратной перспективы есть результат суммирования зрительного впечатления при множественности точек зрения, вызванной динамикой зрительной позиции [5] (рис. 2, а, б).

При таком суммировании происходят определенные явления, специфические для системы обратной перспективы.

Ниже мы рассмотрим ряд особенностей изображения в системе обратной перспективы. Но сразу же оговоримся: по отношению к этим изобразительным приемам, как и к изобразительным приемам вообще, нужно учитывать: к той или иной живописной условности художник обращается лишь постольку, поскольку это содействует его творческому замыслу или, во всяком случае, не мешает его осуществлению.

[4] Например, «Афинская школа» Рафаэля.

[5] Можно говорить в этом случае о «расщепленной зрительной позиции».

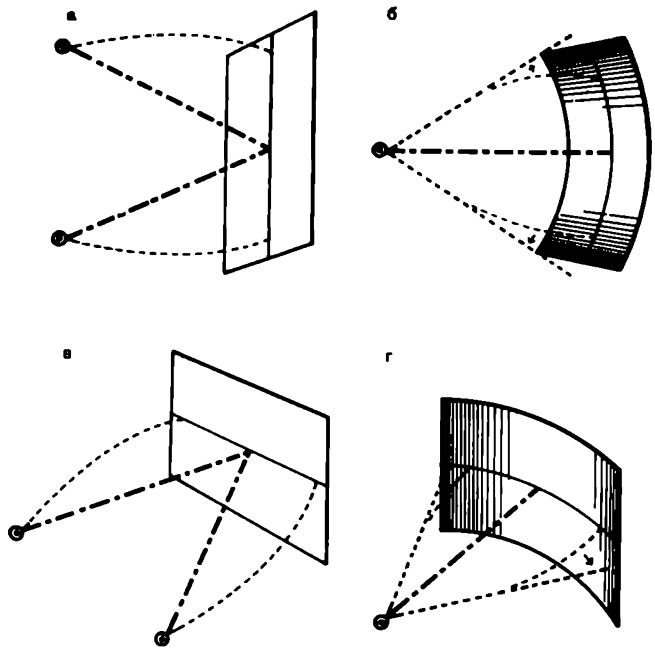


Рис. 3
Суммирование расщепленной зрительной установки создает систему вогнутости
а
Динамическая позиция (луч искривлен). Расщепление позиции по вертикали
б
В процессе субъективно-зрительного (кажущегося) выпрямления луча позиция суммируется, приводится к одной, то есть неподвижной, точке зрения – изображение выгибается
в, г
То же по горизонтальной оси

Развернутость изображения, его «оплощение»

При суммировании зрительной позиции боковые грани предмета, охватываемого зрительным взором, раздвигаются (это наглядно видно на рисунках 1—2).

В результате разведения боковых граней объемные формы становятся плоскими, плоская же форма становится вогнутой. Появляется *вогнутость* изображения, характерная при применении обратной перспективы.

Таким образом, непосредственной причиной развернутой формы является динамика зрительной позиции и искривление зрительно-светового луча — то и другое связано функционально (рис. 3). В результате такой усложненной зрительной позиции мы начинаем видеть предмет с боков и сверху (снизу в том случае, если предмет находится в воздухе). Так получается изображение в развернутом виде.

Это равносильно суммированию установки, вызванному зрительным выпрямлением луча. При этом множественная точка зрения приводится к точке зрения единой или неподвижной. Этим самым динамика нашей собственной позиции переносится на предмет, форма становится динамической — выгибается (рис. 3).

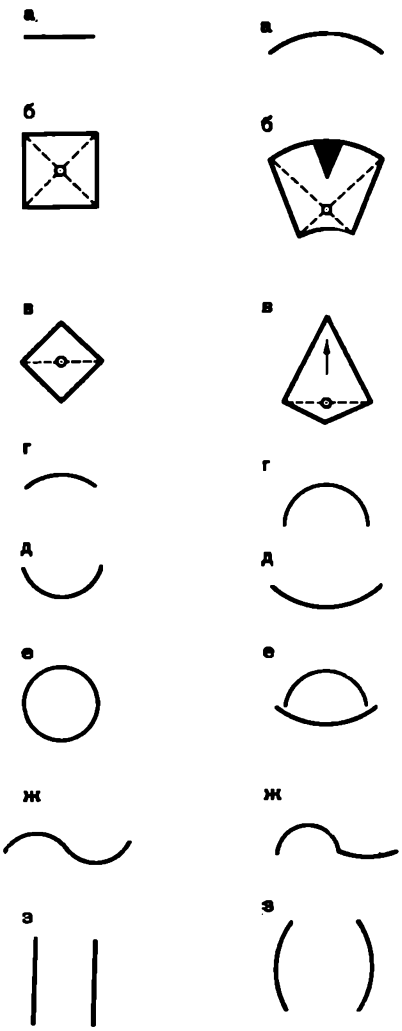
На рисунке 4 представлены деформации, которые претерпевают различные формы в системе вогнутости. Перейдем к их конкретному рассмотрению.

Вогнутость формы при обратной перспективе

Изображение в обратной перспективе выгибается. Прямая линия горизонта становится дугообразной (рис. 4 а, 5). Вогнутость сообщается предметам несомненно прямоугольным — столам, скамьям, подиумам и архитектурным формам (табл. IV).

В центре выгиба иногда появляется даже надлом формы — это, например, заметно в изображении спинки кресла на иконе «Дмитрий

Рис. 4
Деформации форм в системе вогнутости



а
Прямая выгибается, подчиняется системе вогнутости

б
Передняя и задняя стороны прямоугольника выгибаются, подчиняясь системе вогнутости, боковые стороны разводятся, центр сдвигается на зрителя

в
Задний угол прямоугольника, ориентированного с угла, заостряется и отодвигается от зрителя, передний угол расширяется, а центр сдвигается на зрителя

г
Вогнутая линия выгибается еще больше

д
Выпуклая линия выпрямляется

е
Задняя часть окружности выгибается сильнее, а передняя выпрямляется, форма окружности надламывается и даже разрывается

ж
Выгнутая часть волнообразной линии выгибается еще больше, выпуклая выпрямляется, и на месте перехода из одной формы в другую обозначается надлом формы

з
Две параллельные вертикальные принимают бочкообразную форму

Рис. 5

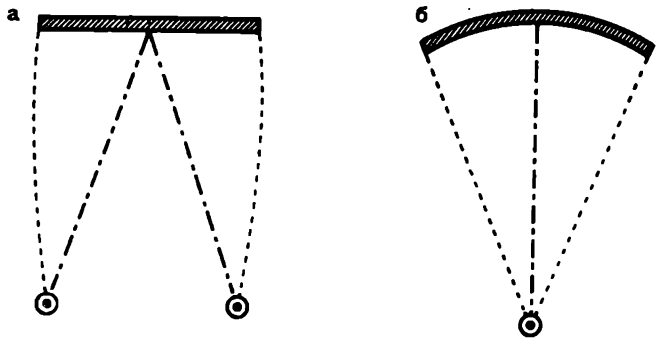
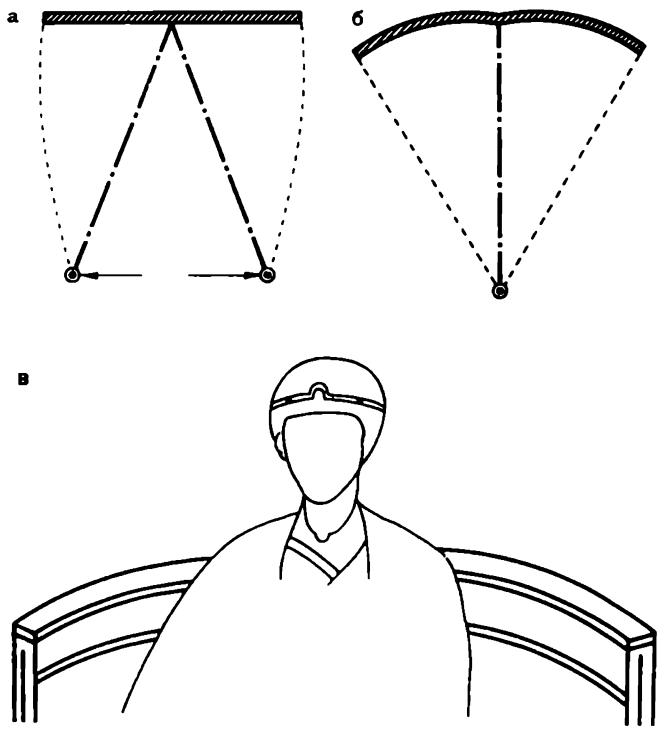


Рис. 6



Солунский» XIII века в Третьяковской галерее (рис. 6, в; табл. V, в).

На одной византийской миниатюре, хранящейся в Византийской библиотеке, надлом центра строения обозначен вертикальной линией, а в крыше того же строения показывается даже разрыв формы в виде треугольного выхвата (см. табл. V, а, б, ср. рисунок 7, объясняющий появление такого разрыва).

Полукруглые движки в центре лба иконных ликов геометрически объясняются таким же путем [6]. Эти движки — не что иное, как надлом формы в центре лба.

Эта характерная особенность достигает своего чрезмерного выражения в настенных барельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (табл. V, е).

В древнерусской и византийской живописи вогнутыми оказываются элементы палатного письма, предметы обихода, даже, как это ни странно, лица изображаемых персонажей, особенно мужских, выпуклые лбы которых, как бы «свисающие» на зрителя, обусловливают вогнутость профиля (табл. VI).

«Бочкообразная» форма

Очень характерной является деформация прямоугольной формы в системе обратной перспективы, то есть в системе вогнутости. Прямоугольные изображения оказываются как бы начертанными на вогнутой поверхности и осуществляются в «бочкообразной» форме

Рис. 5
Вогнутость форм
а
Расщепленная зрительная позиция
б
Ее суммирование

Рис. 6
Надломы формы в центре
а
Расщепленная установка
б
Ее суммирование
в
В результате суммирования расщепленных установок форма трона становится двухцентренной

[6] Движок в центре лба имеет, кроме того, и символическое значение.

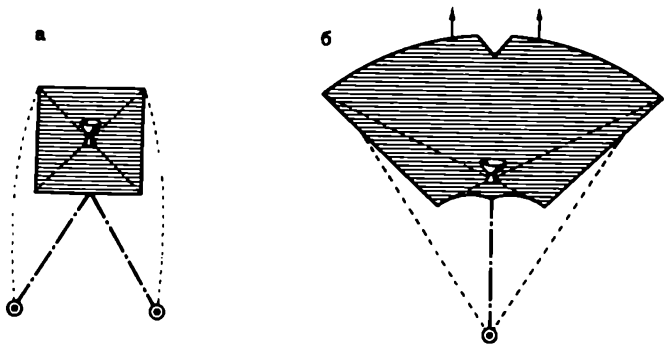


Рис. 7
В процессе суммирования зрительной установки может происходить надлом или даже разрыв вогнутой формы (затылка предмета). Центр предмета (на чертеже обозначенный чашей) сдвигается на зрителя, а вся затылочная часть предмета отодвигается и раздается в стороны
а
Расщепленная зрительная установка
б
Суммированная зрительная установка

(рис. 8, а, б). Такая форма — результат суммирования зрительной позиции, расщепленной в двух взаимно перпендикулярных направлениях: вертикальном и горизонтальном.

Так, спинка древнерусского кресла-трона была прямоугольной и плоской, но в иконописи, под влиянием суммирования зрительной позиции, расщепленной по горизонтали и вертикали, она принимает бочкообразную форму (рис. 8, в, г; табл. VII). Иногда даже правая и левая части кресла, разделенные сидящей фигурой, каждая в отдельности образует бочкообразную форму. Форма византийского и древнерусского кресла-трона нашла свое отображение не только в живописи, но и в скульптуре, именно в византийском рельефе. Но «бочкообразная» трактовка форм в скульптуре не встречается. В скульптуре, которая по отношению к неподвижным предметам натуралистичнее, нежели живопись, форма кресла изображается прямоугольной, какой она и была в действительности (табл. VII). Нередко в византийской миниатюре XII века вогнутый характер приобретают и складки занавеса, подвешенного к спинке. В действительности падающие складки занавеса могли быть только вертикальными, но они, как и прямые деревянные части спинки, подчинились зрительной деформации.

«Бочкообразная» форма может быть признана одной из самых характерных для форм обратной перспективы.

В связи с характером вогнутости обозначается целый ряд других особенностей формы[7], из

[7] Укажем, между прочим, что с общей вогнутостью построения древней картины связана и характерная вытянутость ее фигур (частая, например, в древнерусских иконах). Эта характерная особенность может быть объяснена расщеплением зрительной позиции по вертикали, которая и вытягивает изображение. В то же время расщепление зрительной позиции по горизонтали сплющивает изображение; последнее также нетрудно обнаружить в сфере древней живописи.

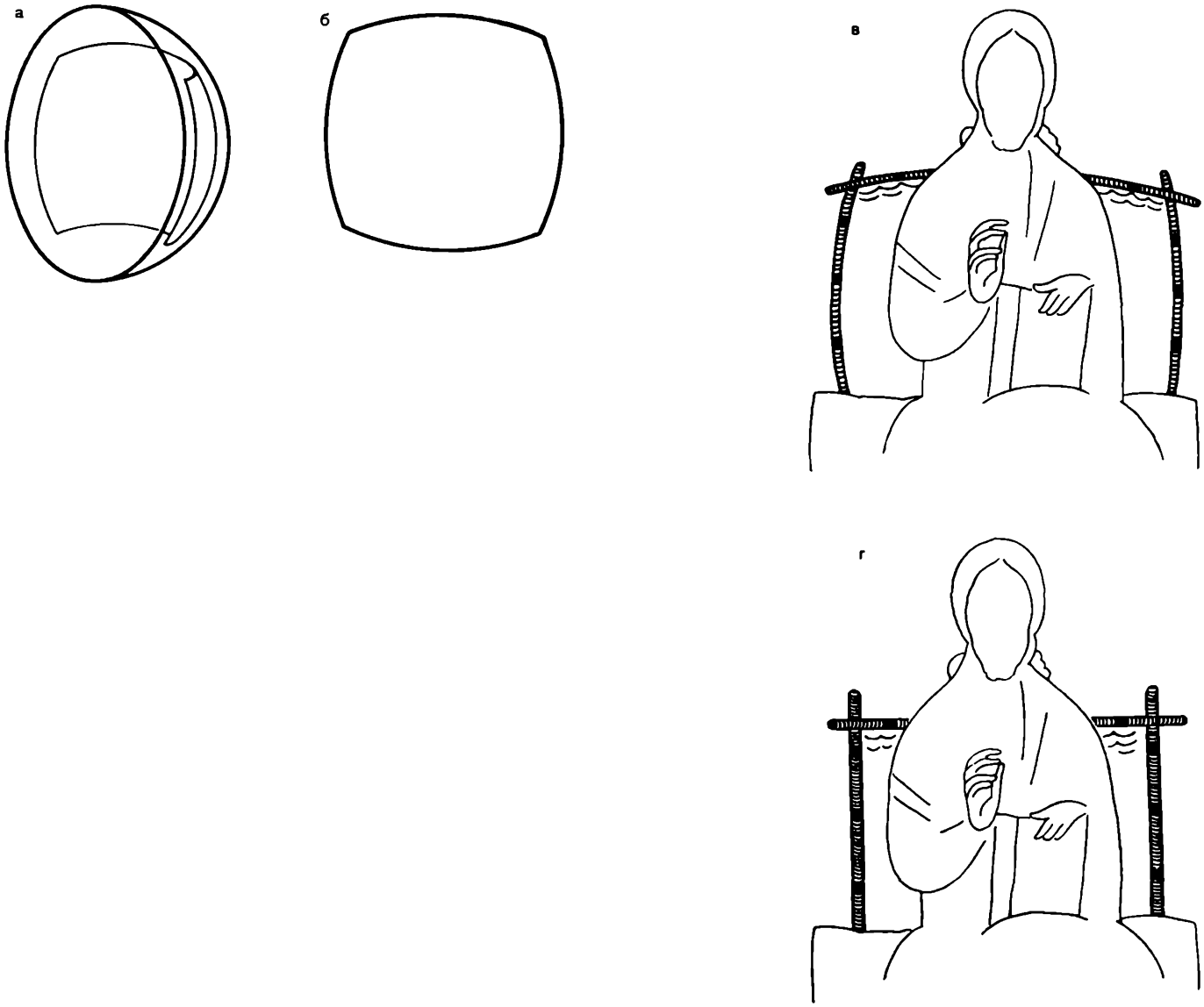


Рис. 8.
Деформации прямоугольной формы
а
Суммирование позиции по вертикальной и горизонтальной осям создает вогнутую поверхность. Прямоугольник, начертанный на такой поверхности, получает бочкообразные очертания
б
„Бочкообразная" деформация
в
Форма кресла в „бочкообразной" деформации
г
Действительная форма кресла

которых в первую очередь интересен зрительный сдвиг «от нас» затылочной части изображения (этот сдвиг, как мы увидим далее, играет характерную роль в строении площадки «иконной горки»), а также связанный с этим сдвиг «на нас».

Сдвиг «от нас» и «на нас»

Развертываясь, стороны предмета как бы несколько сплющивают изображение.

В силу этого сокращается глубина пространственного слоя, но вместе с этим возрастают масштабы всей затылочной части изображения. Предмет раздается вправо, влево и в направлении «от нас» — в глубь изображаемого пространства [8] (рис. 1, 7, 9).

В противоположность этому центр предмета, как это ясно из рисунка 9, сдвигается на нас (табл. VIII).

В силу гиперболичности, свойственной живописному приему, нередко встречается сдвиг на зрителя, столь решительный, что предмет, стоящий на столе, оказывается сдвинутым к самому его краю и как будто начинает на нем балансировать (табл. VIII).

Наглядным примером может служить чаша, изображенная на иконе Андрея Рублева «Троица» (табл. VIII, к). Во всех подобных композициях изображения чаши оказываются сдвинутыми к переднему краю стола или престола.

В одной из миниатюр Козьмы Индикоплова (список XVI в.) изображенные на столе хлебы

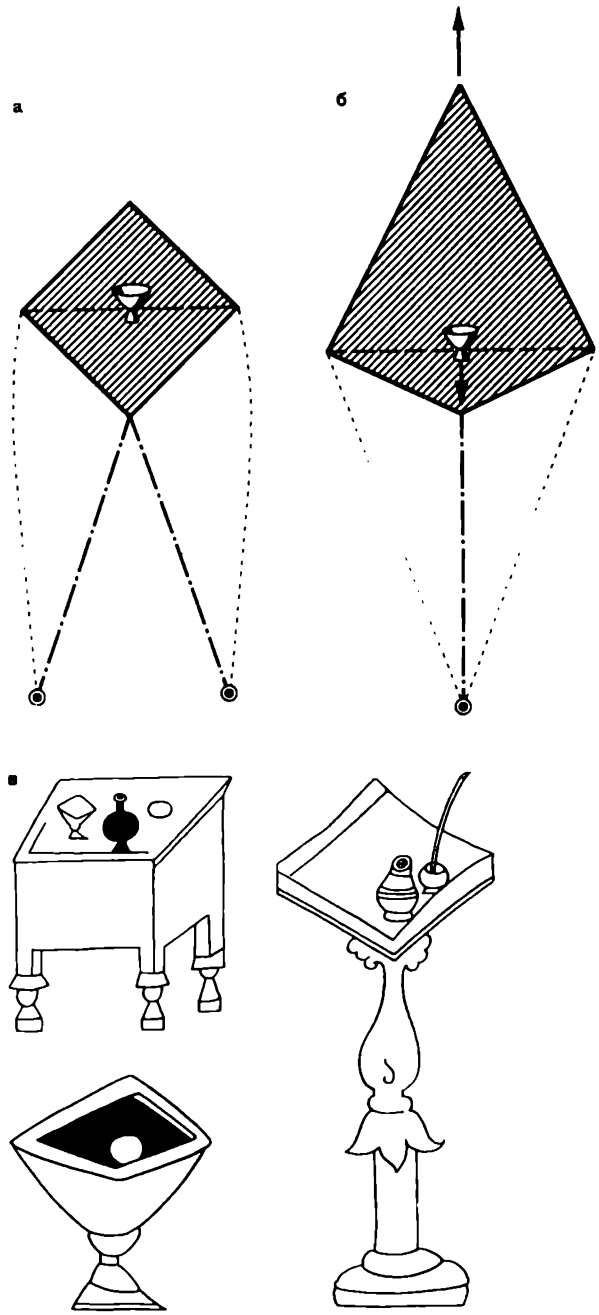


Рис. 9
Предметы, стоящие в центре стола, сдвигаются „к зрителю"
а
Расщепленная зрительная установка
б
Суммированная установка. Затылочная часть предмета сдвигается от зрителя, центр предмета сдвигается на зрителя
в
Предметы сдвинуты на зрителя

[8] Отсюда и общая вогнутость второго плана в системе обратной перспективы, о которой только что говорилось.

«устремились» на зрителя с таким широким размахом, что оказались на четверть своего объема свисающими за край стола (табл. VIII, а). Соответственно, примененное в слишком резкой форме суммирование зрительных позиций приводило к сдвигам, нарушавшим естественную логику вещей.

Можно привести целый ряд подобных примеров.

В пространственном изображении более глубоком, сдвиг, как и следовало ожидать, сокращается.

В этом отношении интересно сопоставить икону А. Рублева «Троица» с тем серебряным окладом, который на нее был сделан в XVII веке.

Изображения на окладе иконы в общих чертах повторяют рублевский абрис, но чаша сдвинута к краю стола значительно меньше, чем в живописи Рублева (табл. VIII, и): это произошло в соответствии с изобразительной системой XVII века — системой более глубокого и, следовательно, менее динамического живописного пространства.

Сдвигу «на нас» подчиняются не только неодушевленные предметы, стоящие на столе: если, например, изображается фигура сидящего человека, она оказывается сдвинутой на край сидения.

Таких примеров можно назвать множество — ограничимся двумя из них: фреска Успенского собора во Владимире XII века — поза сидящих апостолов (табл. VIII, л), и мозаика Кахрие Джами «Раздача пурпура» XIV века — поза сидящих иереев (табл. IV, ж).

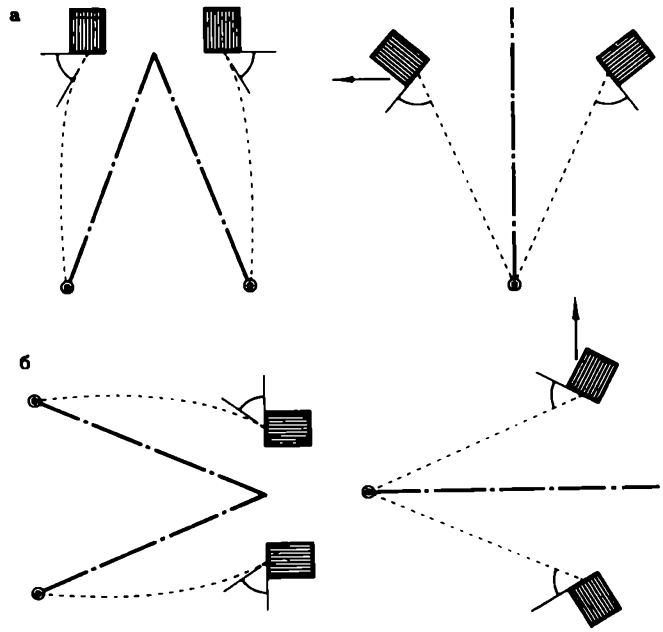


Рис. 10
Суммирование установки вызывает сдвиги изображения
а
По горизонтали
б
По вертикали

«Сдвиг в сторону» и «сдвиг вверх»

Суммирование позиций (объединение нескольких точек зрения), расщепленных в горизонтальном направлении, вызывает сдвиг в сторону (рис. 10, а).

Так, в палатном письме иконы «Благовещение» (Новгородская школа, XV в., музей в Новгороде) колонки-башенки, несущие следующий

этаж, подверглись боковому сдвигу с такой энергией, что повисли в воздухе, ничем не поддерживаемые снизу (рис. 11).

Суммирование вертикально расщепленной позиции вызывает сдвиг вверх (рис. 10, б), заставляет «вздыбиться» подножие, а иной раз и целое ложе с лежащим на нем человеком, как мы это видим на миниатюре XVI века «Жития Нифонта» (табл. IX, б).

Точно так же в древней живописи могут оказаться приподнятыми в воздух предметы обихода, скамьи, табуреты, плиты и т. п. (табл. IX).

Деформация волнообразной формы в системе обратной перспективы

Волнообразная форма, подвергнутая действию вогнутой системы, — надламывается.

Это происходит потому, что вогнутая форма становится еще более вогнутой, а выпуклая выпрямляется — вместо плавного перехода обозначается «слом» или «ребристость» формы (рис. 4, ж).

Такая ребристость появляется даже в органических формах лица, обусловливая иконописные «движки», ребра граней. Например, на носу, в переходе от вогнутой к выпуклой форме (табл. X).

Такой же надлом формы появляется и в трактовке круглых краев чаш и других сосудов и т. д. Увиденная в ракурсе, круглая форма краев сосудов обращается в овал (рис. 12, а). В такой форме нужно различать внешнюю и внутреннюю стороны: внешняя — выпуклая, внутренняя — вогнутая.

В силу особой тенденции, характерной для искусства вообще, тенденции, приводящей к более образной, более выраженной форме, выпуклая форма внешней стороны чаши не только расправляется, но становится в некоторых случаях даже вовсе прямой (рис. 12 г, д). На нее упираются концы вогнутой формы внутренней стенки сосуда, ставшей еще более вогнутой (рис. 12, б, в). Так создается изображение чаши с надломами формы справа и слева — изображе-

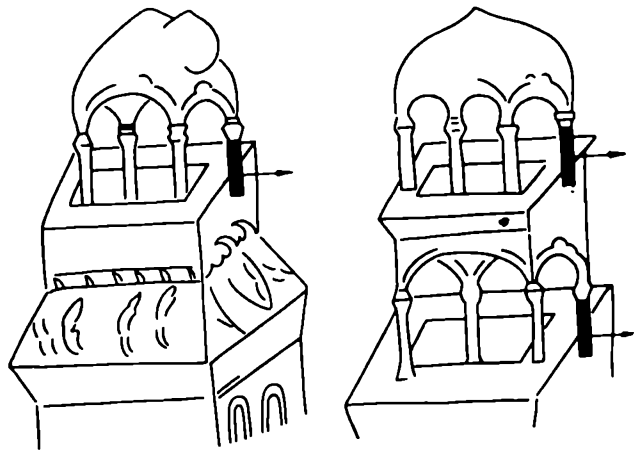


Рис. 11
Зрительные сдвиги в сторону

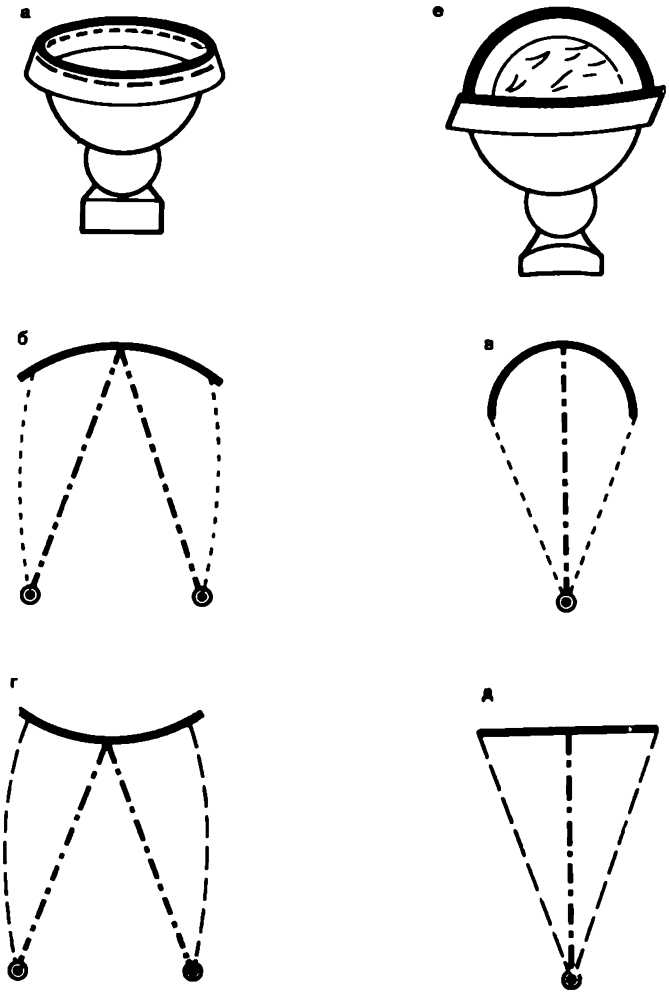


Рис. 12
Деформации круга в системе вогнутости
а
Овал (чаши)
б
Расщепленная зрительная установка на внутреннюю (вогнутую) стенку чаши
в
Суммирование установки: вогнутая часть выгибается еще больше
г
Расщепленная зрительная установка на выпуклую (внешнюю) сторону чаши
д
Суммирование установки: выпуклая часть выпрямляется
е
Прием изображения чаши в древнерусском и византийском искусстве

ние совершенно условное, имеющее очень мало общего с реальной формой чаши (рис. 12, е).

Близкую аналогию с этим представляет собой изображение кресла, спинка которого в плане — полукруглая или подковообразная. С боковой точки зрения видна и внешняя (выпуклая) и внутренняя (вогнутая) часть спинки. Как и в предыдущем случае, выпуклая часть выпрямляется, вогнутая выгибается еще сильнее — форма спинки кресла разрывается надвое.

Такой в высшей степени своеобразный прием изображения характерен в особенности для древнерусской иконописи и фрески (рис. 13, табл. V, в, г) [9].

В некоторых случаях отделившаяся часть подковообразной спинки кресла так или иначе орнаментируется, может быть, с целью диссимилировать получившуюся форму кресла, вероятно, для всех, включая самого автора, совершенно неожиданную *.

Утеснение поля зрения

Необходимо отметить еще одну характернейшую особенность, связанную с множественностью точек зрения (динамикой зрительного взора) и с системой обратной перспективы: при дробности зрительных установок, при многостороннем зрительном охвате происходит *утеснение поля зрения.*

По мере увеличения числа этих установок, количество изображений в каждой из них сокра-

[9] При этом можно предположить даже, что действительная форма кресла была прямолинейна. Само изображение его в виде короба есть уже результат зрительной деформации.

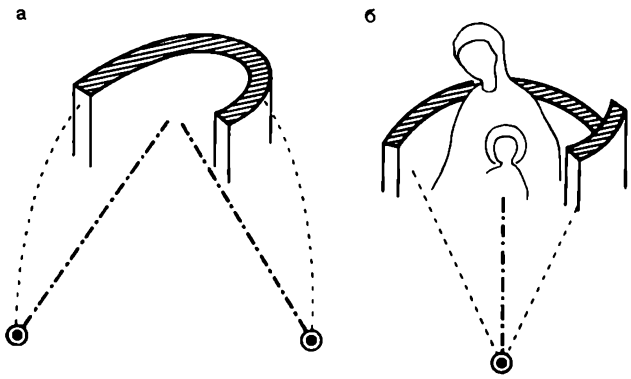


Рис. 13
Деформации трона в системе обратной перспективы
а
Действительная форма трона
б
Его деформация: внутренние, вогнутые части выгибаются еще больше, внешняя (правая) часть выпрямляется и разворачивается

щается — иными словами, *поле зрения постепенно сужается;* это в особенности характерно для более древних форм живописи.

Получается нечто аналогичное тому, когда мы смотрим в подзорную трубу и последовательно устанавливаем все более и более сильный объектив; при этом размеры изображений увеличиваются, но их число и поле зрения сокращаются.

Чтобы уяснить себе эту особенность динамической установки, обусловливающую формы обратной перспективы, нужно представить себе целый ряд предметов, данных в такой системе изображения.

Пусть это будет несколько предметов *А*, *Б* и *В*. Из одной точки зрения мы охватываем правую грань предмета *А* и можем увидеть левую грань предмета *Б*; из другой точки — увидим правую грань предмета *Б* — и вторично — левую грань предмета *А*.

Таким образом, и грань предмета *А* и грань предмета *Б* оказались бы изображенными дважды — из данной зрительной установки и из соседней, произошли бы наплывы, двоящиеся, неясные очертания, то есть то, чего никогда не бывает в древней живописи, где все четко и определенно.

Итак, для осуществления форм обратной перспективы прежде всего нужно изолироваться от соседней установки, нужно сосредоточить лучи зрения исключительно на данном предмете — иными словами, нужно «суженное» поле зрения (см. рис. 14).

Это значит, в системе обратной перспективы в поле зрения попадает всего лишь один предмет.

Сколько предметов, столько и зрителей или точек зрения.

Точка зрения, как известно, корреспондирует с точкой схода.

И действительно, как мы уже знаем, у каждого предмета, изображаемого в обратной перспективе, имеется своя точка схода, помещающаяся под основанием предмета. Это также указывает на то, что в системе обратной

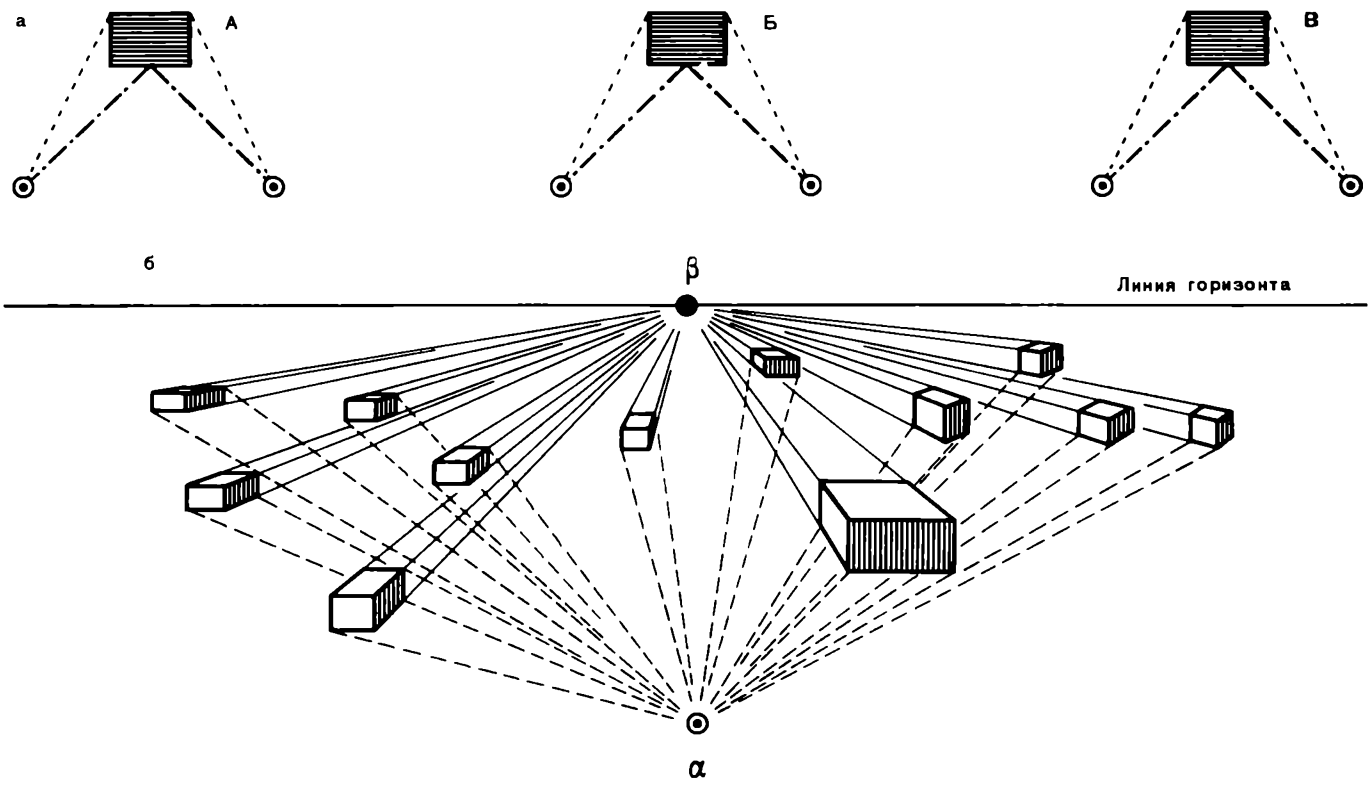


Рис. 14
Зрительный охват в системе динамического и прямого пространства

а
В системе динамического (кривого) пространства у каждого предмета свой самостоятельный зритель, точка зрения которого динамична или расщеплена. Степени динамичности могут быть самые различные

б
В системе прямого пространства множество предметов охватывается из единой точки зрения α — ей соответствует единая точка схода β

перспективы у каждого предмета свой самостоятельный зритель [10].

Изображенные в такой системе предметы воспринимаются методом «медленного чтения» — отсюда четкость и доработанность отвлеченной формы, характерной для данной сферы изображения.

Наоборот, в системе статической (иллюзионизм, натурализм) — поле зрения беспредельно широкое. Неограниченное количество предметов охватывается здесь статическим, то есть единым зрителем (единая точка схода нормальной перспективы).

В некоторых случаях (импрессионизм) — такое суммарное восприятие приводит к приблизительной, эскизной форме.

Между этими крайностями располагается целый ряд промежуточных пространственных систем, обусловленных умеренной динамичностью системы (слабые перспективные отклонения) [11].

В смысле количества изображений яркий пример — изображения листвы дерева: в древнерусской и византийской миниатюре на дереве изображаются только несколько листьев, в эпоху Возрождения — много, а в живописи нового времени, построенной на основе прямой перспективы, — бесчисленное множество.

Точно так же, в отличие от произведений живописи нового времени, многочисленная толпа в древнерусском искусстве изображается группой фигур иногда всего лишь в три-четыре человека. Или же толпа изображается в виде тесной группы из нескольких человек, где лишь в первом ряду даны полуфигурные изображения трех-четырех человек, а дальше условно обозначены очерки голов, плеч, редко ног.

Тенденция к сокращению числа изображений в древнерусском искусстве проявляется иногда в очень своеобразной форме — так, если изображается группа людей, например воинов, идущих «в кружок», то эта группа трактуется как единый целостный предмет * и подвергается тем же зрительным изменениям, как любая круглая форма — чаши, блюда и т. д. [12].

Сказанным объясняется характерная разрозненность, разобщенность изображений в древнем живописном произведении.

Связь между изображениями утрачивается — например, руки лишь касаются предметов, а не держат их, ноги идущих людей беспорядочно сталкиваются (рис. 15). Такое нарушение связи между изображениями можно видеть на мозаике XII века в соборе Сан Марко в Венеции, изображающей «Уверение Фомы». Движения фигур в ней не скоординированы, люди беспорядочно наступают друг другу на ноги. Аналогичные особенности изображения обнаруживаются и в мозаике XII века «Евхаристия» Михайловского монастыря в Киеве.

Уравнивание изображений

В этой же связи становится понятной и другая особенность древнего живописного произведения — тенденция к уравниванию изображений (табл. XII). Эта тенденция

[10] Ниже мы сможем увидеть, что этому соответствует и специальное для каждого предмета освещение в древней картине.

[11] Всякое отклонение от нормальной перспективы указывает на множественного зрителя, на множественную точку схода. Следовательно, как только точка схода отделяется от горизонта, она становится множественной.

[12] В системе вогнутости передняя часть круглого предмета выпрямляется, а задняя выгибается еще сильнее.

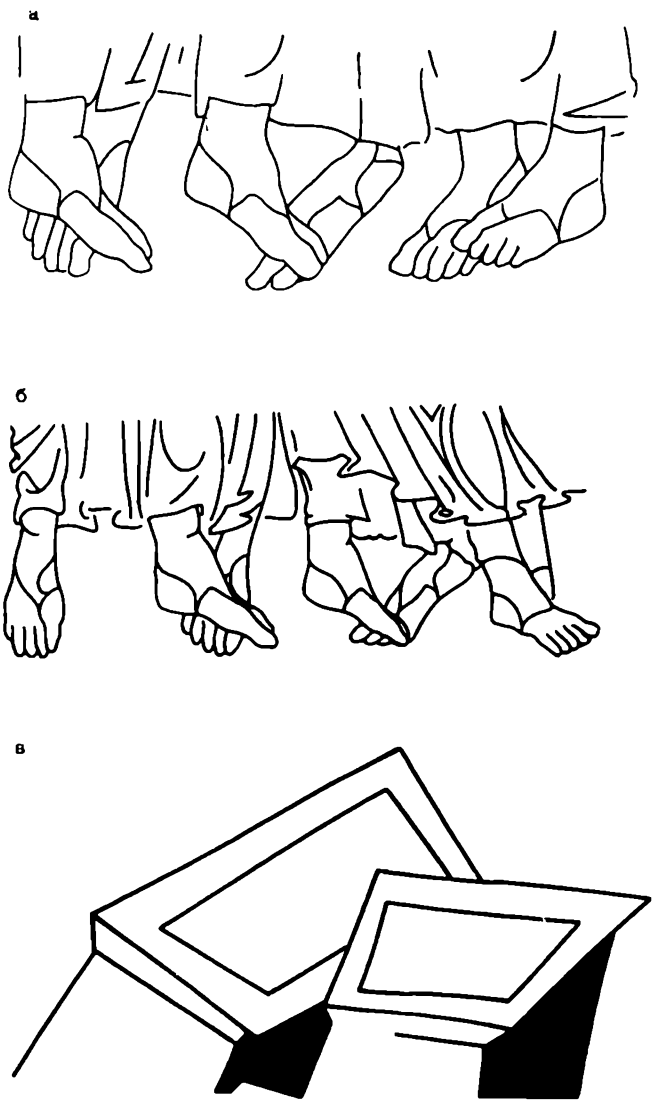


Рис. 15
Суженное поле зрения приводит к ограниченному числу изображений. В системе обратной перспективы в поле зрения попадает всего только один предмет. Отсюда разрозненность изображений: наступающие друг на друга ноги идущих людей, предметы врезаются один в другой.

древнерусской и византийской живописи сродни так называемому греческому равноголовию, которое в особенности типично для барельефов на стеллах, где головы сидящей и стоящей фигуры располагаются на одной высоте (табл. XII, в, г).

Данная тенденция наиболее ощутима в сфере «малой глубины»; в системе углубляющегося пространства Возрождения она сходит на нет, хотя обнаруживается иногда даже у такого прогрессивного художника, как Рафаэль. На одной его фреске верблюды и стены Иерихона — одинаковой высоты.

Тенденция уравнивания размеров окончательно исчезает лишь в XIX веке.

Возможность уравнивания изображения также объясняется вышеуказанными особенностями древней живописи: множественностью зрительной позиции и связанной с ней разобщенностью изображения в системе обратной перспективы. К явлению уравнивания изображения нам придется еще возвратиться.

Доминирующая зрительная установка

Одной из отличительных черт древней живописи является организованность целого, ясно и сильно выраженная композиция. Каким же образом эта черта уживается с характером дробности, только что нами отмеченной?

По-видимому, наряду с наличием дробных точек схода (зрительных установок) была в каждом произведении общая зрительная установка, относящаяся ко всей композиции в целом. Эта зрительная установка объединяет все другие, второстепенные, и потому может быть названа доминирующей.

Суммирование этой зрительной установки сообщает всей совокупности изображений центральной части картинной плоскости (то есть всему второму плану) характер вогнутости (рис. 3, 5; табл. IV). Таким образом, вогнутости подчиняется не только форма отдельных предметов, когда каждый предмет воспринимается с отдельной точки зрения, но и все живописное построение в целом.

Эта максимальная или доминирующая зрительная установка и создавала композиционную организацию всего произведения, при которой все количество форм данного произведения рассматривается как единый объект изображения. Взаимосвязь между «доминирующей» и второстепенными «зрительными установками» позволяет раскрыть систему построения. Так как основное свойство всякой системы заключается в том, что она подобна самой себе в каждой своей части, следовательно, и «доминирующая» установка подобна в своем строении установкам второстепенным, дробным. Иначе говоря, здесь в больших масштабах, в масштабах всей картины, происходит то же суммирование зрительного впечатления, тот же многосторонний зрительный охват, что и при восприятии отдельных фигур.

Усиленно-сходящаяся перспектива

Формы усиленного схождения

Мы рассматривали до сих пор перспективные отклонения, вызываемые развертыванием параллельных граней изображаемого предмета (так образуются формы обратной перспективы, рис. 1, б, в, 7). Но бывают и другие отклонения, при которых изображение, напротив, сворачивается так, что точка схода падает под линию горизонта и предмет зрительно обращается в точку, не успев еще коснуться горизонта. Этот вид перспективы можно соответственно называть перспективой «усиленного сокращения» или «усиленно-сходящейся перспективой» (рис. 1, г; 2, в). Она особенно характерна для первого плана, вообще для периферии картины.

В системе обратной перспективы, благодаря свойственной ей тенденции к зрительной экспансии, мы как бы присваиваем себе точку зрения нашего визави, не покидая при этом своей собственной позиции.

В результате этого и получается зрительная установка первого плана. Такая установка, как

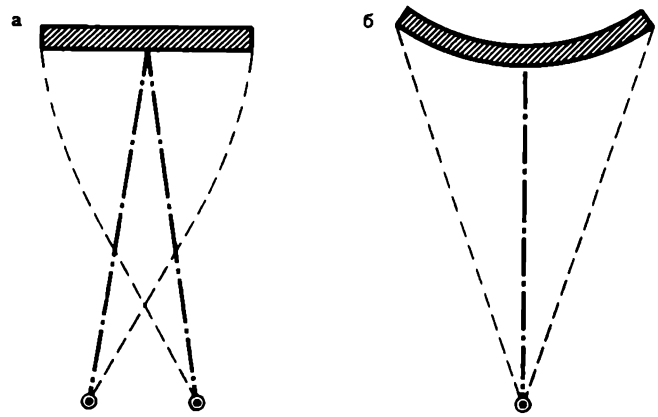


Рис. 16
Деформация в системе положительной кривизны — выпуклая форма
а
Расщепленная позиция. Направление лучей — перекрестное
б
Суммированная позиция

и установка в обратной перспективе, — динамична, зрительная позиция расщеплена, но совершенно особым образом.

При усиленно-сходящейся перспективе также осуществляется расщепление зрительной позиции и динамика взора, но динамика особого рода: из правой точки расщепления мы зрительно охватываем левый край предмета, а из левой — правый, то есть зрительные лучи идут пересекаясь [13]. При суммировании такой зрительной позиции точка схода опускается под линию горизонта и вместо вогнутых форм появляются выпуклые (рис. 16).

Это в особенности заметно бывает в старой пейзажной живописи; такие формы нередко встречаются в искусстве Возрождения и барокко.

В системе усиленного сокращения происходит не развертывание предмета (как в обратной перспективе), а, наоборот, его «свертывание»: в результате получается то же сокращение глубины пространственного пласта, которое мы наблюдаем в обратной перспективе (табл. XI).

В процессе свертывания предмета растягивается, иногда даже разрывается, его передняя грань. В древнерусском искусстве этот разрыв фронтальной части предмета маскируется в виде входа в здание или входа в пещеру (ср. табл. XV).

В системе усиленно-сходящейся перспективы происходят деформации, прямо противоположные тем, которые имеют место при обратной перспективе (рис. 17, 18).

[13] Иначе говоря, в системе усиленного сокращения мы как бы «косимся» правым глазом на левую часть предмета, а левым на правую. В основе такой зрительной установки все та же бинокулярность, но усложненная «косоглазием».

Рис. 17

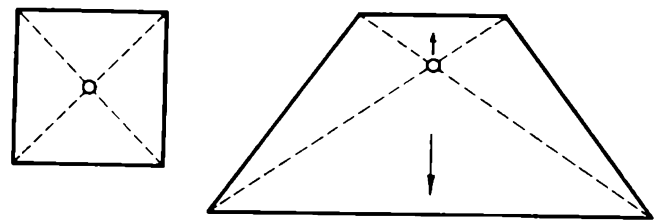


Рис. 18

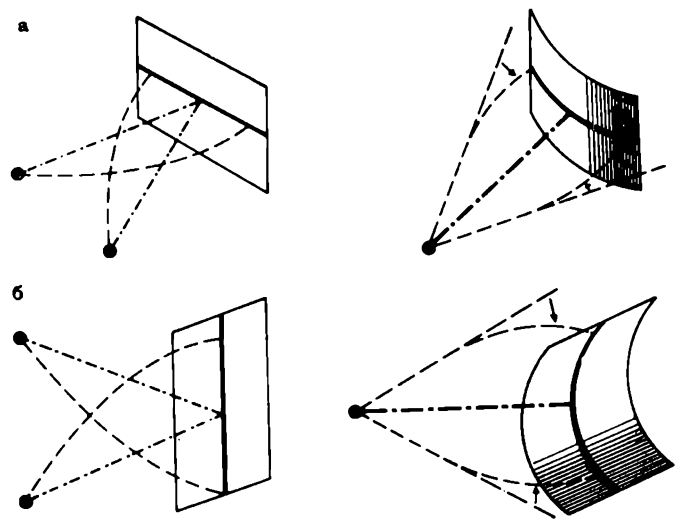


Рис. 17
В противоположность обратной перспективе усиленно-сходящаяся сообщает предмету движение на зрителя, а центр предмета сдвигается от зрителя

Рис. 18
Суммирование расщепленной зрительной установки в системе усиленного схождения создает выпуклые формы (лучи идут пересекаясь)
а
По горизонтали
б
По вертикали

Центр изображения отодвигается «от нас» (а не «на нас», как это было бы при обратной перспективе), а само изображение обозначает сдвиг «на нас» (ср. вогнутость в системе обратной перспективы, рис. 3, 9) [14].

Сдвиг на зрителя давно был подмечен как характерное для барокко «выпадение» формы «на зрителя». Однако такой сдвиг встречается и в сфере малой глубины пространства: в некоторых случаях изображение «наплывает» на края «ковчега» («ковчег» — углубленная часть иконной доски), а в детском рисунке находит на рамку, очерченную карандашной линией.

Вызванные перспективой усиленного сокращения, формы поверхности земли первого плана как бы «заваливаются» к зрителю и создают в переходе от первого во второй план волнообразную линию, подобную линии латинского S. К этой характерной линии, открытой в XVIII веке художником Хогартом, мы еще вернемся во второй части нашего исследования.

Выпуклое построение периферийных частей композиции, связанное с формами усиленного сокращения, часто вскрывается с трудом. На выпуклую систему указывают лишь некоторые отдельные элементы формы. Так, например, на замечательной по своим художественным качествам иконе XVI века «Видение Евлогия» (Русский музей) у самого края композиции справа изображено окно, совершенно невозможное с точки зрения архитектурной логики (рис. 19, а). Типичная для XVI века стрельчатая форма окна обозначена не прямыми линиями, а вогнутыми.

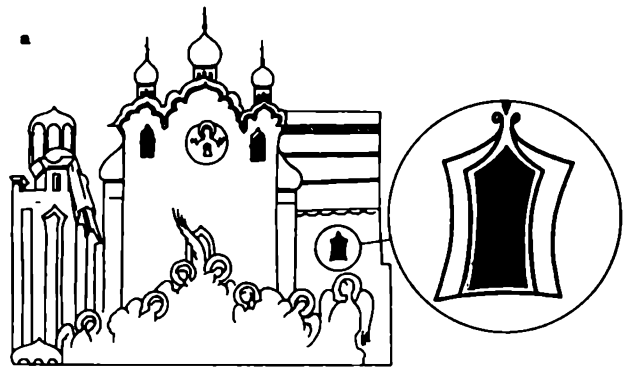


Рис. 19
Усиленно-сходящаяся перспектива — это та же обратная перспектива, увиденная с точки зрения нашего визави, это зеркальность обратной перспективы
а
Изображение окна на периферийной части иконы

[14] Выпуклость первого плана вообще может быть объяснена сдвигом «на нас» в системе усиленно-сходящейся перспективы, так же как вогнутость второго плана может быть связана со сдвигом «от нас» в системе обратной перспективы (см. о нем выше).

Такие фантастические очертания окна могут быть объяснены как проявление усиленно-сходящейся перспективы. Известно, что обратная перспектива приводит к «бочкообразной» деформации (рис. 8). Здесь в системе усиленного сокращения возникает нечто ей противоположное: прямые линии оказываются втянутыми к центру. Такую деформацию можно назвать «двояковогнутой». Она является промежуточной между двумя «бочкообразными» формами (рис. 19, б). «Двояковогнутая» деформация прямоугольных форм столь же характерна для усиленно-сходящейся перспективы, как «бочкообразная» деформация — для перспективы обратной.

Формы усиленного схождения могут быть поняты как «зеркальность» * обратной перспективы (рис. 19, в), где все обратно тому, что мы наблюдали выше, даже сдвиг «на нас» центра изображения обращается в свою противоположность — в сдвиг «от нас». Самое же главное заключается в том, что система усиленного сокращения, в противоположность обратной перспективе, вызывает выпуклую форму (рис. 16—18).

Иначе говоря, формы усиленного схождения даны так, как их видит зритель внутри картины (наш визави) **, но, так сказать, «с изнанки». Поскольку он должен видеть фигуры первого плана вогнутыми (в системе обратной перспективы), нам они даны выпуклыми. Важно подчеркнуть, что эта «зеркальность» касается лишь с и с т е м ы, в которой трактуются изображения, но не самих изображений, — иначе люди на первом плане представали бы левшами [15].

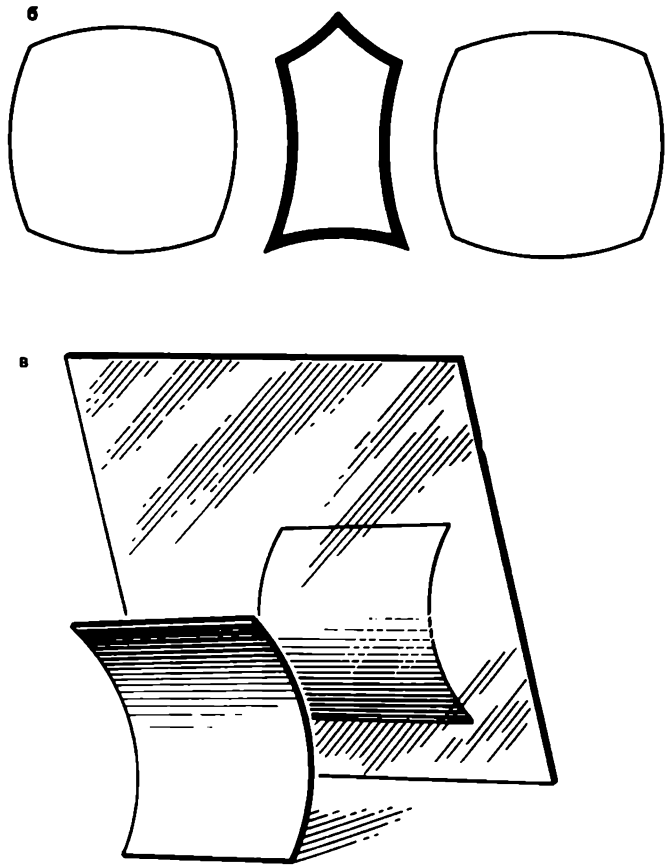


Рис. 19
б
„Двояковогнутая" форма — промежуточная между двумя „бочкообразными" формами в обратной перспективе
в
Вогнутость, увиденная в зеркальности, воспринимается как выпуклость

[15] Иначе говоря, сами фигуры первого и второго планов даются с одной общей точки зрения, но геометрическая система их передачи меняется.

Как система первый план есть оборот второго плана. Если лучи света во втором плане идут «от нас», освещая предметы, то в первом плане, системе повернутой, зеркальной, лучи света «бьют нам в глаза», оставляя предметы в тени. Этим и объясняется как бы беспричинное «затенение» первого плана (табл. XVI) [16].

Характерно и то, что художники Возрождения и барокко нередко помещали свои автопортреты у рамы — слева или справа композиции, они как бы видели себя в «зеркальности» первого плана *.

Итак, самостоятельного значения формы усиленного сокращения не имеют: они лишь как бы «отрицательный след» обратной перспективы и могут быть оценены как формы промежуточные. Такое явление можно наблюдать в одной византийской миниатюре, где изображены три фигуры — Давид между «Мудростью» и «Пророчеством» (рис. 20, в). Средний подиум, на котором стоит Давид, решен в системе усиленно-сходящейся [17], а два крайних подиума — в обратной перспективе.

Очень характерно вообще чередование тех и других форм, которое может проявляться в разных направлениях (рис. 20, б, в). (В частности, как мы увидим ниже, последовательное чередование форм усиленно-сходящейся и обратной перспективы позволяет передать глубину пространства в системе малой глубины пространственного слоя.) Иногда один и тот же предмет может быть дан частично в обратной перспективе, а частично — в усиленно-сходя-

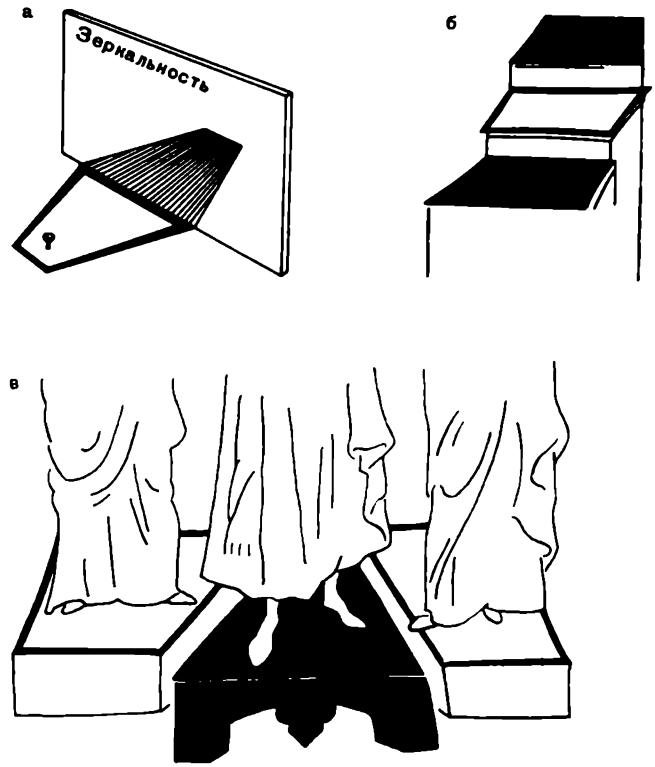


Рис. 20
Чередование перспективных форм обратной и усиленно-сходящейся перспективы
а
Формы усиленного сокращения (зеркальность обратной перспективы)
б
Чередование по вертикали
в
Чередование по горизонтали

[16] Если не выдвинутое, то, во всяком случае, санкционированное Академией XVII—XVIII веков.

[17] Характерно затенение среднего подиума.

щейся [18] (рис. 21); такое сочетание может приводить к образованию параллельной перспективы (см. ниже) [19].

Таким образом, выпуклые формы усиленно-сходящейся перспективы, характерные для первого плана и вообще для периферийных частей композиции, контрастируют с общей вогнутостью второго (основного) плана картины, трактуемого в системе обратной перспективы. Формы усиленного сокращения тем самым образуют естественную рамку картины, естественный переход от внешнего мира к миру картины *.

Древняя картина не нуждается в рамке, поскольку ее формы сами образуют необходимый переход.

Сфера первого плана

Характернейшей чертой первого плана является то, что сфера его распространения всегда меньше второго плана; в особенности это относится к системе малой глубины пространства — здесь первый план как будто даже отсутствует вовсе (табл. XIX).

По-видимому, пространственные характеристики, отличающие первый и второй планы (вогнутость второго плана, выпуклость первого), достигают здесь наибольшего своего выражения, и поэтому переход из одной системы в другую до крайности затруднен и происходит не постепенно, а в резких зрительных сдвигах, обычно маскируемых в виде сдвигов геологических — в виде «оползней» (табл. XV).

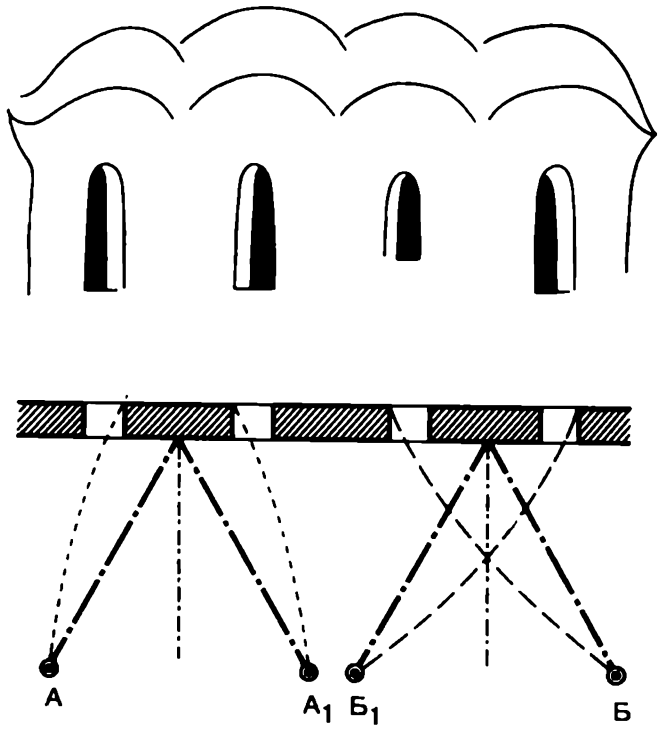


Рис. 21
Чередование правых и левых „оконных щек" объясняется различными установками: $АА_1$ – установка в обратной перспективе; $Б_1Б$ – в усиленно-сходящейся

[18] То же характерно для строения «иконных горок», о чем мы будем говорить ниже.

[19] Сочетание обратной и усиленно-сходящейся перспективы может проявляться и в затенении — когда одна часть предмета сильно затенена (затенение, как мы знаем, указывает на усиленно-сходящуюся перспективу), другая же часть, напротив, освещена (что соответствует обратной перспективе). См. рис. 40.

С особой силой и выразительностью проявляется это в древнерусском и византийском искусстве. Характерно это также для средневекового искусства, в меньшей степени относится к искусству Возрождения.

Зрительные сдвиги, приводящие к облому формы, обнаруживаются не только у низа композиции, но вообще у всех частей рамы. Облом формы у боковых частей композиции маскируется в виде облома стены: эти руины — излюбленный живописный мотив Возрождения.

В этой связи можно указать на ряд аналогичных явлений в голландском пейзаже XVII века. Ствол наклонного дерева обламывается, не дойдя до рамы: ветки дерева на некотором расстоянии от рамы изменяют свое направление, становятся ей параллельными (табл. XVII, в).

Сдвиг и облом изображения у верха картины в эпоху Возрождения выражались формой навеса, кровли и т. д. Таким образом, сдвигу формы давалось некоторое реальное обоснование, сдвиг становился оправданным.

Про тот же сдвиг в сфере малой глубины (древнерусское, византийское искусство и детский рисунок) это можно сказать только весьма ограничительно. Для его обозначения избирается прием, совершенно необычный по смелости своего замысла и воплощения. Граница между системой первого и второго плана у верха композиции обозначается не чем другим, как самим солнцем, находящимся высоко в небе. Солнце показывается лишь в нижней половине своего диска, далее изображение обрывается (табл. XIV, в, г, д).

Оно скрылось за тучи? Нет, туч никаких не изображено — их можно только предполагать, и в этом и заключается лишь до некоторой степени реалистическая трактовка половинного изображения солнца.

Находясь на границе двух зрительно-пространственных систем (первого и второго плана), солнце не может быть изображено полным диском — разница пространственных характеристик того и другого плана здесь слишком значительна.

Осуществленное в одной системе (то есть во втором плане), солнце становится невидимым в другой — в верхнем первом плане. Если солнце изображается полным диском, то уже целиком в сфере верхнего первого плана.

Совершенную аналогию с этим дает детский рисунок. Граница между первым и вторым планами в детском рисунке отмечается иногда графически — линией.

Иногда пласт верхнего первого плана дается в виде сплошной синей полоски. В таком случае солнце выглядывает как бы из-за туч. Но это не тучи. Сами дети дают на это совершенно определенный ответ — это синева неба.

Пожалуй, интереснее всего тот детский рисунок, где карандашная линия, отделяющая первый план, окружает весь рисунок, создавая вокруг него как бы рамку[20], — на ней-то и показывается солнце, в этом случае уже в верхней своей половине.

Этим дается почувствовать, что рамка — такая же изобразительная поверхность, как и вся остальная часть рисунка, но это другая система — система первого плана, и, попав по воле маленького художника в эту сферу, солнце при своем погружении во второй план исчезает.

Мы говорили уже, что первый план может быть назван естественной рамой живописного произведения. Тем самым он отграничен от всего остального, его назначение изолировать формы живописи от окружающей среды.

[20] Эта рамка — прототип «краев» иконного «ковчега». Как и в детском рисунке, на эти края (или на эту рамку) иконное изображение «наплывает» только в редчайших случаях.

У рамы изображение часто становится нечетким, дается в зрительном сдвиге или прерывается, оставляя сферу первого плана вовсе свободной от изображений. Такая своеобразная «стерильность» первого плана очень показательна в «Лаокооне» Греко. В первой части композиции линия горизонта, коснувшись фигуры одного из сыновей Лаокоона, дальше, за фигурой, уже не продолжается.

В смысле «непроходимости» первого плана особенно интересны два изображения в древнерусском искусстве.

Первое — это портал башни на одном из верхних клейм царских врат XV века (собрание Гос. Третьяковской галереи), изображающем Благовещение (табл. XVII, а).

Здесь портал башни, подымаясь вверх, наталкивается на зрительно непроходимый пласт первого плана и дважды надламывается, в результате чего получается форма совершенно фантастической архитектуры.

Другой пример — это те хоботообразные башни, встречающиеся среди миниатюр «Жития св. Нифонта» (табл. XVII, л), которые в свое время давали повод к самым различным толкованиям. По существу — это то же, что мы только что наблюдали на клейме «Благовещения», но без надломов формы: коснувшись пласта верхнего первого плана, башни склоняются долу, как если бы они были построены из какого-то упругого материала.

Одно из старых объяснений этого в высшей степени своеобразного изображения сводилось к предположению о том, что это не башни, а крюки, к которым на востоке прикреплялся «велум». Такое объяснение неверно.

Это, несомненно, башни — на них изображены даже окна и другие детали.

В качестве аналогии к такому изображению можно указать на ряд подобных изображений: в древней русской миниатюре не поместившееся в пределах изобразительной плоскости дерево наклоняется, как бы придавленное верхним срезом композиции, или в изображении кораблекрушения (немецкая гравюра XVI в. — табл. XVII, б) мачта обламывается и становится параллельной верхней части рамы.

Наконец, первый план, пролегая изолирующей прослойкой между изображениями, может вызывать изменение их формы.

Это явление очень характерно.

В одной античной римской фреске уровень горизонта моря несколько понижается, показываясь в пролете естественной арки, образованной скалой, — на него давит форма скалистой арки: это давление передается «упругостью» пространственно изолирующего пласта (табл. XVII, к).

Чрезвычайно интересно также в этом отношении изображение архитектурных форм на одной иконе XIV века (византийская икона «Благовещение» — табл. XVII, и). Изображены две башни с раструбом у верхней площадки. Действие пространственно изолирующего пласта, пролегающего между башнями, выразилось в том, что раструб одной из башен преобразовался — вместо раструба появляется конусная форма.

Такое явление в живописи, когда форма одного предмета как бы «обтачивается» о другую и создаются параллельные очертания изображений, может быть названо живописной «аллитерацией».

Но вернемся к нашим общим наблюдениям.

В процессе углубления пространства первый план начинает шириться, слегка затеняясь и западая в нижней части рамы.

Таким образом осуществляется присущая ему выпуклая форма.

Такое построение очень часто можно наблюдать у мастеров Возрождения.

Своей кульминационной точки развития первый план достигает в барокко: широкой светотеневой волной он разливается в глубь пространства — почти достигая размеров второго плана.

Иной раз он даже как бы превалирует над всем остальным. Изображаемое действие переносится в его среду; в таком случае персонажи картины разыгрывают свои роли у нижнего

среза композиции, как актеры commedia dell'arte у театральной рампы.

Далее характеристики, отличающие систему первого плана (выпуклость) и второго плана (вогнутость), начинают бледнеть и наконец в сфере иллюзионизма XIX века исчезают вовсе.

К этому моменту устанавливается полное равновесие между той и другой системой, а пространство в целом становится чуждым какой-либо организации, аморфным.

Параллельная перспектива

Остановимся коротко еще на одном виде перспективы, имеющем для нас лишь второстепенное значение, — перспективе «параллельной», «латеральной» или «китайской», которая образуется, когда параллельные грани изображаемого предмета вообще не имеют точки схода. При такой перспективе формы приобретают обобщенный внепространственный характер, теряют свою объемность.

Формы, потерявшие объемность, трактуются приемом географической карты. Так, например, в египетском искусстве крышка стола изображается в виде вертикально поставленного прямоугольника.

Надо заметить, что термин «китайская перспектива» — неудачен. С равным, если не с большим, правом такую перспективу можно было бы назвать древнерусской или индусской. Параллельная перспектива в особенности характерна для трактовки древнерусских и индусских (фрески Аджанты) горно-скалистых пейзажных форм и даже для «палатного» письма.

Очень часто в древнем искусстве формы параллельной перспективы образуются из сочетания обратной и усиленно-сходящейся перспективы — когда часть предмета дана в перспективе обратной, а другая часть — в усиленно-сходящейся (рис. 22).

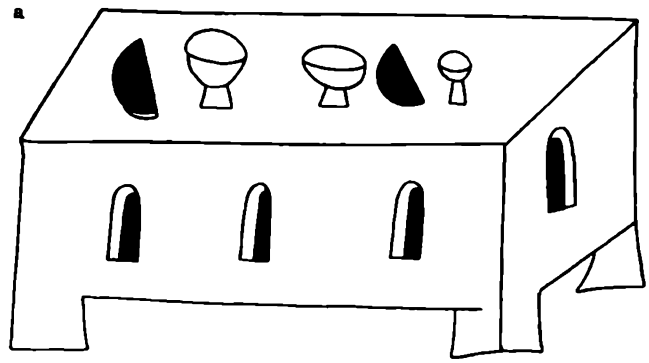
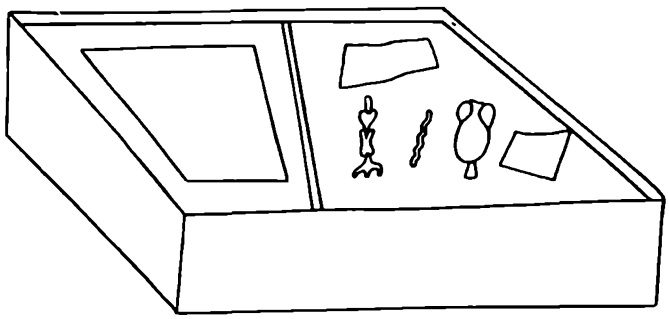
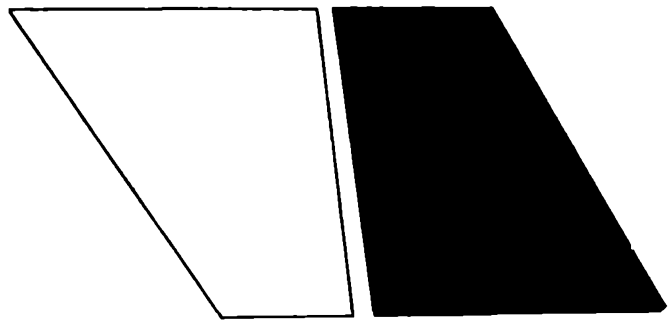


Рис. 22
В параллельной перспективе одна из боковых граней (на рисунке – правая) показывается в развернутом виде, другая (левая) – в свернутом (в усиленном сокращении). Так получается параллельная перспектива – гибрид обратной и усиленно-сходящейся

б



в



а, б
Предметы, стоящие на столе, изображенном в параллельной перспективе, остаются в центре стола — на них действуют два движения, друг друга парализующие, связанные с обратной и усиленно-сходящейся перспективой (на зрителя и от него)

в
Параллельная перспектива — симбиоз обратной и усиленно-сходящейся (последняя показана черным)

Глава II
Материальность, пространство и время в древней живописи

«Активное пространство» живописного произведения

Из всего сказанного выше мы можем заключить, что для древнего живописного произведения характерна динамическая, или расщепленная, позиция.

Но нашему сознанию чужда динамика зрительной позиции — мы ее суммируем, приводя к неподвижной точке зрения, при этом динамичность нашего собственного взора переносится на изображение, грани которого развертываются.

Таким образом, наша динамика переносится на динамику изображения.

Само пространство картины, точнее, ее зрительно-пространственная система, становится динамическим.

Поэтому можно говорить в этом случае об «а к т и в н о м» пространстве.

Динамику зрительного взора (при нескольких точках зрения) можно свести к неподвижной точке зрения, если принять криволинейность зрительных лучей, охватывающих предмет с разных сторон (рис. 3, 18).

В свою очередь, при выпрямлении зрительных лучей происходит деформация изображаемого предмета в системе кривизны (вогнутости).

Поэтому «активное» пространство можно также называть «кривым» пространством.

Только если признать «кривизну» живописного пространства, могут быть объяснены такие парадоксы формы, как «односторонний» зрительный охват, «перекрученный» характер формы или «трещины» иконногорных пейзажных построений.

Мы можем сказать, таким образом, что пространство живописи в той или иной мере отлично от прямой системы Эвклида.

Пространство живописи в себе замкнуто.

Замкнутый характер композиционного построения

Бросим общий взгляд на живописное произведение со стороны его композиционной структуры, предварив наши наблюдения некоторыми вводными замечаниями.

Сущность всякой композиции — в ее организованности, то есть замкнутости в собственных пределах.

Признаки организованности исчезают по мере того, как композиция утрачивает свои естественные границы, становится разомкнутой. Это происходит по мере нарастания глубины изображаемого пространства.

Начнем с композиций древнего искусства.

Композиции древние и древнейшие складываются обычно из ограниченного количества изображений. В системе очень неглубокого пространственного пласта изображения эти группируются так, что за пределами картины невозможно представить себе их мысленного продолжения.

Картина как бы сама себя ограничивает, сама себя исчерпывает, и за ее пределами уже нет ничего или может начаться только новая картина, новая композиционная система.

Однако первые признаки возможного продолжения картины — затекания формы за раму — появляются уже в эпоху Возрождения, в особенности в XVI веке. Далее, по мере того как углубляется пространственность картины, эта особенность построения начинает прогрессировать, и наконец во второй половине XIX века появляется искусство художников «импрессионистов», провозгласивших совершенно новый принцип: картина — не более как кусок природы, окно в мир, результат первого, мгновенного впечатления.

Импрессионистическая картина представляет собой то, что мы как бы случайно увидели в пролете окна. Здесь пространственность живописи ничем не сдерживается, пассивно растекается во все стороны — за пределами рамы простирается безбрежный воздушный океан, бесконечная пространственность.

Таким образом, то, что показывает импрессионистическая картина, — вовсе не все необъятное пространство, а лишь ничтожно дробная его часть.

Намеченная нами эволюция композиционно-пространственного построения находит свое объяснение в самой природе живописного пространства — в том характере сферичности, который мы ему приписываем.

Сферическое (эллиптическое) пространство в живописном произведении

Говоря о сферическом пространстве, мы имеем в виду ту его разновидность, которая называется пространством эллиптическим.

В чем же заключаются характерные черты такой системы?

Эллиптическое пространство имеет центр и некоторый радиус глубины[21]. Такое пространство, следовательно, конечно. По мере нашего удаления от центра, радиусы системы расходятся, но, достигнув некоторого предела, начинают вновь сходиться и наконец пересекаются в точке, которая оказывается центральной точкой системы, от которой началось наше движение.

Таким образом, эти две точки — полюсы системы — оказываются совпадающими, неразличимыми.

Это определяет характер «в себе замкнутости» системы, как бы «вывернутости через самое себя». Отсюда «внутреннее» положение позиции зрителя, этот зритель всегда наш визави — система, к которой он принадлежит, по отношению к нам повернута на 180 градусов. Луч света, проходя систему эллиптического пространства, искривляется — это обусловливает динамическую зрительную позицию.

Таковы черты, характеризующие эллиптическое пространство.

Идея такого пространства в очень схематической, но тем не менее чрезвычайно выразительной форме может быть обнаружена в искусстве так называемого «примитива» и детского рисунка, то есть в области форм, почти вовсе лишенных пространственности.

Мы имеем в виду древнеассирийское изображение плана города и детские рисунки, изображающие хоровод (табл. XIV, а, б). В этих случаях живописный рассказ ведется от лица зрителя, находящегося внутри пространственной системы.

Радиально лежащие в плоскости изображения башни города своими основаниями, а фигурки детей подошвами своих ног, указывают на центральную позицию зрителя — на зрителя, находящегося внутри города, обнесенного стенами, и на водящего в хороводе, который изображается даже внутри хоровода.

Эти два примера — исключительные в своем роде *.

Вообще же всякое живописное изображение дает лишь намек на замкнутую систему, так или иначе организуя свою форму по кривой, по вогнутости[22], показывая некоторую часть замкнутого построения, но не все построение в целом.

[21] Он определяет глубину пространства живописного произведения.

[22] Сферическая система изнутри наблюдателем воспринимается как вогнутость.

Характер вогнутости прежде всего ощущается в трактовке земной поверхности при высоком горизонте в древнерусских и византийских композициях (табл. IV, а).

То же и во фламандском пейзаже XV—XVI веков. У нижней части рамы мы свободно входим в пространство картины. Далее, при высоком горизонте, зрительно углубляясь в пространство картины, мы поднимаемся все выше и выше, и у верха композиции вогнутость земли как бы возвращает нас вновь на поверхность живописи.

Мы проделываем, таким образом, путь по кривой.

Той же вогнутости подчиняется вообще форма предметов — строений, предметов обихода, даже человеческих лиц.

Иногда вогнутость столь энергично действует на форму, что появляются ее надломы и даже разрывы, как, например, в изображении кресла в древнерусской живописи (рис. 6, 13).

Вогнутость в изображении человеческого лица обусловливает так называемые «иконные движки» (табл. V, д, е) и приводит к живописным условностям, воспринимаемым иной раз как ненужные и неприятные деформации, например чрезмерно свисающие на зрителя лбы и т. д. (табл. X, VI).

Нагляднее всего сферичность общего построения ощущается, как это ни странно, в пространственности подчеркнуто глубокой[23], то есть в пейзажной живописи XVII века.

Здесь все построение подчиняется некоторому пространственному центру с идущими вокруг него концентрическими напластованиями.

Чаще всего этот центр лишь предполагается, выделяясь целой системой пейзажных вогнутых форм.

Излюбленный прием в этом смысле у голландских пейзажистов XVII века (например, у Рейсдаля) — это поворот дороги справа и слева, замыкающий композицию.

В некоторых случаях пространственный центр не только предполагается, но и фактически обозначается каким-либо изображением (фигуркой вдали идущего человека[24], животного и т. д.).

Фиксируя наш взор на этой центральной точке, мы с особой убедительностью воспринимаем сферически построенную пространственность картины, положенную в основу живописной композиции.

Здесь стереометрически дано то, что в детском хороводе со зрителем внутри него и в ассирийском плане-городе дано в плоскостной, графической схеме: система все та же — это сферичность.

Пролет рамы

В пространственной системе живописного произведения определяющим является пролет рамы, точнее, отношение ширины пролета рамы к радиусу глубины сферически организованного пространства. Это отношение обусловливает то, какую часть сферической системы показывает

[23] Вообще, надо заметить, есть целый ряд приемов изображения, которые, будучи присущи древнему искусству, отчетливее всего проявляются именно в барочной живописи, а не в системе малой глубины.
Барокко, выражаясь фигурально, — это как бы некоторая последняя вспышка, конвульсивное напряжение форм перед началом их постепенного угасания, приводящего к статике и бесхарактерности натурализма XIX века. О некотором геометрическом истолковании такого явления см. на стр. 109—110.

[24] Как мы это видим в пейзаже Гоббемы «Дорога в Миддельгернис».

данная картина, — это ее «пространственный сектор».

Рассмотрим с этой точки зрения пространство живописного произведения на различных этапах его развития.

Ограничим наше рассмотрение тремя вышенамеченными этапами (см. стр. 36), расположив их в обратно-хронологическом порядке.

Живопись импрессионистическая представляется нам необъятной пространственной системой, но, как мы только что отмечали, по существу дела, это вовсе не так. Действительно, бесконечно велик радиус системы, но по сравнению с ним пролет рамы — не более как узкая щель, сквозь которую виднеется ничтожная часть безграничного пространственного целого.

Пространственный сектор импрессионистической картины предельно сужен.

В таких условиях мы не в состоянии оценить систему пространства, ее сферический характер. На это могла бы указать организованность композиционного построения, но здесь этого нет.

Как известно, художники-импрессионисты отрицали всякую организованность, признавая единственным, «конструктивным» принципом — «принцип случайности».

Впрочем, все это оставалось только на словах. Непосредственное чувство живописи всегда удерживало импрессионистов от претворения в жизнь их собственных теорий — почти в любой импрессионистической картине обозначается ее композиционная основа или хотя бы намек на это.

Все же как общее положение может быть принято следующее: связь формы с рамой в импрессионистической картине если не отсутствует вовсе, то, во всяком случае, крайне ослаблена. Естественно, между предельно суженным пространственным сектором импрессионистической картины и всей безбрежной пространственностью, простирающейся за пределами ее рамы, не может установиться никакой сколько-нибудь прочной связи.

По мере того как начинает сокращаться глубина изображаемого пространства, относительная величина пролета рамы, то есть ее пространственный сектор, возрастает, вбирая в себя все бóльшую и бóльшую часть сферически организованной системы. В связи с этим появляется композиционная замкнутость, симметрия построения, организованность формы.

Такой представляется нам живопись Возрождения.

Наконец, в сфере древнего искусства, в условиях малой глубины, вся, или почти вся, система пространства умещается в пролете рамы — отсюда совершенная устойчивость формы, как бы «впаянность» ее в раму; решительная, подчас схематическая композиционная форма.

То, что показывает здесь композиция, — это как бы в сильнейшем сокращении вся пространственная система в ее целом.

Масштабы

Итак, чем менее глубока пространственность, тем бóльшую часть всей системы, как сферически организованного целого, показывает данное живописное произведение.

Это не может не отразиться на масштабности произведения.

Проиллюстрируем это на примере.

Положим, архитектор выполнил целый ряд чертежей многоэтажного здания. На одном чертеже показывается один лишь цокольный этаж, другие захватывают все бóльшее и бóльшее количество этажей, и, наконец, последний чертеж отражает все здание в целом.

Каким образом на чертежах одинакового размера архитектор показывает все бóльшую и бóльшую часть всего здания? Ему удалось это сделать, увеличивая масштабные единицы.

По отношению к живописному произведению такой масштабной единицей является глубина пространственного пласта.

Всякое сокращение глубины указывает на возрастание масштабов.

Почему это происходит? Потому, что благодаря сокращению глубины пространственного пласта (или сокращению радиуса глубины) величина предметов все более и более при-

ближается к величине всей пространственной системы.

На ту же тенденцию указывает весь комплекс изобразительных приемов, связанных с сокращением глубины: всякого рода перспективные отклонения, развернутость формы и ее угловатый, вертикально-горизонтальный характер.

Итак, в системе «активного» пространства мы можем говорить о масштабах, непрерывно возрастающих, — на них указывает любая деформация, то есть любая динамика формы. Это создает впечатление монументальности. Размеры произведения тут не играют роли. Монументальной может быть и миниатюра, если формы ее динамичны.

И напротив: огромного размера холст, написанный в натуралистической форме, предполагающий неподвижную точку зрения, монументального впечатления не производит — здесь масштабы нашего ежедневного опыта — 1 : 1.

Художественное произведение — «маленький мирок», микрокосмос, в разрезе своих физико-геометрических характеристик подобный миру большому — макрокосмосу (а не кусок большого мира, стереотипно перенесенный на холст).

Отличное от прямой системы, пространство живописного произведения не может быть рассмотрено изолированно — оно функционально связывается с материальностью и временем.

Ниже мы рассмотрим эти элементы, характеризующие физико-геометрическую обстановку, в которой осуществляется образ живописного произведения.

Материальность

Когда средневековый мастер согласно «динамической зрительной позиции» прибегает к обратной перспективе, то есть развертыванию боковых граней изображаемого предмета, само изображение «оплощается», теряя при этом до некоторой степени свою объемность. Это как будто бы дематериализует изображаемый мир. Обычно считается поэтому, что древнее изображение совершенно имматериально.

В самом деле, о какой материальности, казалось бы, может быть речь, когда предметы теряют свою объемность и становятся похожими на плоские цветные силуэты, что в особенности типично для новгородской живописи. Ведь в обратной перспективе, в ее наиболее резких проявлениях, боковые грани предметов оказываются развернутыми до такой степени, что предмет как бы сплющивается, становится похожим скорее на схему, чем на реальное изображение.

Однако такое заключение слишком поспешно. На массу, на весомость древнего изображения указывает целый ряд черт и прежде всего замедленность передаваемых движений. (Напомним: тучные, тяжелые люди и животные движутся медленно.)

К тому же и сама передача материальности здесь совершенно особого порядка. О материальности свидетельствует энергичный обобщенный контур, как проволокой стягивающий изображение, и сильный, контрастирующий цвет, склоняющийся к теплым красным и желтым оттенкам замедленного конца спектра. Все это подчеркивает плоский или почти плоский характер изображений. Формы как бы сливаются с изобразительной плоскостью, воспринимаются с нею как нечто единое, а потому ощутимо материальное [25].

В древнем искусстве превалирует материя над пространством.

Однако все признаки материальности, достигнув предела своей выразительности, уже пере-

[25] На материальность пейзажных изображений указывает само их построение: громоздясь вверх, «горки» заполняют собой и без того утесненное пространство иконной композиции, оставляя лишь небольшой просвет у самого верха доски. Создается такое впечатление, что материальность, наполняя собой все изображение «до краев», окончательно вытесняет пространство, и предметы становятся плоскими двухмерными схемами.

стают восприниматься как таковые, подобно тому как звук слишком высокий перестает восприниматься нашим слухом.

Материальность в данном случае приобретает как бы отвлеченный характер, оттого-то столь противоречивы оценки материальности древнего искусства.

Перенасыщенность материей обусловливала унифицирующую гладь поверхностей древнего изображения.

Характерна сама обработка поверхности: она плотная и гладкая и также дана отвлеченно. Все разнообразие материалов кажется уравнено в пределе своей плотности — все кажется как бы одинаково каменным или вырезанным из твердой породы дерева.

Само изображение как будто застыло. Оно неподвижно, как всякий очень массивный, весомый предмет.

В противоположность этому, в живописи Возрождения появляется разнообразие поверхностей. Это дает возможность передавать свойство и характер различных материалов. Потому-то материальность Возрождения кажется более вещественной, сравнительно с умозрительной материальностью древнего искусства, хотя, по существу, уже происходит некоторый «спад» материальности — во всяком случае, отход от отвлеченной сверхматериальной перенасыщенности древнего изображения.

Контур смягчается, появляется леонардовское «сфумато». Глубина пространственного слоя возрастает, появляется объемность.

Освобожденное от чрезмерной, все сковывающей массивности, изображение эпохи Возрождения оживает в разнообразной передаче движений.

Здесь материальность уже не превалирует — устанавливается принцип равновесия материи и пространства.

Этот процесс (процесс «спада» материальности), развиваясь, приводит во второй половине XIX века к импрессионизму, где все зыбко, лишено устойчивости и плотности.

Предметы, торопливо намеченные короткими, нервными мазками, утопают в глубокой, почти безграничной пространственности.

Здесь пространство явно вытесняет материю.

Пространство. Композиционная устроенность в пределах рамы

Мы видели, что, если рассматривать все более и более древнюю живопись, материальность изображений возрастает и в связи с этим обозначаются в пространстве характерные изменения. Зрительная позиция становится динамической, расщепленной, и это приводит к системе зрительных сдвигов и деформаций. Пространство постепенно утрачивает свою глубину: таково средневековое искусство — форма «оплощается», материя создает условия, исключающие ее самое, — отсюда тот отвлеченный характер «сверхматериальности» древнего изображения, о котором мы только что говорили.

Вместе с тем именно в этой сфере изображения возникает наибольшая устойчивость материи в пространстве, то есть наибольшая устойчивость формы, как бы ее «впаянность» в раму.

В этом смысле характерно преобладание вертикально-горизонтальной структуры древних форм, в особенности их вертикальность (табл. XXV). Это свидетельствует об их устойчивости в пространстве и вполне отвечает полному энергии внутренне устойчивому образу древнего искусства [26].

[26] Можно вспомнить в этой связи опыт с металлическими опилками, рассыпанными на листе бумаги. Поднесенный снизу магнит заставляет опилки принять вертикальное положение.

«Впаянность» в раму обусловливается самим характером сферически организованного пространства, радиус глубины которого здесь настолько сократился, что вся система едва ли не целиком умещается в пределах рамы.

Но, с другой стороны, именно в этой сфере изображения обозначается, правда в редких случаях, затекание изображения за раму (табл. XX).

Это происходит благодаря дробности зрительной системы, благодаря предельно суженному полю зрения отдельных зрительных установок. Все это нарушает замкнутый характер композиции.

Для иранской миниатюры, например, характерно половинное изображение скачущего всадника — другая половина его скрылась за раму: движение всадника за раму не останавливается пространственно изолирующим пластом первого плана — в этой сфере изображения первый план еще слишком слабо развит (табл. XX, а) *.

Такое рассеченное рамой изображение никогда не встречается в пространстве более глубоком, например, в искусстве Возрождения. Предельная устойчивость в раме здесь нарушается, но зато ширится в своих пределах первый план и начинают проявляться его изолирующие, «буферные» свойства. Изображение как бы «вязнет» и несколько механически удерживается в его сфере, лишается возможности затекать за раму.

Таким образом, на композиционную «устроенность» влияют три фактора: система сферически организованного пространства, изолирующее действие первого плана, и характер самих зрительных установок.

Когда действие всех этих трех факторов приходит в некоторое равновесие, получаются композиции наиболее гармонические — такими представляются нам произведения эпохи Возрождения, XVII и XVIII веков.

При дальнейшем углублении пространственной системы все эти факторы бледнеют.

Возрастая все более и более в своем радиусе, пространственная система начинает безвольно растекаться за раму, связь с которой благодаря этому нарушается. Система теряет свою энергию.

Форма отдельных предметов оказывается менее организованной. Первый план, хотя и разросшийся, теряет свой характер, отличающий его от второго плана, — бледнеет его роль как пространственно-изолирующего пласта. Композиционная организованность постепенно сходит на нет — она заменяется принципом случайности.

До некоторой степени это становится типичным для живописи второй половины XIX века.

Время

Как всякая динамика, динамика зрительной позиции осуществляется во времени.

Охват в пространстве есть вместе с тем и охват во времени: объединяются два момента — предшествующий и последующий [27], то есть обозначается длительность, характеризующая изобразительную форму. (На это обстоятельство указывали в конце XIX века искусствовед Христиансен и французский скульптор О. Роден [28]).

Две временны́е точки живописного произведения суммируются, воспринимаются одновременно, иначе говоря, появляется «временной сдвиг» или «временной перебой». Если показывается какой-нибудь процесс или действие, фиксируются два его момента — предшествующий и последующий, с пропуском того или

[27] Как мы знаем, зрительный охват расщеплен по горизонтали и по вертикали (рис. 3, 18). Какая здесь из двух парных точек расщепления предшествовала? Этот вопрос решается в связи с двумя уже давно сделанными наблюдениями: первое — все движения, изображаемые в живописи идущими «на нас», показываются слева направо, и второе — первый план — низ изображения предшествует верху. Следовательно, левая точка расщепления предшествовала правой, нижняя — верхней **.

[28] См.: О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных Гзеллем, Спб., 1914.

иного количества промежуточных моментов или положений [29].

«Временной перебой», или «охват во времени», со всей определенностью можно констатировать, рассматривая какой-нибудь процесс или действие.

Яркий пример в этом смысле — изображение казни Иоанна Предтечи в византийской и древнерусской живописной традиции (табл. XVIII, в).

Суммируются два момента — предшествующий и последующий: взмах меча над головой Предтечи и уже отрубленная голова, лежащая на блюде. Здесь в трактовке изображенного действия отдельные положения формы в пространстве настолько оторваны друг от друга, что зрительно не объединяются, читаются раздельно и кажутся почти вовсе застывшими в неподвижности.

Голова показывается дважды, благодаря чему изображаемому событию сообщается отвлеченный характер.

Такое парадоксально выраженное расщепление пространственного момента происходит в условиях крайне замедленного временно́го течения, почти его полной остановки.

В связи с этим появляются предельные формы материальной насыщенности изображений, приводящие к своей противоположности — к отвлечению.

В этом отношении характерна трактовка блюда, на фоне которого изображена голова Предтечи.

Поверхность блюда плотная, и оно резко очерчено. Это — признаки материальности.

Но, с другой стороны, оно совершенно лишено объема, поставлено отвесно, так что голова Предтечи лишь проецируется, а не лежит на нем. Кроме того, геометрически правильная форма блюда может быть принята за нимб над головой Предтечи, то есть на нечто совершенно лишенное материальности — материально и нематериально одновременно. Такова материальность древней изобразительной формы.

Случаи повторного изображения встречаются в древнем искусстве, в общем, относительно редко*. К ним можно отнести «пятиногого» ассирийского крылатого быка, в древнерусском искусстве — тип Богоматери «Троеручицы» и аналогичные изображения в индусском искусстве, имеющие, впрочем, скорее символическое значение, как, например, многорукая богиня милосердия.

В ассирийском скульптурном изображении одна из передних ног быка показана дважды — шагающей (профильное изображение) и уже приставленной к другой, неподвижно стоящей передней ноге (изображение с фаса).

Таким образом, получается изображение быка о пяти ногах. Но это не ощущается, так как дважды показанная передняя нога одновременно зрительно не воспринимается, — чтобы заметить это «уродство», нужно изменить свою позицию: подойти к скульптуре сбоку, а затем с фронта **. Почти всегда искусство стремится диссимилировать неправдоподобие своего приема [30].

[29] Это вполне соответствует пространственному изображению. Ведь и динамика изобразительной формы, вызванная расщепленностью зрительной позиции, давалась не в постепенности своего развития, а в конечном своем результате, то есть с пропуском целого ряда положений формы в пространстве.
Такое соответствие не случайно: явления временны́е и пространственные — функционально связаны друг с другом.

[30] См.: В. Мальмберг, Старый предрассудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском искусстве, М., 1915.

Тип Богоматери «Троеручицы» расшифровывается следующим образом: Богоматерь, держа младенца на руках, едва его не выронила. Вторично показанная ее левая, как бы уже третья, рука — наготове, чтобы подхватить его при падении. Надо сказать, что «Троеручица» не относится к сильнейшим созданиям русской иконописи. Такое изображение возникло не раньше XVII века, когда чувство образа начинает уже мельчать, а всякого рода формальные особенности проявляются с особой силой[31].

Можно еще отметить, так сказать, скрытые случаи повторного показа — когда изображаются два одинаковых предмета, например два глаза человеческого лица.

Мы имеем в виду тип Спаса, так называемый «Ярое око» в древнерусской живописи. Здесь оси глаз поставлены не параллельно. Эффект движения получается в силу того, что изображения обоих глаз в нашем зрительном восприятии отождествляются.

То и другое положение мы относим не к двум разным, а к одному и тому же глазу — нам начинает казаться, что направление оси глаза изменилось.

Аналогичным же образом объясняется и характерный для древней живописи эффект: «перекрученный» характер ее форм, иначе говоря, форм «кручения»; но на этом мы подробнее остановимся ниже (табл. XXIV).

В условиях менее динамической пространственно-временно́й системы метод повторного изображения постепенно исчезает.

Так, в западном (испанском) искусстве того же времени (XV век), но в условиях меньшей пространственной активности та же сцена казни Иоанна Предтечи изображена уже иначе.

Характер отвлеченной формы исчезает. Появляется некоторая объемность и конкретность в смысле передачи материалов и их свойств, например, металла, камня, тканей.

В связи с этим обратим внимание опять-таки на трактовку блюда — это уже не отвлеченный геометрически правильный круг, как мы это видим в Византии и в древнерусском искусстве, а достаточно объемно и реалистически переданная форма.

Все эти черты — признаки начавшегося спада материальности, во всяком случае, отхода от былой сверхматериальности.

Появляются некоторые признаки движения. В изображаемую сцену вводится новый, до ужаса натуралистический момент — обезглавленное, не успевшее еще упасть тело[32]. Этот момент является промежуточным между теми двумя, которые показываются в византийском и древнерусском искусстве.

Таким образом, весь процесс казни распадается на три момента: первый — взмах меча, второй — обезглавленное, не успевшее еще упасть тело и третий момент — отрубленная голова, лежащая на блюде.

Византийское и древнерусское искусство показывают первый и третий моменты. Западное искусство — только второй и третий. В данном

[31] Это характерно и для западного искусства того же времени. Многократно показанное одно и то же человеческое лицо в различные моменты жизни (у Мемлинга) — явление того же порядка.

[32] Такая же трактовка встречается и у Фра Беато-Анжелико «Казнь Козьмы и Дамиана».

случае первый момент, самый от нас отдаленный, оказался за пределами временно́го охвата по той простой причине, что временной охват сократился.

Процесс сокращения временно́го охвата непосредственно связывается с освобождением предметов от материальной перегруженности. Появляются разнообразные движения, но все еще замедленные в своих темпах — таково искусство Возрождения.

Процесс сокращения временно́го охвата продолжает развиваться вплоть до XIX века.

В XIX веке две временны́е точки, его ограничивающие, сближаются все теснее и теснее и, наконец, сливаются в один короткий «импрессионистический» момент, чему соответствует единая, неподвижная точка зрения прямой, или нормальной, перспективы.

Здесь организующая замедленность темпов передаваемых движений становится неощутимой — устанавливается принцип: «все как в жизни» — хаос самых разнообразных движений, и очень быстрых и очень замедленных.

Мы можем прийти к общему выводу, что в формальном составе живописного произведения характеристики пространства, времени и материальности связываются в один узел функциональных зависимостей. Особенно же это проявляется в сфере древнего живописного произведения.

Глава III

Система «активного пространства» живописного произведения

Подытожим сказанное выше.

Как мы уже говорили, пространство живописного произведения — кривое пространство.

Такое пространство в себе замкнуто, оно обладает «внутренней кривизной». Это обусловливает конечность системы, имеющей центр и радиус глубины.

Зритель такого пространства находится внутри системы — он наш визави, наши взоры с ним встречаются.

Соответственно различаются два плана картины: второй — внутренний — план, который трактуется в системе вогнутости (системе обратной перспективы), и первый — внешний — план, который трактуется в системе выпуклости (системе усиленно-сходящейся перспективы).

При этом система первого плана живописного произведения — система, по отношению к нашей точке зрения, повернутая на 180 градусов.

Как это нужно понимать?

Разумеется, не в буквальном смысле — в противном случае люди, изображенные на первом плане, были бы все левшами и ходили бы вверх ногами [33].

Повернутость касается лишь самой системы, а не изображения [34].

Иначе говоря, мы как бы принимаем на себя точку зрения нашего визави, точнее, его с и с т е м у восприятия.

Поэтому фигуры первого плана даются выпуклыми — это соответствует как бы «изнанке» той вогнутости, в которой видит их наш визави. В самом деле, ведь зрительно изнутри — нашему визави — те же формы представляются вогнутыми (в системе обратной перспективы).

Если второй план освещен, то первый, как его изнанка, должен быть затенен. Первый план тогда может создавать как бы «теневую диафрагму» всей центральной части изображения.

Можно указать еще на следующее: пласт первого плана принимает форму рамы, какой бы усложненной формы она ни была. Мы можем об этом судить по той композиционной линии — водораздел между первым и вторым планами, — которая ограничивает первый план и всегда идет строго параллельно раме, создавая как бы раму в раме (табл. XVII). Это значит, что первый план строит свою форму не от центра композиции, а от рамы,— в этом опять можно видеть несомненный намек на систему, повернутую ко всей остальной части композиции, то есть ко всему второму плану.

Первый план как система — зеркальность второго плана. Мы уже говорили, что формы усиленного сокращения (соответствующие первому плану) самостоятельного значения не имеют. Они могут быть поняты как некоторый отрицательный след форм обратной перспективы.

Итак, система первого плана должна быть повернута по отношению к системе второго плана на 180 градусов. Между тем мы воспринимаем их одновременно. Отсюда можно заключить, что произошла трансформация — поворот первого плана.

Процесс трансформации состоит в повороте системы к нам на 180 градусов.

Чтобы увидеть оборот листа бумаги, который мы держим в руках, достаточно одной оси вращения, но для того чтобы обернуть к нам систему, в себе замкнутую, потребуется уже не одна, а две взаимно перпендикулярные оси вращения.

[33] Поскольку система первого плана повернута по отношению к нашей и по горизонтали и по вертикали.

[34] Таким образом, возникает тенденция, заставляющая нас зрительно воспринимать больше, чем это в данных условиях возможно. Этим мы как бы «форсируем» нашу собственную установку и тем самым создаем ее внешний пространственный пласт.
Этот пласт представляет собой то, что обычно называют первым планом. Его можно уподобить системе зеркал, которые окружают нашу установку, выводят изображение за ее суженные пределы.

Эти оси вращения обусловливают обмен сторон — правой и левой, — верха и низа[35]. Возникает «полное» отражение, или «отражение по диагонали». Это равносильно отражению в двух взаимно перпендикулярных зеркалах (рис. 23).

Вот эти две оси вращения, указывающие на эллиптическое пространство, мы и должны отыскать в строении живописи.

Вопреки ожиданиям, это оказывается нетрудно сделать. Их присутствие ощутимо во всем. Прежде всего, в этих двух направлениях происходит расщепление зрительной позиции. Далее, в примитиве и в древнейшем искусстве бросается в глаза вертикально-горизонтальный характер формы, который изживается лишь очень постепенно (табл. XXV). Некоторая «ломкость» формы ощущается у художников даже в первой четверти XIX века — например, у Гойи и у нашего Венецианова.

Прямоугольная система выступает также и в общекомпозиционной структуре, обусловливая вертикально-горизонтальную ось композиции. Сюда же относится своеобразный изобразительный момент, делящий предмет отвесной линией на две равные части. Одна из них затенена, и это связывается с системой повернутой, то есть с системой усиленного схождения. Такие изобразительные формы встречаются и в архаике и в современном западном искусстве.

Под действием взаимно перпендикулярных осей вращения пространственные пласты первого плана сами принимают прямоугольный характер и начинают стягиваться ко всем четырем

Условные обозначения в чертежах:

точка схода

точка зрения

зрительная ось

зрительно-световой луч в системе отрицательной кривизны (вогнутость второго плана)

зрительно-световой луч в системе положительной кривизны (выпуклость первого плана)

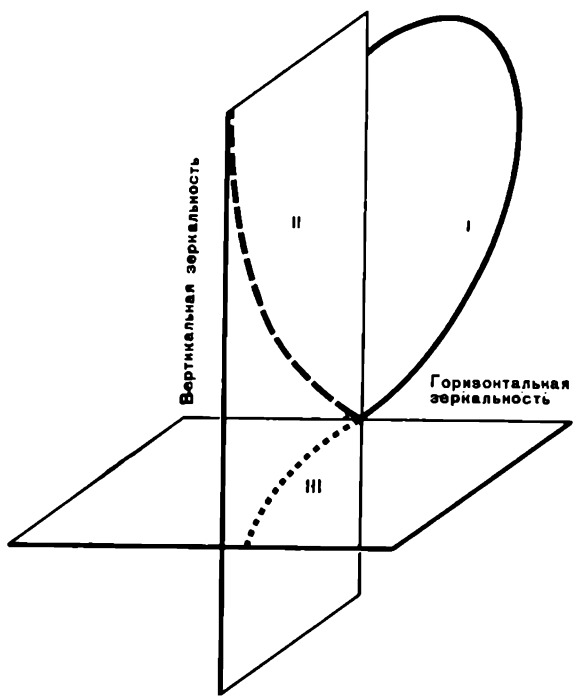


Рис. 23
Зрительная трансформация предполагает две взаимно перпендикулярные оси вращения на 180° по вертикали и по горизонтали

[35] Аналогичное происходит, когда мы перелицовываем, выворачиваем на изнанку наше платье. По отношению к живописному произведению этот поворот касается лишь системы, а не самого изображения.

частям рамы (точнее об этом — ниже, см. стр. 111—112). Тем самым, как уже говорилось, нижний, боковой и верхний первый план образуют как бы рампу, кулисы и падугу живописного произведения.

Таким образом, на всем живописном строе лежит печать вертикально-горизонтального характера. Это касается всего произведения в целом и отдельных, самых дробных его частей.

В той же связи может быть поставлена и прямоугольность формата живописного произведения [36].

Но ярче всего явление двух взаимно перпендикулярных осей вращения оставляет свой след в живописи в том особом характере поворотов формы, вернее, «кручения», о котором мы уже говорили выше. Более подробно мы займемся этим позднее, после того как познакомимся с организацией «активного пространства» живописного произведения.

А сейчас перейдем к другой особенности, связанной с «активным пространством», а именно — к трансформации.

Трансформация

Проходя «активное пространство», луч искривляется, но субъективно это искривление остается нами незамеченным, подобно тому как мы не замечаем поворота пути, находясь в вагоне метро. Субъективно луч света всегда представляется нам прямым (рис. 24).

Мы можем судить о кривизне луча лишь опосредствованно, по сдвигам, происшедшим в положении предмета.

В особенности показательно здесь выпрямление луча, принадлежащего к вертикальной системе (расщепление позиции по вертикали). Благодаря зрительному выпрямлению луча, принадлежащего к вертикальной системе, предмет поднимается вверх.

Чем дальше от нас находится предмет, тем резче обозначается сдвиг кверху, — предмет оказывается как бы приподнятым в воздух. В древнерусской и в византийской живописи приподнятыми в воздух оказываются предметы обихода — скамьи, каменные плиты-подиумы, даже целое ложе с лежащей на нем фигурой человека (табл. IX) (то же и в восточном искусстве).

Все это происходит в силу искривления луча зрения.

Будучи, по существу, искривленным, луч света во всех случаях сохраняет для нас значение синонима прямизны. Происходит его кажущееся, субъективное выпрямление, в результате чего изображение представляется сдвинувшимся по первоначальному направлению, по направлению «вылета»; кроме того, обозначается некоторый его поворот, как это показано на рисунке 24. Расщепленная позиция суммируется, динамическая система обращается в статическую.

Зрительное выпрямление луча обозначает переход на прямую систему. Такой процесс называется здесь трансформацией.

По существу, живописная форма динамична и связана с кривым пространством. Однако (пусть это не звучит парадоксом) само искривление луча таит в себе факт его субъективно зрительного выпрямления. Живописная форма, поскольку она статична, воспринимается в трансформированном виде.

Если рассматривается целая система лучей, принадлежащая зрительным установкам все меньшего и меньшего размера, в процессе выпрямления этих лучей расстояние между ними увеличивается, в силу чего появляются разрывы

[36] Лучше всего «вяжется» с живописью прямоугольный формат, затем овал и круг. Треугольный формат кажется чуждым живописи.

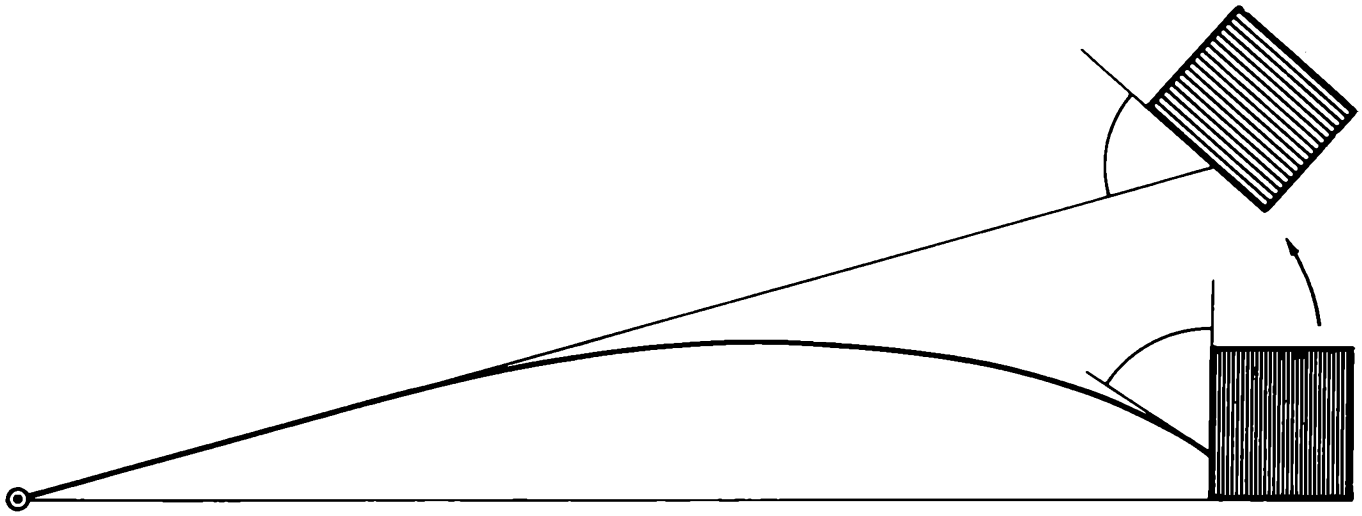


Рис. 24
Зрительное выпрямление луча: предмет воспринимается в сдвиге — по направлению „вылета“

или трещины изображения, что мы с такой отчетливостью замечаем в строении иконных пейзажных форм (рис. 30; табл. I); подробно мы будем рассматривать этот процесс ниже.

Чередование пластов

Выше уже говорилось, что формы усиленного сокращения характерны не только для первого плана картины, но вообще для периферии композиции. Это в равной мере относится как ко всему живописному произведению, так и к отдельным его частям.

Напомним, что при обратной перспективе происходит утеснение поля зрения: каждая фигура (или совокупность фигур, взятая в целом) трактуется отдельно, изолированно от других.

Напомним также, что помимо отдельных зрительных установок существует общая «доминирующая» зрительная установка, которая строится по тому же общему принципу, что и изолированные установки.

Следовательно, каждая изолированная зрительная установка может строиться так же, как и вся картина в целом, то есть может иметь формы не только обратной, но и усиленно-сходящейся перспективы (последние группируются на периферии).

В самом деле, если рассматривать две смежные установки в обратной перспективе, то формы усиленного сокращения, образующиеся между ними, в равной степени принадлежат им обеим: формы усиленного сокращения могут быть определены как промежуточные (рис. 19, 20)[37].

Как говорилось уже, формы усиленного сокращения самостоятельного значения не имеют. Они могут быть поняты как некоторый отрицательный след формы обратной перспективы.

Та и другая система действуют всегда вкупе[38], обусловливая отчасти уже знакомое нам «кручение» формы.

Таким образом, происходит чередование форм обратной перспективы и форм усиленного сокращения, иначе говоря — чередование пространственных пластов в картине (причем такое чередование может иметь место в разных направлениях). При подобном чередовании каждый предыдущий пространственный слой является зеркальным по отношению к следующему слою и потому строится в формах усиленного сокращения.

Чтобы лучше пояснить эту слоистость пространственных пластов, нам придется рассмотреть понятие зрительного конуса.

Зрительно-пространственный конус

Обратимся вновь к факту утеснения границ поля зрения.

Мы вправе предположить, что это утеснение происходит равномерно во всех направлениях,— то есть поля́ зрения, сокращаясь, становятся округлых очертаний, а зрительная установка принимает вид конуса.

По характеру развернутости граней изображений мы заключаем, что вершина зрительной

[37] Иной раз предмет частично трактуется в одной, частично в другой системе — появляется форма «гибридная».
В таком случае одна из боковых граней предмета развертывается на определенный угол, другая на тот же угол свертывается; иными словами — грани становятся параллельными. Так получаются формы «параллельной», «китайской», или «латеральной», перспективы, которую мы вкратце рассмотрели выше.

[38] Таким образом, один и тот же предмет трактуется двумя разными перспективными системами. Это нарушает реальное соотношение величин и приводит к диспропорциональности, что мы нередко и наблюдаем в области древнего и детского изображения.

установки расщеплена или динамична по вертикали и по горизонтали.

Иначе говоря, в условиях суженного поля зрения система лучей, идущая от нашего глаза к предмету, принимает вид конуса, ось которого расщеплена в вертикальном и горизонтальном направлении, в соответствии с аналогичным расщеплением зрительной позиции.

Следовательно, и сам конус раскалывается на две пары половинок — по вертикали и по горизонтали, — такова его самая общая организация (рис. 25).

Динамика вершины зрительного конуса видоизменяет очертания поля зрения. Расколовшиеся половинки зрительного конуса, встречаясь под некоторым углом с плоскостью изображения, намечают поле зрения эллипсовидных очертаний с надломами малых полуосей (ср. «бочкообразную» форму как характерную деформацию в системе обратной перспективы).

Чем значительнее динамика вершины конуса, тем сильнее вытянутость эллиптических границ поля зрения.

Эллипс поля зрения строится и по вертикальной и по горизонтальной оси.

Округлость очертаний поля зрения не может не отразиться на форме изображения.

Тенденция к округлению формы со всей определенностью чувствуется у многих мастеров классической школы, в особенности у Рафаэля, и это уже давно было отмечено в искусствознании — появился даже особый термин «круглый стиль Рафаэля» [39].

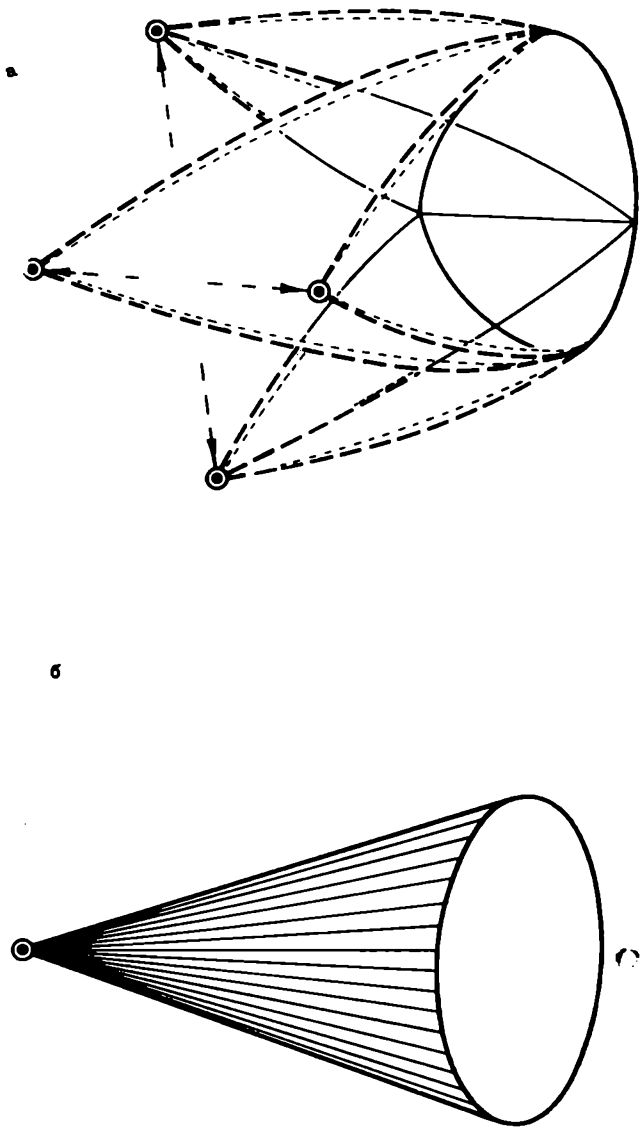


Рис. 25
Зрительно-пространственный конус
а
Динамический (расщепленный) зрительно-пространственный конус. Его поверхность двухслойна: внутренний слой — отрицательной кривизны, внешний слой — положительной кривизны
б
Суммирование установки — переход на прямую систему. Двухслойность исчезает, луч выпрямляется

[39] См.: Н. И. Романов, Произведения Рафаэля в России, М., 1922, стр. 24.

Но еще с большей решительностью округлость формы показывается в сфере «малой глубины»; иногда такая особенность достигает парадоксальной своей выраженности, сообщая форме отвлеченный характер — как «по циркулю» вычерченная коленная чашка, локтевой и плечевой суставы, детали строения уха, подбородка и т. д. (табл. XIII). Подобные условности формы встречаются в древнерусской и византийской живописи.

Такая геометризация сообщает изображению отвлеченный характер, вполне отвечающий образам-символам древнерусского и византийского искусства.

В искусстве Возрождения, в пространстве более глубоком сравнительно с пространством византийского и древнерусского искусства, отмеченный нами прием изображения теряет парадоксальность своего выражения.

В изменившихся пространственных условиях, вызванных более реальной трактовкой образа, это уже не кружок, а овал или яйцевидная форма.

В таком «круглом» стиле художниками Возрождения трактуется листва деревьев, мускулатура человеческого тела и т. д. [40].

Искривление зрительно-светового луча, искривление образующей конуса вызывает «двухслойность» [41] поверхности конуса. Возникает геометрическое различие между внутренним и внешним пластом его поверхности [42]. Тот и другой пласты относятся между собой как «интерьер» и «экстерьер», и переход из одного пласта в другой осуществляется в повороте на 180 градусов (рис. 25).

Внутренний пласт конуса, как и весь конус в целом, развивает формы обратной перспективы, обусловливает вогнутое построение второго плана. Внешний пласт создает периферию установки — это первый план композиции с типичным для него выпуклым характером форм; такие формы возникают в сфере усиленного перспективного сокращения.

Слоистый характер зрительно-пространственного конуса

Утеснение поля зрения в системе активного пространства связано еще с одной особенностью строения зрительно-пространственного конуса.

В системе однородной глубины пространственного слоя древней живописи тенденция к уравниванию размеров, о которой мы говорили выше, обусловливает ограниченный, в известных пределах постоянный угол зрения — угол при вершине конуса (табл. XII) [43]. Иначе говоря, размеры изображений, уравниваясь между собой, стремятся к некоторой максимальной, предельной в данных условиях величине.

Ограниченный, постоянный угол зрения активного пространства обусловливает подобие установок.

Отсюда выводится оптическая закономерность активного пространства: чтобы увидеть большой предмет, нужно встать дальше, меньший — приблизиться.

[40] Прием этот становится классическим и характерным для всей академической школы XVII—XVIII веков. На него в свое время указывал Делакруа, отмечая округлость органических форм, мускулов, листьев и т. д.

[41] На эту особенность строения конуса указывает «парность» долек иконных площадок с их характерными сдвигами в двух противоположных направлениях. В процессе трансформации, то есть с переходом на прямую систему, двухслойность конуса пропадает.

[42] Внутренний пласт, как и весь конус в целом, обусловливает вогнутое построение обратной перспективы — это сфера отрицательной кривизны. Внешний пласт, как система повернутая, создает выпуклые формы, вызванные положительной кривизной.

[43] Некоторые колебания этого угла (его сокращение) дают возможность перехода к более мелкой зрительной установке.

Это не нарушает однородности глубины пространственного слоя, так как глубина определяется не абсолютной величиной установок, а их характером.

В целом пространство живописи представляется конгломератом подобных зрительных установок, из которых наибольшая та, которая обусловливает пролет рамы. Эта «доминирующая» установка объединяет всю дробность второстепенных установок в одну целостную композиционную систему. Иначе говоря, мы приходим к выводу, что каждая в отдельности установка (или зрительно-пространственный конус) распадается на ряд подобных установок (или конусов) по принципу «мал мала меньше», нанизанных на одну ось, расщепленную в горизонтальном и вертикальном направлении (рис. 26).

В то же время по мере углубления пространства и постепенного убывания динамичности зрительной установки возрастает, как мы знаем, количество изображений (см. выше, стр. 54).

Это говорит о целом ряде фактов: в условиях расширяющегося поля зрения его границы начинают терять свою определенность — это значит, что данный предмет может быть увиден не только из ему соответствующей динамической зрительной установки, но также из позиции более близкой и более отдаленной; с другой стороны, из данной расщепленной позиции может быть увиден предмет и большего и меньшего размера.

Из этого мы заключаем, что угол при вершине начинает варьироваться.

Это значит, что пространственная система теряет свою выраженность, свое подобие самой себе.

Теряя свою динамичность, данная установка как бы вбирает в себя ряд других установок, происходит их слияние — сокращение числа точек схода, что мы и наблюдаем на фактическом материале живописи.

Этот процесс, развиваясь, продолжается до тех пор, пока, наконец, вся дробность динамических установок не будет поглощена единой

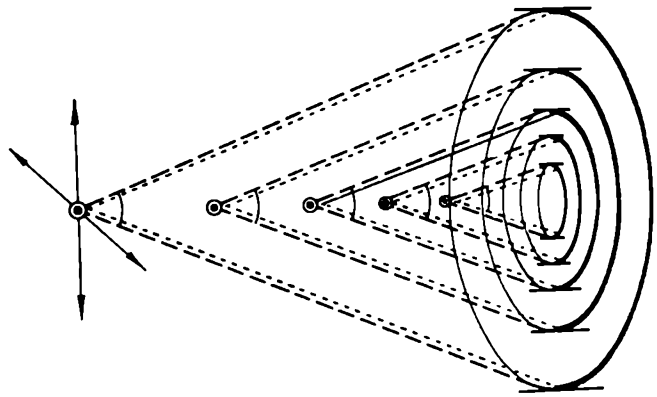


Рис. 26
Слоистый характер зрительно-пространственного конуса. Масштабы установки растут к периферии

статической установкой иллюзионизма, где поле зрения теряет свои очертания, а угол зрения становится безразличным.

В таких условиях зрительно-пространственный конус как таковой исчезает вовсе — он как бы «расплывается».

Суммируем так: зрительно-пространственный конус обязан своим происхождением суженному полю зрения, которое функционально связано с динамикой позиции.

Следовательно, зрительно-пространственный конус — явление динамичности зрительной позиции.

Там, где нет динамики, нет и зрительно-пространственного конуса.

Но динамика зрительной позиции относится нами за счет кривизны пространства. Поэтому может быть такая формулировка: зрительно-пространственный конус — явление кривизны пространства.

Выпрямление системы приводит к исчезновению конуса.

Внутренний и внешний пласты зрительного конуса

Итак, мы пришли к выводу, что строение зрительного конуса многослойно: общая зрительная установка распадается на ряд подобных установок, нанизанных на общую ось по принципу «мал мала меньше».

Просветы между этими установками (входящими в состав данной установки) заполняются промежуточной пространственной системой.

Мы уже знаем, что такая промежуточная система характеризуется формами усиленного сокращения первого плана.

Знаем также, что первый план — это внешний пространственный пласт данной установки. Из этого следует, что в каждом из конусов, составляющих систему «мал мала меньше», нужно различать его внешний и внутренний пласты (подобно тому как мы это делали по отношению к общему конусу доминирующей зрительной установки).

Внутренний пласт развивает формы обратной перспективы, внешний — усиленно-сходящейся (рис. 25—26).

Таким образом, выясняется, что в активном пространстве первый план возникает не только у всей композиции в целом, но и у каждого предмета в отдельности.

В целом обозначается чередование систем и, как следствие этого, слоистый, переменный характер пространства живописи [44].

Эта характерная особенность со всей очевидностью дает себя знать в древней живописи (рис. 27), в так называемом «примитиве» и детском рисунке *.

В особенности это заметно бывает в пейзажном изображении и отчетливее всего в горном пейзаже древнерусской живописи — именно в системе горизонтальной ступенчатости форм.

В западной живописи, в пейзаже XVII и XVIII веков слоистость выражается иным путем — светотенью, в переходе от освещенных пластов второго плана к затемненным пластам первого плана.

В результате возникает своеобразная световая «чересполосица», характерная в особенности для барокко и XVIII века [45].

Из только что рассмотренной организации зрительно-пространственного конуса — системы «мал мала меньше» — вытекает, как нетрудно заметить, одно характерное обстоятельство: масштабы установок растут к ее периферии, к краям изображения. Например, во всех «евхаристиях» расстояния между идущими апосто-

[44] Многослойностью зрительно-пространственного конуса и связанным с ней чередованием пространственных пластов в глубину картины можно объяснить и характерное неполное изображение парящих в воздухе ангелов, когда изображена лишь верхняя половина ангела, а нижняя его половина скрыта за предыдущим пространственным слоем.

[45] Слоистое чередование затененных и освещенных планов см. на миниатюре из «Жития св. Нифонта», (табл. XVI, б).

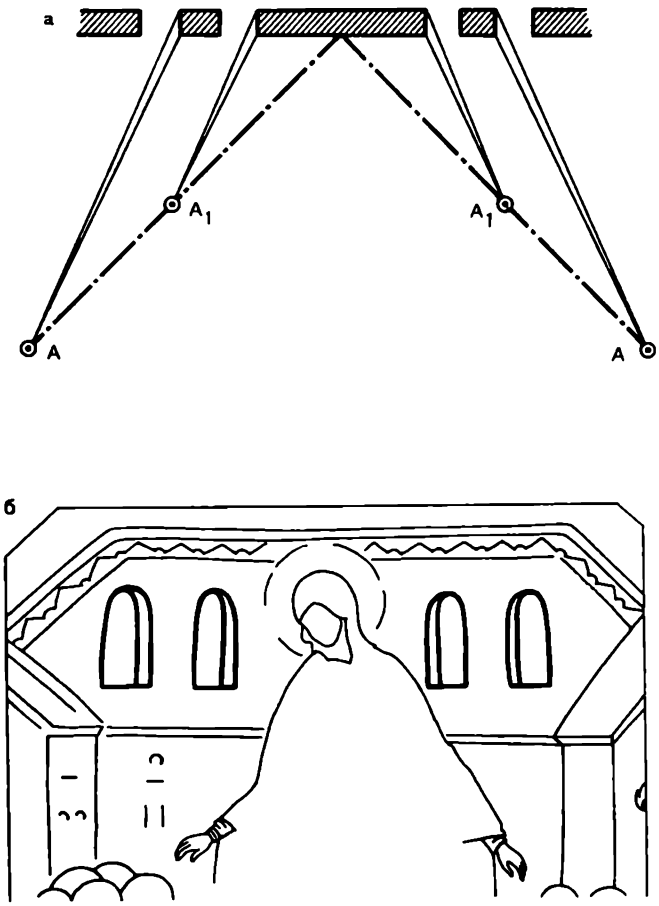


Рис. 27
Одно из доказательств слоистой организации зрительного конуса: толщинки (щеки) окон изображаются равновеликими. (Увиденные из одной точки толщинки окон постепенно сокращались бы.)

лами увеличиваются, по мере того как они приближаются к Христу, то есть к центру композиции (рис. 28).

Это довольно часто ощущается в построении формы, например, в пропорциях человеческого лица, когда периферийные части головы — лоб, темя, шея — несоразмерно велики сравнительно с центральными ее частями (рис. 29).

В процессе трансформации, однако, обозначается обратное явление: масштабы увеличиваются к центру. Смотри, например, иконногорные построения в «Положении во гроб» (табл. I, н) или в «Усекновении главы Иоанна Предтечи» (табл. XVIII, в): площадки «иконных горок» увеличиваются здесь к центру картины.

Совершенно естественно, что слоистость строения конуса должна была бы привести к разрывам изображения, которые увеличиваются к его периферии. Разрывы изображения могли произойти в тех случаях, когда это не противоречит характеру данного образа. Прежде всего это относится к раздельно показанным изображениям идущих или стоящих людей.

Но убедительней всего слоистая организация конуса обозначается в общем композиционном расположении «иконных горок», в их размерах и трещинах-разрывах между ними [46].

Иконногорные формы являются как бы кристаллизацией геометрической системы живописного произведения.

«Иконные горки» — это не геология, а геометрия.

[46] Эти трещины-разрывы — непосредственный след трансформации, то есть выражения одной системы средствами другой или погружения более тесной, в себе замкнутой системы в прямую, разомкнутую.

Рис. 28

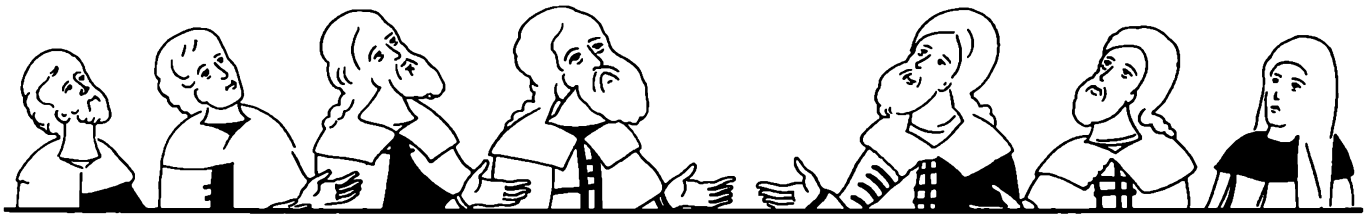


Рис. 29

Рис. 28
Пропорции растут к центру композиции

Рис. 29
Зрительно-пространственный конус организован по системе „мал мала меньше". Этим объясняется рост масштаба к периферии установки: верх головы и подбородок трактуются периферийными пластами зрительной установки и по отношению к центральным частям лица – явно увеличенных размеров. На рисунке это схематически показано расстоянием между линиями, нанесенными слева от изображения

«Иконные горки»

Иконногорный пейзаж древнерусской живописи представляет собой некоторую вогнутую поверхность, поставленную почти отвесно. Это как бы застывшая каменная волна, взвившаяся к самому верхнему краю композиции (рис. 30, табл. I, н).

Сверху донизу в этом горном массиве обозначаются вертикальные расщепы и горизонтальная ступенчатость формы. В местах пересечения этой вертикально-горизонтальной системы образуются так называемые «иконные горки».

Горки кубической формы. Их масштабы растут не к периферии композиции, как это можно было бы ожидать, а, наоборот, к ее центру.

Площадки горок выпуклы и такая форма производит впечатление каких-то выпуклых «оазисов», как бы случайно вкрапленных в общую систему вогнутости иконного пейзажа.

Это одно уже в достаточной степени странно и необычно, но еще необычнее детали самой площадки.

Площадка разделяется трещиной, начинающейся приблизительно в центре и опускающейся к ее переднему краю. Трещина разделяет площадку на две дольки, из которых бóльшая та, которая обращена к центру горного построения.

Меньшая долька бывает несколько сдвинута на зрителя и тонким, не имеющим толщины козырьком нависает над передним краем площадки. Эта деталь подчеркивает геометрический характер всего пейзажа.

Все это кажется на первый взгляд совершенно невероятным и фантастическим и, однако, находит свое полное объяснение в зрительно-пространственной системе, отчасти уже нам знакомой.

Чтобы в этом убедиться, продолжим наш анализ системы «активного» пространства.

В процессе трансформации расколовшиеся половинки зрительно-пространственного конуса (правая — левая, верхняя — нижняя) обмениваются местами (рис. 31). Таким образом видоизмененная форма зрительно-пространственного конуса и лежит в основе всякого композиционного построения.

Это прежде всего со всей убедительностью сказывается в строении «иконных горок». Именно: их величина возрастает к центру композиции. Это могло случиться только при условии обмена сторон.

На первый взгляд зрительно-пространственный конус в своем трансформированном виде может показаться чем-то в высшей степени нереальным и странным.

Что значит обмен половинок конуса, на что это указывает?

Это указывает на то, как протекал сам процесс создания данной композиции и композиции вообще.

Художник, набросав в общих контурах всю композицию в целом, несомненно, начинал свою работу с периферии, постепенно переходя к центру композиции. Иначе говоря, последовательность, продиктованная системой трансформированного зрительного конуса, вполне отвечает фактическому ходу работы над живописным произведением.

То же видим мы и в детском рисунке (рис. 32, табл. XXI, а). Здесь чрезвычайно показательна композиция с двумя домиками у правой и левой части рисунка. Каждый из домиков дан в одностороннем зрительном охвате, то есть развернута только одна боковая грань, другая остается невидимой — изображение домика неожиданно прерывается.

Почему это происходит?

По существу дела, в таких детских рисунках показываются не два домика, а всего лишь один домик, но изображенный в системе трансформированного конуса. В процессе трансформации изображение домика в обратной перспективе, то есть в двустороннем зрительном охвате, раскололось на две половинки, и половинки эти обменялись местами.

Такому в высшей степени любопытному изобразительному приему может быть дано некоторое психологическое обоснование.

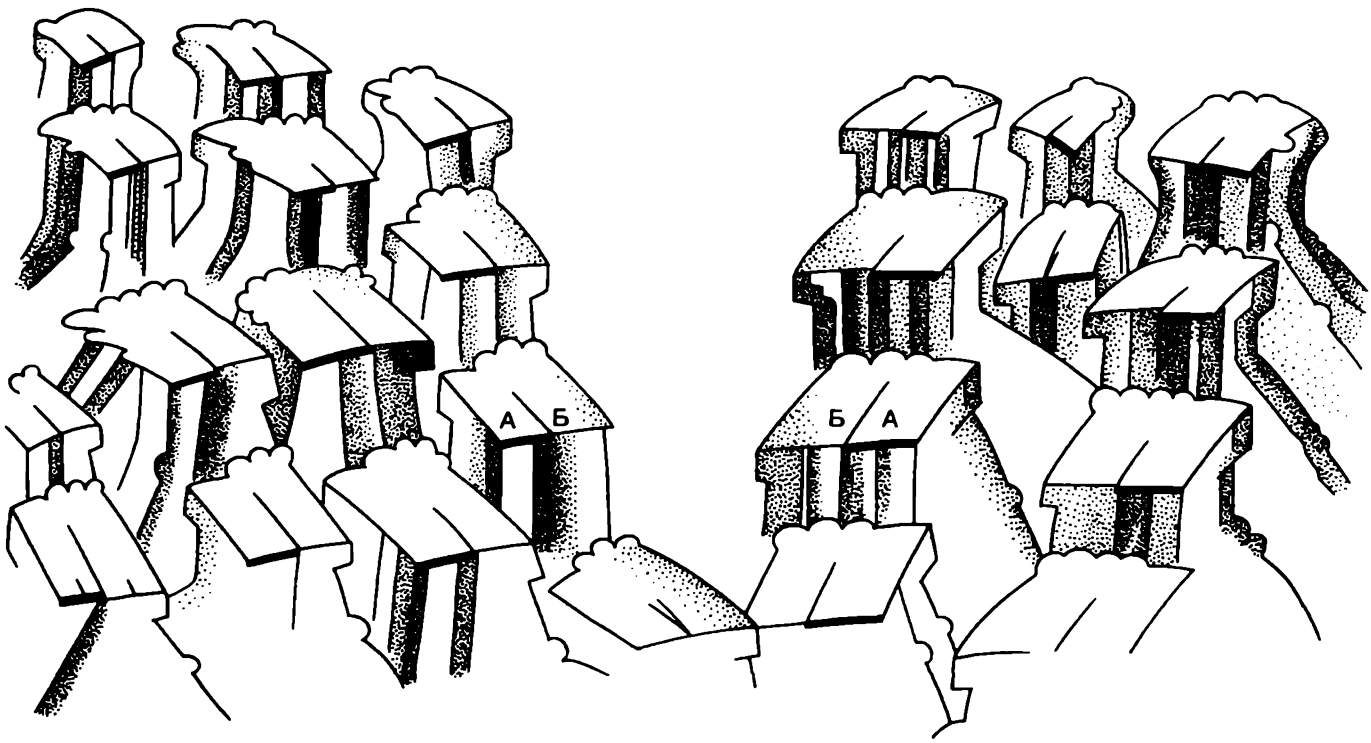


Рис. 30
Схема иконногорного пейзажа

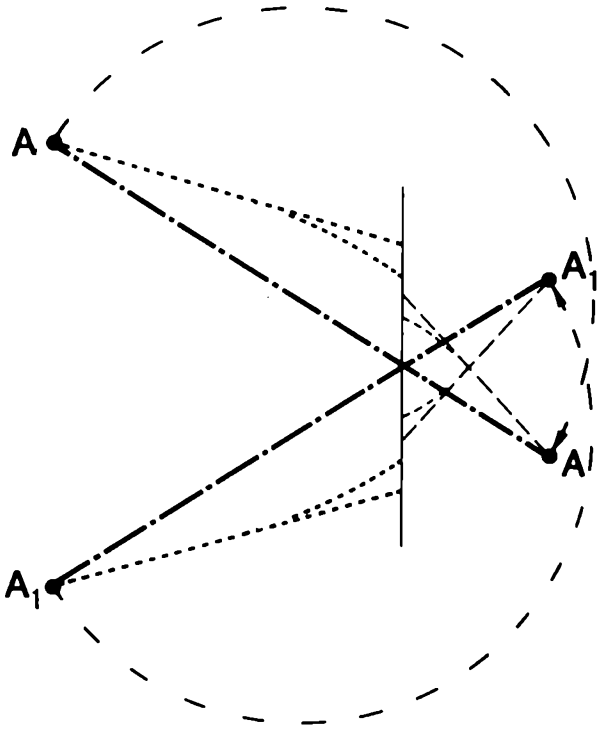


Рис. 31
Не теряя связи с данной установкой (расщепление зрительной позиции второго плана), повернем зрительную систему на 180°, так сказать, незаконно присваивая себе точку зрения нашего визави, и тем самым расширим поле зрения. Так возникает новая система лучей, идущих крест-накрест,— система первого плана

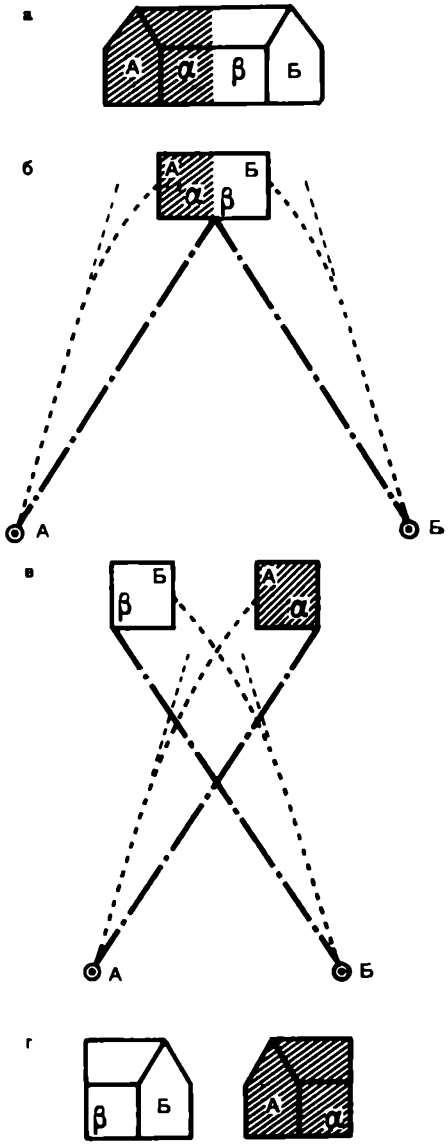


Рис. 32
Двусторонний зрительный охват домика. В процессе выпрямления луча (зрительная трансформация) происходит обмен сторон, в результате чего изображение делится пополам и из одного домика получается два, боковые развернутые стороны которых обращены друг к другу
а, б
Двусторонний зрительный охват: расщепленная зрительная установка и изображение
в, г
Односторонний зрительный охват: зрительная установка и изображение

Представим себе изображение домика в двустороннем зрительном охвате. Показываются, следовательно, его целых три стороны — фронтальная и две боковые. Но маленький художник (и вообще художник, работавший в системе малой глубины) этим не довольствуется: он стремится показать изображение еще полнее и в буквальном смысле всесторонне, он мысленно забегает справа и слева, дает изображение той и другой половины домика с обратной стороны [47].

В результате и получается интересующий нас детский рисунок. Домик, данный в двустороннем охвате, как бы разорван пополам — стало два домика в одностороннем охвате *.

Односторонний зрительный охват встречается не только в детском рисунке. Подобная форма может быть отмечена и в античности, и в Византии, и в древнерусском искусстве (табл. XXI).

Было бы логичным ожидать обмена сторон (обмена половинок расколовшегося зрительно-пространственного конуса) и по вертикальной оси, и действительно, мы можем обнаружить след от такого процесса в построении иконно-горного пейзажа (см. об этом несколько ниже). Но в изображении отдельного предмета (того же домика детского рисунка) это не сказывается — это бесполезно для изображения домика и потому остается без внимания.

После этого небольшого отступления вернемся к нашим горкам.

Рисунки 33—35 показывают искривление зрительных лучей и их субъективно-зрительное выпрямление в системе трансформированного

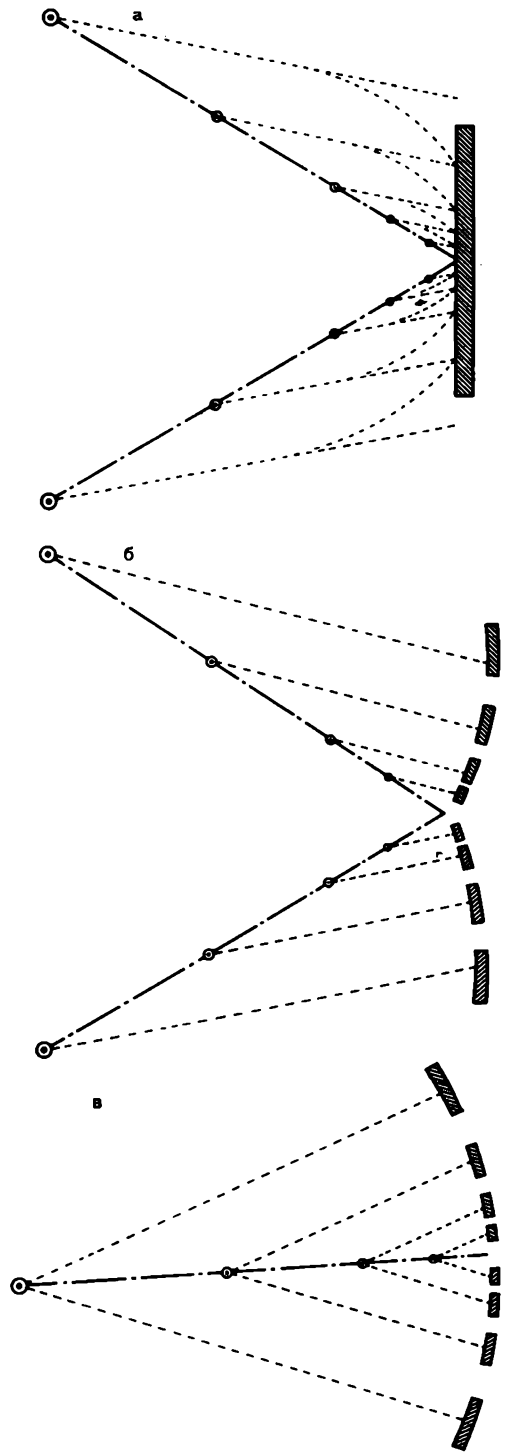


Рис. 33
Появление целого ряда разрывов изображения
а
В условиях искривленного луча зрения мы видим предмет по „направлению вылета"; луч при этом как бы выпрямляется (зрительная трансформация – переход на прямую систему)
б
Зрительно выпрямляющиеся лучи обусловливают разрывы формы
в
Суммирование расщепленной установки

[47] В этой связи можно вспомнить следующее. Мать одной восьмилетней девочки стала замечать, что ее девочка путает правую и левую руку. Чтобы проверить свои наблюдения, она велела ей взять какую-то вещь, стоящую в шкафу направо. Действительно, девочка стала искать вещь в левой части шкафа. На недоуменный вопрос матери: «Что же, ты не знаешь, где у тебя правая рука?» — девочка ответила, что она искала справа, но считала не «от себя», а «от шкафа».

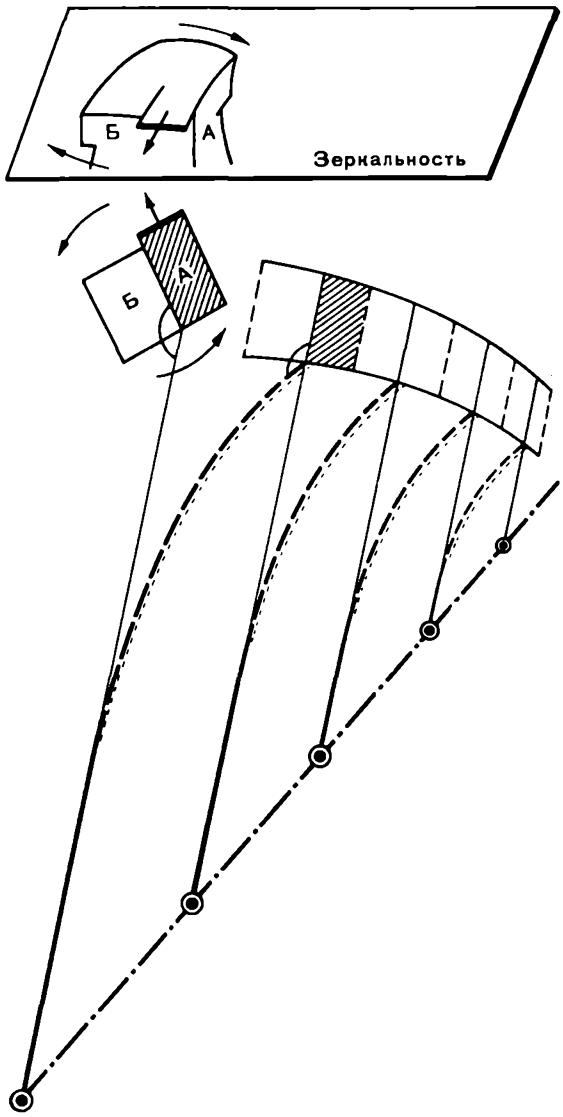


Рис. 34
Выпрямляясь, система лучей сообщает площадкам повороты, обусловливающие выступы на углах площадок и сдвиги меньшей дольки площадки. Просветы между пластами обусловливаются степенью искривления луча и его зрительного выпрямления

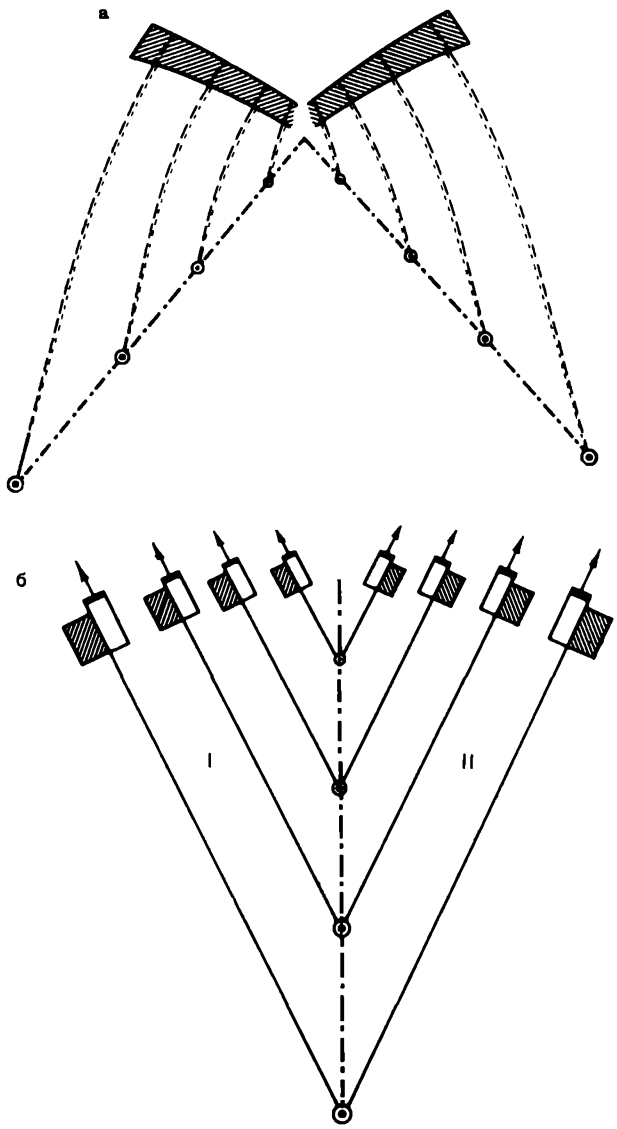


Рис. 35
Сдвиг „от зрителя"
а
Динамическая установка (разрез). Система искривленных лучей
б
Зрительно выпрямившиеся лучи вызывают сдвиг „от зрителя"

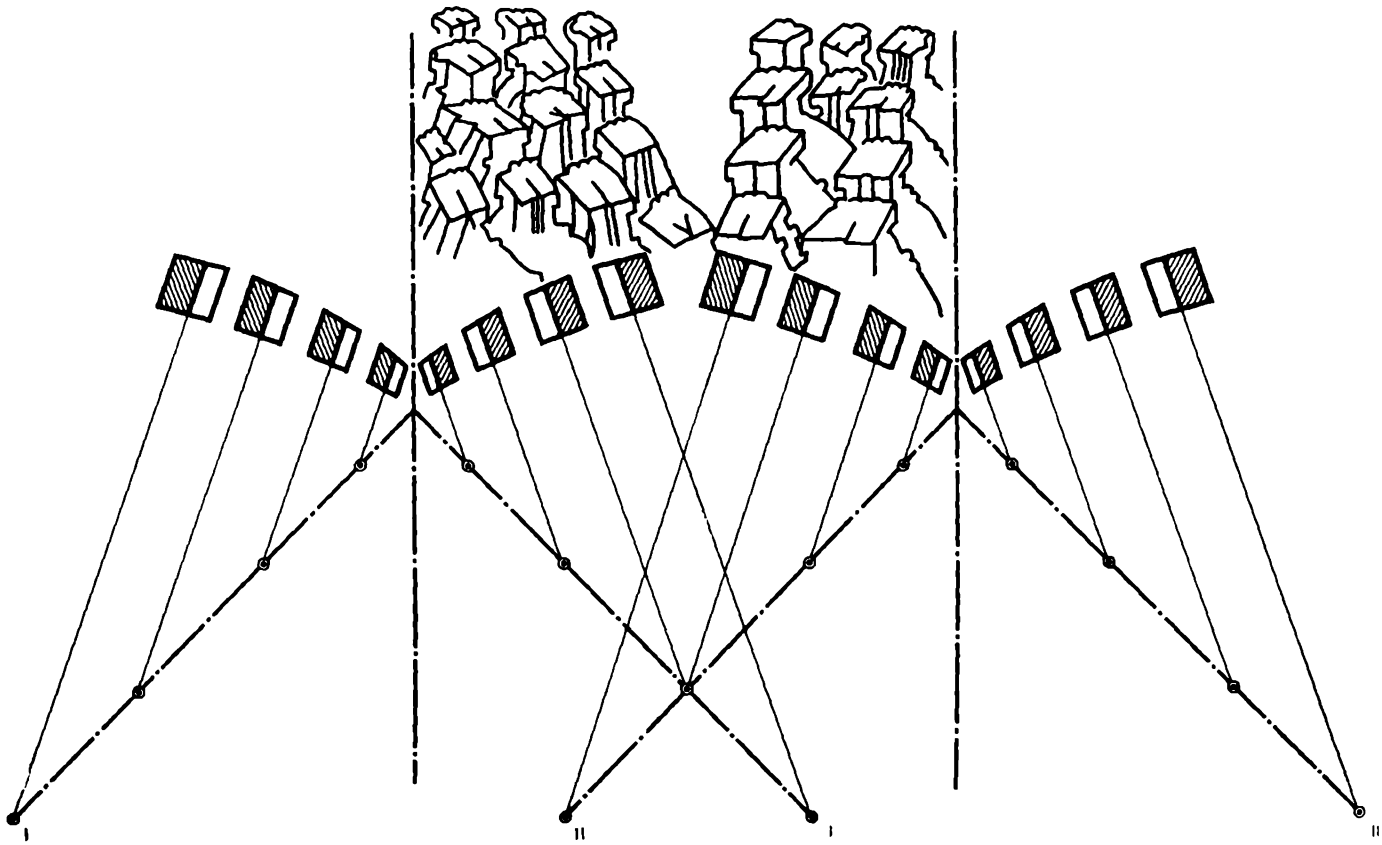
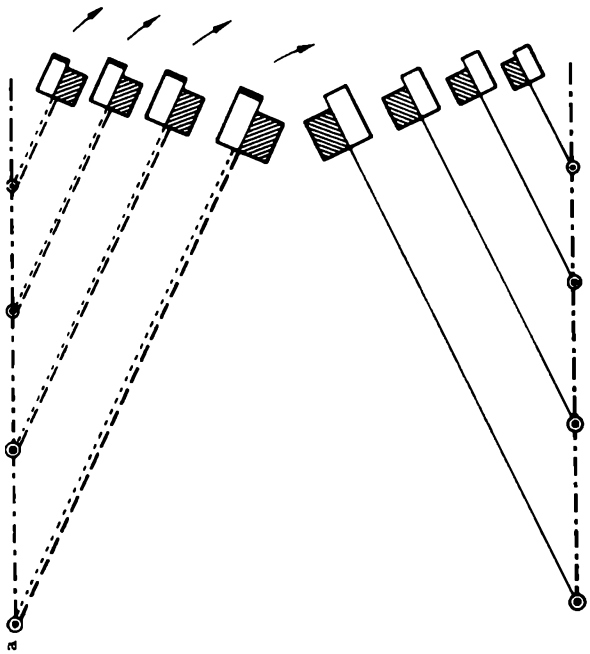


Рис. 36
Принцип увеличения масштабов к центру композиции



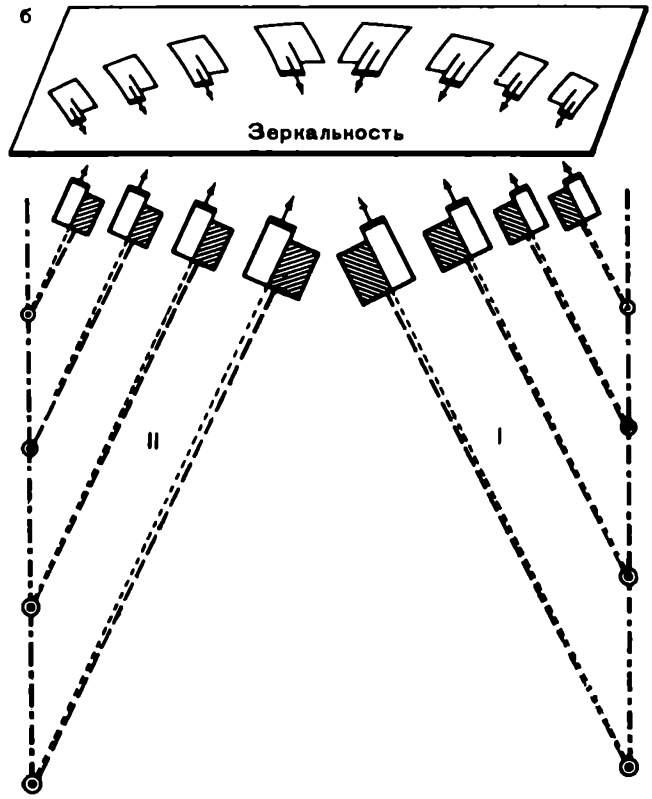


Рис. 37
Площадки склоняются вниз
а
Динамическая установка по вертикали

б
Система вертикального расщепления заставляет площадки склониться вниз: они становятся невидимыми, но могут быть увидены в зеркальности вышележащего слоя (см. рис. 38). В процессе трансформации половинки конуса I и II обменялись местами

конуса. Становится понятным появление вертикальных трещин: в системе искривленных и зрительно выпрямившихся лучей изображение растягивается, появляются разрывы формы.

Увеличение масштабов к центру композиции также находит свое объяснение (рис. 36).

Но дальше этого совпадение формы горного массива с нашим чертежом не идет — остальное в горном пейзаже дается как бы в некотором негативном выражении, в зеркальности.

Форма площадки на чертеже и в пейзаже подобна. Она обозначается в параллельной перспективе, то есть в построении ее принимает участие и обратная и усиленно-сходящаяся система. Благодаря этому одна из граней площадки развертывается, а другая на тот же угол свертывается — в результате образуется параллельность граней.

Но поворот площадки на чертеже не соответствует повороту «иконной горки»: его поворот обращается в противоположную сторону. Кроме того, развернувшаяся долька на чертеже сдвигается «от нас» [48], а в живописной трактовке видим мы сдвиг «на нас».

Все эти «неувязки» мгновенно устраняются, если мы учтем одно обстоятельство, нами пока оставленное без внимания.

Мы упустили из виду расщепление зрительной установки по вертикали (рис. 37). Это необходимо учесть, так как расщепление в том и другом направлении неотделимо друг от друга.

Рассмотрим это, применяя формы того же трансформированного зрительно-пространственного конуса. Прежде всего становится понятным возрастание масштабов по вертикали сверху вниз — к центру композиции.

Во-вторых, и это самое главное, получает свое истолкование форма самой горки.

В системе трансформированного конуса по вертикальной оси устанавливается точка зрения снизу, и такое положение не может не отозваться на характере изобразительной формы. К тому же необходимо учесть зрительное выпрямление луча, которое заставляет площадку склониться книзу — все это лишает нас возможности ее зрительно воспринимать.

Однако необходимо напомнить следующее: строение зрительного пространства слоисто: это система пластов (в данном случае горизонтальных) обратной перспективы и усиленно-сходящейся, то есть внутренних и внешних пластов зрительной установки, которые в непрерывном чередовании следуют друг за другом, причем каждый слой по отношению к следующему повернут на 180 градусов, являясь его зеркальностью.

Если горная площадка в данном пласте обратной перспективы стала невидимой, она может показаться вновь в зеркальности вышележащего пласта (рис. 38).

Это сфера усиленного сокращения первого плана. Здесь все противоположно тому, что наблюдается в обратной перспективе. Вогнутость обращается в выпуклость (выпуклость самой площадки), а движение «от нас», как обозначено на чертеже, находит свое зеркальное выражение, сдвигая предмет «на нас».

Отраженная в зеркальной системе, сама площадка принимает свое верное положение.

Наконец получают свое истолкование два выступа справа и слева площадки: в одном случае выступ образуется в результате развертывания боковой грани горки, в другом — свертывания (рис. 39).

Нужно обратить еще внимание на одну чрезвычайно характерную деталь: трещинка, делящая площадку, на своем конце раздваивается, образуя вилкообразную форму.

[48] То есть это внутренний пласт установки, развивающий формы обратной перспективы (см. стр. 80—82).

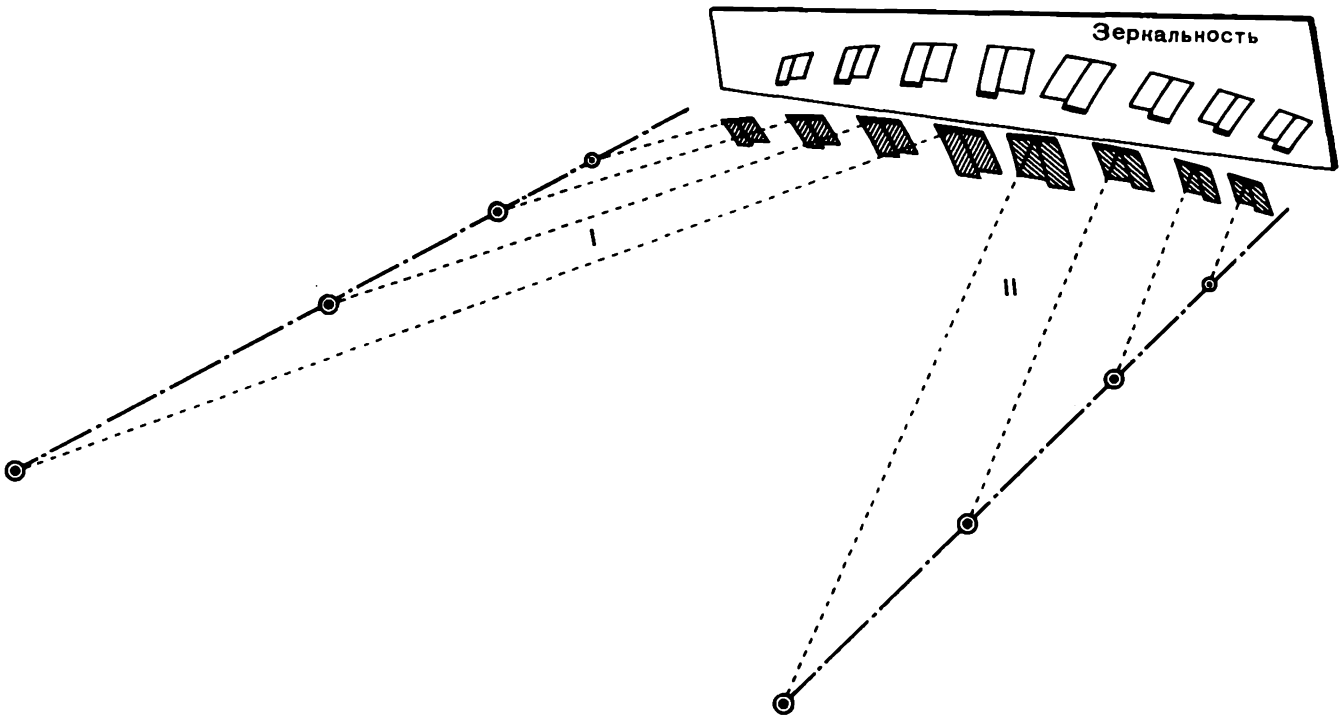


Рис. 38
Под действием вертикальной системы расщепления площадки склоняются вниз, становятся невидимыми, но могут быть увидены в зеркальности вышележащего слоя

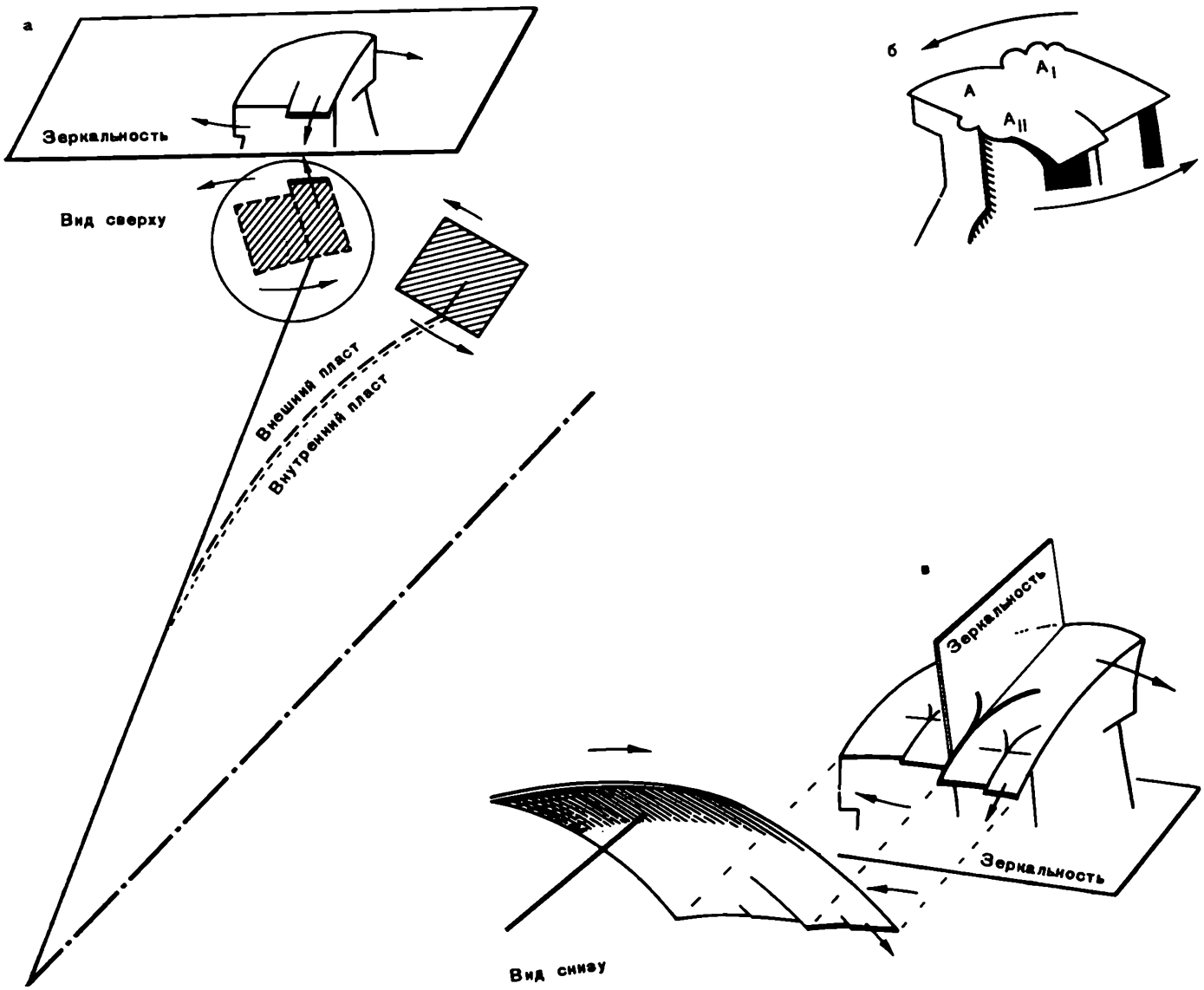


Рис. 39
В процессе суммирования зрительной установки система лучей, выпрямляясь, сообщает площадкам повороты, обусловливающие выступы на углах площадок и вилкообразные завершения трещинок между дольками площадки

а, б
Одна из горок левой стороны композиции. Капелькообразные выступы ($A_I A_{II}$ и растеки на углах А) – результат вращательных сдвигов: вещество площадки как бы расплескивается

в
Образование „вилкообразного" завершения трещинки между дольками площадки. Площадки склоняются вниз (показано в объеме)

Чем же объясняется эта характерная особенность?

Сначала трещинка под действием развертывающейся грани горки направляется параллельно этой грани. Затем, увлекаясь этим движением все сильнее и сильнее, трещинка сворачивает в сторону, и этот поворот трещинки находит свое отрицательное выражение в соседней дольке, которая, строясь в системе усиленного сокращения, является зеркальностью развернувшейся дольки. Это отражение и обусловливает вилкообразную форму трещинки (рис. 39).

Иногда свернувшаяся долька бывает затенена. И в этом своя логика: если развернувшаяся долька освещена, то соседняя долька, которая, как система, повернута на 180 градусов, естественно, должна быть затенена.

В затылочной части горки бывают выступы в виде фестонов — это вогнутость формы, связанная с обратной перспективой.

Иногда каждая из долек площадки в свою очередь делится «надвое», и происходит в некоторых случаях последующее дробление формы, вскрывающее подобие установок и принцип «мал мала меньше», лежащий в основе зрительно-пространственного конуса (рис. 39).

Так, шаг за шагом, может быть рассмотрен процесс образования сложной и на первый взгляд совершенно неожиданной формы горной площадки и всего горного массива в его целом.

Мы пытались раскрыть оптико-геометрическую систему, лежащую в основе иконногорного пейзажа. «Иконные горки» оказались как бы кристаллизацией этой системы — отсюда их условный, отвлеченный характер.

Рассмотренная в таком плане отвлеченная форма горки может быть найдена в искусстве любого народа, находящегося на соответствующей стадии культурного развития.

Но нигде форма горки не достигает такой кристальной ясности построения, как именно в древнерусском искусстве.

Из всех прочих горок — западных и восточных — наибольший интерес представляет, несомненно, горка индусская — фреска Аджанты VI—VII веков н. э.

Наряду с совпадением основных форм и деталей в индусской фреске виден интереснейший вариант русской горки.

В то время как русский художник трактует площадку горки в системе зеркальности первого плана и таким образом избегает точки зрения «снизу», индусский художник не боится такой, казалось бы, неестественной позиции. Он выдвигает горку на зрителя, показывая ее, так сказать, «испод» (табл. I, а, б).

Все прочие особенности построения — сдвиги, выступы и т. д. — сохраняются.

Все это говорит в пользу единого конструктивного принципа, положенного в основу древнерусских и древнеиндусских пейзажных форм; о каком-либо заимствовании или влиянии говорить, конечно, не приходится.

К такому же выводу мы приходим, изучая форму горок в искусстве целого ряда других народов — восточных и западных.

Если варьируются, то только детали [49].

Это значит, что форма горки в своей конструктивной первооснове обусловливается единым, хоть и неосознанным пространственно-оптическим принципом. Вскрыть этот принцип на основе анализа форм древнерусского искусства и было задачей настоящего исследования.

Принцип этот сводится к кривизне пространственной системы. В той или иной степени это ощущается в любом сколько-нибудь организованном изображении (табл. XXIII).

[49] В пространственности более глубокой — в искусстве западного средневековья — отчетливость форм исчезает, постепенно уступая место внешнему орнаментальному мотиву.

Приложение
«Иконные горки» (техническая часть)

Для наглядности дадим технический анализ системы горок конкретного живописного произведения. Композицию иконногорного пейзажа известной иконы «Положение во гроб» с ее предельно ясно выраженной системой горок можно назвать типологической (рис. 30, табл. I, н). Ее мы и рассмотрим.

Горки располагаются на вогнутой поверхности, поставленные почти отвесно. Поверхность эта обозначает ряд вертикальных «расщепов» и горизонтальную ступенчатость форм. В местах пересечения этой вертикально-горизонтальной системы образуются «иконные горки» с их своеобразными площадками, или, по терминологии иконописцев, «лещадками».

Площадки горок выпуклы и составляют неожиданный контраст с вогнутостью общего построения. Их более или менее ромбическая форма делится трещинкой, идущей от переднего края площадки, на две дольки не вполне равной величины.

Меньшая долька развернута — это указывает на формы обратной перспективы; бóльшая — «свертывается», обозначая форму усиленного сокращения (рис. 39).

Трещинка обозначается не только на площадке, но и на самой горке, расщепляя ее до самого основания.

Бóльшая долька и часть горки, находящаяся под ней, бывает нередко затененной, что вполне закономерно (см. стр. 60—61, 84). Эта часть горки строится в формах усиленного сокращения, то есть в системе повернутой, чем и объясняется ее затенение. Горки расположены по всей поверхности горного массива, таким образом, светотеневое чередование распространяется на все горное построение.

Мы уже отмечали, что размеры горных площадок увеличиваются к центру композиции — это первое указание на имевший здесь место процесс трансформации.

Перед нами чертежи, которые в последовательности своих положений показывают этот процесс (рис. 33—39).

Начнем с горизонтальной оси. Происходит суммирование динамической установки. Зрительные лучи при этом выпрямляются. Это приводит к разрывам изображения (рис. 33—35).

В процессе выпрямления лучей двухслойность поверхностей зрительных конусов исчезает и вызывает сдвиги площадки в противоположных направлениях: внутренний пласт конуса, выражая формы обратной перспективы, обозначает сдвиг «от нас» (стр. 48), внешний — «на нас» (последний остается невыраженным: в зеркальности, в которой строится вся горка, этот сдвиг «на нас», обращаясь в свою противоположность, должен был бы вызвать «нависание» затылочной части горки, что зрительно нами не воспринимается).

В связи с этими сдвигами возникают две дольки площадки с трещинкой между ними.

Процесс трансформации заканчивается обменом сторон: левой — правой (рис. 35, 36).

Далее мы учтем действие динамической зрительной установки по вертикальной оси (рис. 37) [50], благодаря чему площадки горок склоняются вниз, становятся невидимыми, но показываются вновь в зеркальности вышележащего слоя усиленного перспективного сокращения (рис. 38).

Для этой системы типично выпуклое построение, и это сообщается форме площадок горок. Сдвиги долек получают свое зеркальное выра-

[50] Динамическая установка действует по обеим осям нераздельно.

жение, и таким образом обозначается полное совпадение с тем, что мы видим в строении горных форм (рис. 39).

Зрительное разгибание луча (процесс трансформации) сообщает площадке горки вращательное движение.

Движению этому подчиняется и трещинка, разделяющая дольки площадки: трещинка сворачивает в сторону, и поворот находит свое противоположное выражение в зеркальности соседней смежной дольки, которая строится в системе усиленного схождения. Так возникает «вилкообразная» форма в завершении трещинки (рис. 39, в).

В силу того же вращательного движения масса горки как бы «расплескивается» в ту или другую сторону — в зависимости от того, какая горка взята — правой или левой части горного построения. Это «расплескивание» и вызывает своеобразные растеки или округлые капелькообразные выступы иконных площадок (рис. 39, б).

Иногда край площадки подвергается последовательному дроблению форм (последовательное расщепление горок) — в этом сказывается организация конуса, построенного по принципу «мал мала меньше».

Выступы на углах площадки также объясняются вращательным движением площадки — на чертеже это показано стрелками (рис. 39).

Так шаг за шагом объясняются все особенности строения горок, и мы можем повторить — это не геология, а геометрия, причем геометрия непрямого лучераспространения.

Глава IV
Освещение

В геометрическом своем разрезе зрительная система есть вместе с тем и система освещения [51].

В пространстве активном — в соответствии со множественной точкой зрения — появляется множественный источник освещения.

По мере нарастания пространственной активности число точек освещения возрастает и в пространстве малой глубины у каждого предмета появляется свой самостоятельный источник освещения (находящийся над предметом). Так возникает фронтальность освещения, соответствующая фронтальности изобразительной формы (табл. XXII). Характерная особенность такой системы освещения — это свет без теней *. Освещение фрески — свет вечного полдня. Падающих теней здесь нет вовсе, а если они и появляются, то очень короткие и в самых разнообразных направлениях (табл. XXII) [52].

Однако необходимо отметить следующее: никогда не бывает так, чтобы от одного и того же предмета падала двойная тень — от источника света, находящегося над предметом, и от соседнего источника освещения **.

Это говорит о том, что здесь в соответствии с явлением суженного поля зрения (см. стр. 51 и сл.) возникает суженное поле освещения.

В системе освещения активного пространства выступает одна примечательная особенность: источник света — солнце — почти никогда не изображается.

Это здесь геометрически невозможно. Пространственная система крайне активна или напряжена (см. стр. 66—72) — никакие отступления от нее не могут здесь обозначиться; следовательно, предмет может быть освещен только из данной точки, и только из той же точки он может быть увиден. Иначе говоря, позиция зрителя и источник освещения совпадают.

Чтобы нагляднее представить такое положение, вспомним Микеланджело, который, работая ночью, как говорят, привязывал себе на лоб фонарь, свет от которого его не слепил и всегда фронтально освещал тот кусок мрамора, который он в данный момент моделировал. Микеланджело мог бы увидеть себя и свой фонарь лишь в зеркале. (Мы говорили уже, что художники Возрождения помещали иногда свои автопортреты у рамы, справа или слева композиции, — в зеркальности бокового первого плана.)

Подобно этому и солнце иногда показывается в активном пространстве, в «зеркальности верхнего первого плана» — на фоне условно показанного «небесного полога» (табл. XXII, з, и).

С утратой пространственной активности подобие установок начинает скрадываться, источник освещения и зритель получают возможность отделиться друг от друга, иначе говоря, источник освещения может быть увиден зрителем.

В процессе дальнейшей утраты пространственной активности источник освещения и зритель все больше и больше отделяются друг от друга, и наконец угол, составленный лучом зрения и лучом освещения, может приблизиться к 180 градусам. Это обусловливает положение солнца при закате.

Тема вечера, тема заходящего солнца становится излюбленной темой романтического XVII века. Из глубины живописного пространства, низко вися над горизонтом, светит солнце. На него, как на единый источник освещения, указывают длинные, как по линейке вычерченные тени вечера — вспомним пейзажи Клода Лоррена, Арт ван Неера, Жозефа Верке. Все это противоположно системе малой глубины с ха-

[51] Различие лишь в том, что в первом случае на конце луча находится глаз наблюдателя, во втором — источник освещения.

[52] Такой характер теней удерживается иногда в качестве, так сказать, рудиментарной формы и в живописи XVIII века, например у Фирсова в его «Маленьком художнике». Характерно, что в той же картине ящик с красками обозначает «скрытые» формы обратной перспективы. То же находим и у Тьеполо.

рактерными короткими тенями, хаотически разбегающимися во всех направлениях.

Длинные тени вечера соответствуют ракурсу изобразительной формы: то и другое обусловливается сильнейшими наклонами суммированной оси зрительного пространственного конуса.

В потоке косых вечерних лучей пространство барокко в последний раз вспыхивает мириадами отдельных световых источников, открывая всю сложность рембрандтовского освещения — «света неизвестно откуда».

Но мало того. Каждая отдельная световая установка повторяет во всех деталях строение зрительной установки — она двухслойна. При этом освещается лишь внутренний пласт, внешний же пласт, соответствующий первому плану, повернут на 180 градусов и дает тень.

Отсюда эффект как бы световой чересполосицы, столь своеобразный и типичный для XVII и XVIII веков: светотеневые волны, ритмически следуя одни за другими, заполняют собой все, начиная от первого плана до самого горизонта. (Ср. яркий пример подобной чересполосицы в «иконных горках» на рис. 40.)

Аналогично этому поток световых лучей, скользящих по рельефу изображений, вырывает из окружающей темноты наиболее выступающие части предметов. Так создается целый ряд отдельных световых фокусов — в этом опять намек на дробность системы. Вспомним натюрморты Кальфа и Стрека, композиции Луки Джордано и Эль Греко. Но дробность и активность пространства барокко искусственны.

Подобный характер держится недолго, и в конце XVIII века живописная форма в отношении геометрических характеристик продолжает свой давно знакомый путь развития.

Этот процесс, этот долгий путь развития или деградации живописной формы заканчивается в иллюзионистических тенденциях XIX века, в пространстве, вообще лишенном какой-либо активности.

Можно видеть, таким образом, что система освещения в старой живописи подчиняется общей системе «активного» пространства.

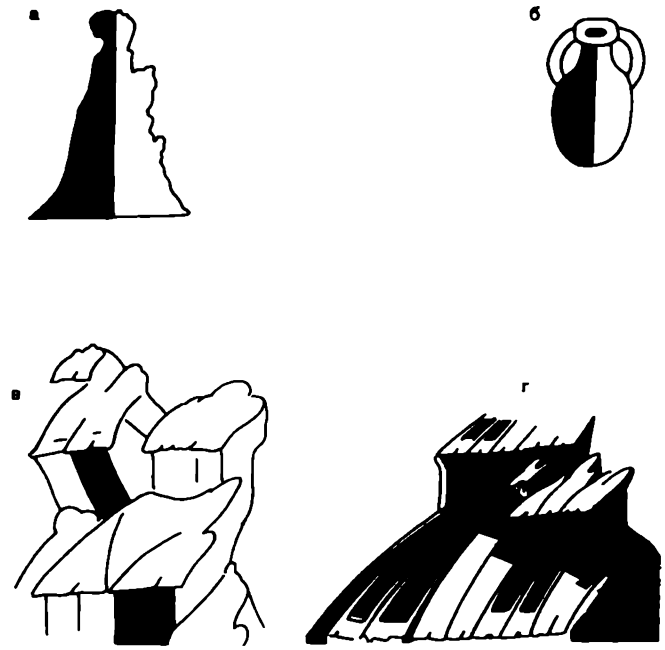


Рис. 40
Примеры световой „чересполицы"
а
Изображение горы в рукописи Козьмы Индикоплова
б
Деталь византийской миниатюры XII века
в
Деталь иконы „Чудо Михаила" из Покровского собора Рогожского кладбища в Москве
г
Деталь иконы „Преображение". Московская школа XVII века

Глава I
Хогарт был прав (S-образная линия)

В 1753 году английский художник Вильям Хогарт издал книгу под названием «Анализ красоты».

В этой книге доказывалось, что в основе всякой организованной формы лежит «прекрасная линия» — «beautiful line» — как он ее называл, напоминающая собой изгиб латинского *S*.

Книга эта никакого успеха не имела, и в дальнейшем никаких откликов на нее не последовало.

Но вот проходит двести с лишним лет со дня издания «Анализа красоты», и нам приходится сейчас признать, что Хогарт, по существу, был прав (он и сам всегда считал себя правым), и даже в большей степени, чем предполагал сам.

Открытая им линия относится не только к изображению предметов — она обусловливает собой и линейное построение композиции (табл. XXVI — XXXI).

Приложенные здесь композиционные схемы, вычерченные на основе этой линии, — призваны подтвердить это.

Нет ничего удивительного в том, что линия латинского *S* была подмечена в середине XVIII века, в эпоху расцвета рококо — этого переутонченного стиля, изобразительным лейтмотивом которого являются волнообразно перевивающиеся формы [53].

[53] Волнообразная линия может быть обнаружена вообще в самых разных видах искусства XVII и XVIII столетий. В декоративной пластике — это так называемые формы «рокайль», в мебели — изгиб ножки — «кабриоль».

Характерна эта линия и для произведений самого Хогарта и современных ему художников, отчетливо выступает она в старом и древнем искусстве — в пластике эллинистической Греции, в искусстве Возрождения и в особенности XVII и XVIII веков.

Иллюстрируя свою теорию ссылками на живописные произведения, Хогарт ограничивает себя именно этим кругом наблюдений.

Однако внимательный анализ заставляет нас утверждать, что линия латинского S охватывает значительно более широкое и глубокое прошлое, в том числе и область древнерусского искусства, о котором Хогарт, разумеется, не имел ни малейшего представления.

Для изобразительного искусства линия латинского S оказывается универсальной.

Но для того чтобы разобраться в этом, нам придется рассмотреть один специфический момент живописного построения, уже неоднократно нами затронутый, — «кручение» формы.

Кручение формы

Динамическая зрительная позиция вызывает появление самых разнообразных живописных условностей — многие из них чрезвычайно характерны и своеобразны. Но своеобразнее всех, несомненно, условности, связанные с моментом кручения форм, то есть совмещение двух встречных движений — по часовой стрелке и против нее (табл. XXIV). Такая формальная особенность, как мы увидим далее, есть совершенно определенное указание на имевший здесь место момент трансформации или перехода на прямую систему.

«Перекрученность» формы чрезвычайно характерна для живописи самых разных эпох, но особенно для древней живописи. Совершенно очевидно, что эта характерная особенность древнего искусства непосредственно связана с системой активного пространства, то есть с динамикой зрительной позиции.

Чем сильнее динамика зрительной позиции, тем значительней угловые повороты или вра-

щательные сдвиги, сообщаемые изобразительной форме. В результате этих сдвигов отдельные положения формы в пространстве (фас, профиль), зрительно разобщенные, «отрываются» друг от друга, читаются раздельно, и каждый элемент формы, будучи до некоторой степени «уплощенным», сливается с изобразительной плоскостью и создает впечатление статики. Таким образом, динамика зрительной позиции уживается с характером статики древней формы, и при этом одно другого не исключает *. Более того, чем неподвижнее представляется изображение, тем сильнее вращательный сдвиг.

Убедительным примером в этом отношении является изображение человека в египетском искусстве. Здесь угловые повороты формы достигают 90 градусов. Причем, как это в свое время показал проф. Мальмберг[54], происходит двойной поворот формы: голова повернута в профиль, плечи изображены фронтально, а торс опять в профиль. Этот вторичный поворот формы долгое время оставался незамеченным, так как профильные линии спины и груди, разведенные до ширины фронтально изображенных плеч, создавали видимость торса, показанного en face. Но это не так: торс изображался не en face, а в профиль, и в пользу этого говорит то характерное обстоятельство, что изображается только одна грудь.

Но спрашивается, зачем было подвергать изображение человеческой фигуры такому кручению, естественно ли это? Вправе ли мы отнести такие повороты за счет самостоятельных

Условные обозначения в чертежах:

точка схода

точка зрения

зрительная ось

зрительно-световой луч в системе отрицательной кривизны (вогнутость второго плана)

зрительно-световой луч в системе положительной кривизны (выпуклость первого плана)

[54] В. Мальмберг, Старый предрассудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском искусстве, М., 1915.

движений человеческой фигуры, в особенности, когда изображался фараон, который пребывал, надо думать, в торжественной неподвижности, приличествующей его сану?

Вот еще несколько аналогичных примеров.

На фреске XII века Успенского собора во Владимире изображен трубящий ангел. Его торс обращен вправо, а бедра в противоположную сторону — между тем и другим положением заключен угол в 180 градусов (табл. XXIV, в).

В краеведческом музее Переяславля-Залесского находится икона «Петра и Павла», по-видимому, первой четверти XV века. По тонкости и совершенству своего колорита произведение это смело может быть помещено в непосредственной близости к самому Рублеву. При обозрении иконы издали абрис головы Павла воспринимается как бы в профильном положении, вблизи оказывается, что лицо Павла дано фронтально, то есть осуществлен вращательный сдвиг в 90 градусов *.

Обратим еще внимание на трактовку горы в иконе «Вход в Иерусалим» (табл. XXIV, г). Ее форма выдает момент кручения, однако в ее неподвижности сомневаться не приходится. Аналогичное кручение легко может быть обнаружено и в отношении различных архитектурных форм, предметов быта и т. д.

В других случаях вращательный сдвиг объединяется с самостоятельными движениями самого предмета — например, покачивание корабля на волнах (табл. XXIV, б). И тогда невозможно бывает решить, где кончается одно движение и начинается другое. Даются два положения лодки или корабля, корма показана сверху, нос снизу.

Суммируя два эти положения, получаем эффект покачивания лодки на поверхности воды или кручение по горизонтальной оси.

В русском искусстве такая изобразительная условность почти не встречается. Редчайший случай подобного изображения мы находим в «Жизни Николы Чудотворца» XVI века (табл. XXIV, б), и то здесь, по мнению специалистов, надо усматривать западное влияние.

Но для западного искусства XV—XVI веков перекрученная форма лодки или корабля — явление чрезвычайно распространенное.

Встречается оно даже в пространственности, почти иллюзионно-глубокой, например у Калло в офорте «Новый мост», что несколько неожиданно и может быть понято как типичное для барокко проявление «регенерации» пространственно-временно́й системы. Однако случай с лодкой Калло нужно рассматривать как исключение.

Далее, в системе XVIII и тем более XIX века такое движение становится невозможным.

Во всех этих случаях вращательный сдвиг объединяется с самостоятельным движением самого предмета.

Итак, кручение форм — прямое следствие динамического, активного пространства. Напомним, что зритель в себе замкнутого пространства живописного произведения находится внутри системы, он наш визави, наши взоры с ним встречаются. Чтобы начать смотреть его глазами, то есть воспринимать живописную форму, нужно повернуть систему пространства в нашу сторону на 180 градусов; этот процесс мы называли «трансформацией».

Но так как система эта в себе замкнута, для этого потребуется не одна ось вращения, а две взаимно перпендикулярные оси, что равносильно отражению в двух взаимно перпендикулярных зеркалах (рис. 23) [55].

Любая форма, подвергнутая такому отражению, приобретает «перекрученный» характер.

[55] Иначе говоря, поскольку первый пласт повернут на 180° относительно второго плана, происходит трансформация и обмен сторон той части эллипса (эллипсовидного поля зрения), которая приходится на первый план (рис. 41).

S-образные формы

Процесс кручения или отражения в двух взаимно перпендикулярных зеркалах подчиняет себе решительно все элементы живописного произведения, в том числе и эллипсовидную форму поля зрения — она обращается в две перевивающиеся S-образные формы с наклоном вправо и влево (рис. 41) [56].

Коснувшись вертикальной оси вращения, процесс отражения заключается в системе горизонтальной зеркальности.

Это сфера первого плана. Формы, здесь образующиеся, самостоятельного значения не имеют — они лишь отрицательный след второго плана и показываются в сокращенных масштабах.

Этим же объясняется, почему нижняя часть латинского S бывает всегда меньше верхней.

Как мы увидим из дальнейшего, пара перевивающихся S-образных линий является линейной основой композиционных форм.

Чтобы лучше уяснить себе возникновение S-образной линии, мы вспомним некоторые детали системы активного пространства.

Линия латинского S

Напомним строение зрительно-пространственного конуса: это конгломерат подобных зрительных установок, имеющих общую ось и организованных по принципу «мал мала меньше». Каждая из установок — двухслойна.

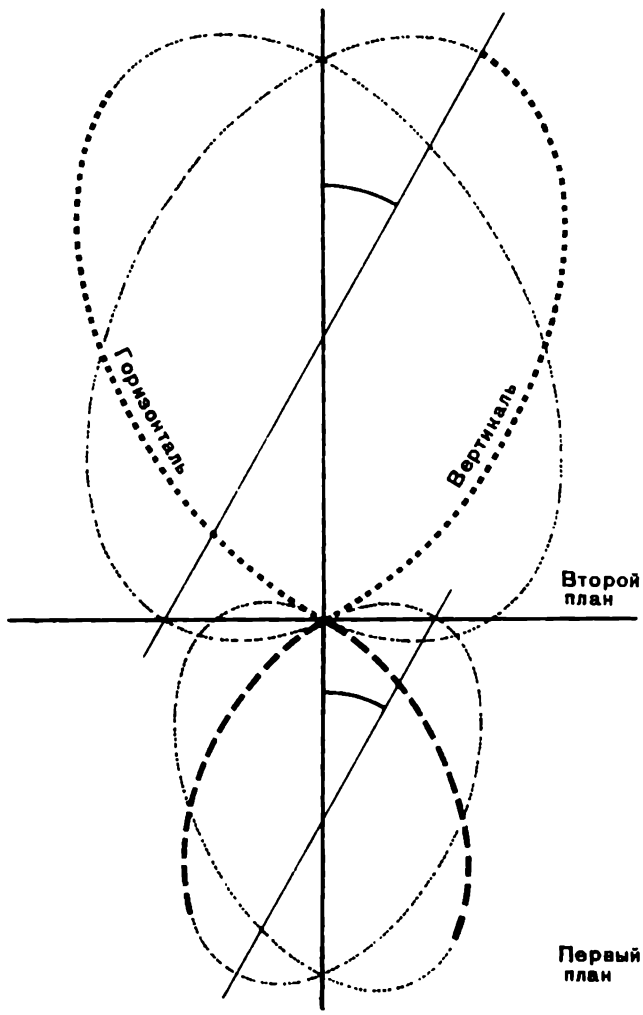


Рис. 41
Образование S-образной линии
Элементы суженных полей зрения внутреннего и внешнего пластов установки плавно переходят один в другой и из-за повернутости на 180° одной системы по отношению к другой меняют стороны, обусловливая возникновение линий изгиба, S-образных линий. Это первая композиционная форма живописной композиции, ее живописный модуль

[56] Эти наклоны появляются в силу того, что пространственная система живописного произведения никогда не достигает полной устойчивости. Полная устойчивость пространства живописного произведения неосуществима. В условиях предельно расщепленной позиции поле зрения, растягиваясь и теряя свою двухмерность, обращается в вертикальную или горизонтальную линию. Изобразительные возможности исчезают. Сохраняется лишь ничем не заполненная изобразительная плоскость.

Все количество установок объединяется большей установкой, определяющей собой пролет рамы. Внешний слой этой установки обусловливает то, что обычно называют первым планом.

Внутренний пласт, или, вернее, внутренние пласты, установок определяют всю центральную часть композиции или весь второй план.

Благодаря расщепленности зрительной позиции зрительно-пространственный конус того и другого плана распадается на две попарно взятые половинки, которые под некоторым углом встречаются с изобразительной плоскостью. Благодаря этому поля зрения становятся уже не круглой, а эллиптической формы. Они образуются как в сфере второго, так и в сфере первого плана с той лишь разницей, что в первом плане они несколько меньших размеров — они соответствуют мере того и другого плана.

Внутренний и внешний слои зрительной установки представляют собой одно целое.

Так же неразрывны и поля зрения того и другого плана. В силу этого элементы эллипсовидных полей зрения того и другого плана плавно переходят одни в другие и, меняя стороны [57] — правую — левую, образуют линию изгиба — линию латинского S — основной формальный модуль всех композиционных построений.

Характер формы латинского S

Чем сильнее пространственная активность, чем резче выражены пространственные характеристики первого и второго плана, тем труднее переход из одной системы в другую. Этим объясняется слабое развитие первого плана в сфере активного пространства древнего и древнейшего искусства. Наоборот, по мере углубления пространства, то есть утраты его активности, переход этот облегчается, это обусловливает более свободное развитие первого плана — в связи с чем размеры его увеличиваются.

Это определенным образом влияет на пропорции латинского S [58], так как его верхняя и нижняя части соответственно развиваются в сфере второго и первого плана (рис. 41).

Далее замечаем следующее: с утратой пространственной активности расщепление зрительной позиции сокращается — эллипсовидная форма полей зрения все более и более приближается к форме круга, и такая округлость сообщается характеру латинского S.

Одновременно с этим увеличиваются отклонения полей зрения от вертикально-горизонтальных осей композиции — к такому выводу мы приходим на основе следующих наблюдений: форма древнего и древнейшего искусства носит прямоугольный характер, древний художник в той или иной мере лишен возможности изображать наклоны — такая возможность появляется лишь значительно позднее, характерна для областей пространства, теряющих свою активность (например, барокко).

Наклон полей зрения обусловливает наклон формы латинского S.

Таким образом, в характере латинского S нужно различать три момента: 1) отношение

[57] Тот и другой пласт установки взаимно повернуты на 180°.

[58] Условно можно принять такое соотношение: меньшая ось эллиптической формы поля зрения второго плана равна большей оси той же формы, развивающейся в первом плане (рис. 41).

величины его верхней и нижней части, 2) вытянутость или округлость его формы и 3) степень наклонов верхней и нижней его части.

Все эти три формальных момента, определяющие характер и степень выраженности изгиба латинского S, зависят от той или иной активности пространства, зависят от величины расщепления зрительной позиции.

Далее мы рассмотрим это подробнее в связи с эволюцией живописных приемов.

Итак, линия латинского S образует как бы некоторый первичный конструктивный элемент, «живописный модуль» всего разнообразия и всей сложности композиционных систем. Форма этой линии изменчива и зависит от характера пространства, в котором она возникает (рис. 42).

В сфере малой глубины линия латинского S характеризуется вытянутой формой — следствие сильно расщепленной позиции — и почти без наклонов (так как система крайне напряжена). Нижняя часть S-образной линии здесь незначительных размеров, в соответствии с первым планом, слабо развитым в этой сфере изображения.

В пространстве более глубоком начинает обозначаться «деградация» системы. Расщепленность позиции сокращается — эллипсовидные поля зрения приобретают поэтому более округлый характер. Вместе с тем система постепенно теряет свою выраженность или активность — плоскость колебаний зрительной позиции сильно отклоняется от вертикально-горизонтальных осей. Следовательно, возрастают и колебания полей зрения — в сфере углубляющейся пространственности Возрождения их наклоны приближаются к 45 градусам. Это значит, что соответствующие попарно взятые оси эллипсов стали почти под углом в 90 градусов.

Такое положение существенно — оно определяет композиционный прием, в котором формы противополагаются, как построенные перпендикулярно друг другу. Прием этот, в особенности характерный для искусства позднего Возрождения и барокко, так и называется приемом «противоположения» — «контрапосто».

В силу начавшегося процесса слияния установок границы полей зрения начинают как бы расплываться; композиционная линия проявляется не столь резко, теряя свое непосредственное воздействие на форму.

Первый план постепенно ширится в своих пределах, вызывая соответственное увеличение нижней части латинского S.

Все это приводит к образованию линии латинского S более округлого характера — более «сочной» изогнувшейся формы (рис. 42, г).

Эволюция живописной формы отражает изменения пространственного порядка.

Попытаемся представить себе картину этих изменений.

Начнем с композиции в системе малой глубины древнерусского искусства, с иконы типа «Избранные святые».

Композиция строится на прямых взаимно перпендикулярных линиях — это вертикаль, определяющая позу прямо стоящих фигур, и горизонталь, обусловливающая поверхность земли, на которой изображения поставлены.

Положение фигур, вписанных в раму почти «в упор», говорит о материальности, о материи, заполнившей собой все «до краев» (см. стр. 70—71).

На то же указывает строгая фронтальность изображений [59]. Изображения статичны и даны в пространстве малой глубины. Следовательно, зрительная позиция здесь сильнейшим образом расщеплена и обусловливает поля зрения резко вытянутой формы и почти лишенные колебаний.

[59] Положение в $^3/_4$, как переходное, совпадало бы с движением.

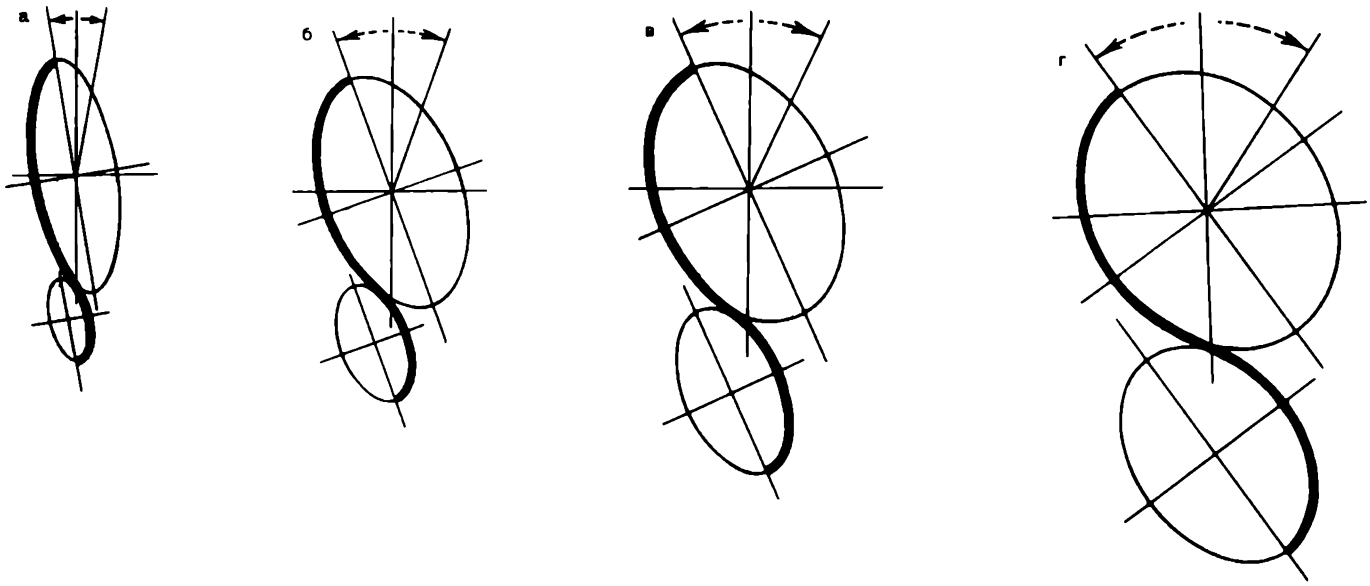


Рис. 42
Видоизменения S-образных линий

а

В интенсивно-активном пространстве, при значительном расщеплении зрительной позиции, эллипс поля зрения – резко вытянутой формы, его наклоны едва заметны. Переход в сферу положительной кривизны первого плана затруднен. Нижняя часть S-образной линии выражена слабо. В результате всего этого S-образная линия – сухой маловыразительной формы

б, в

По мере утраты пространственной активности растянутость границ поля зрения сокращается. Появляется округлость очертаний и наклоны. Сфера первого плана постепенно уравнивается со вторым планом. Этот процесс характерен для барокко и XVIII века

г

XIX век. S-образная линия становится более сочной и выразительной

Отсюда «прямоугольный» характер композиционного построения — прямое, отвесное положение фигур, горизонтально прочерченная линия земли. Фигуры даны несколько изолированно и уравнены в своих размерах. Следовательно, равномасштабны были зрительные установки и композиционные линии, ими образованные. Число фигур ограничено, и поставлены они на больших интервалах.

Все это связано с организацией пространственности системы в этой сфере изображения.

Возьмем какую-нибудь другую композицию той же сферы изображения, но несколько большей глубины, например, уже знакомую нам икону «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (табл. XVIII, в).

Прежде всего характерно само пейзажное построение — оно явно подчинено линии изгиба — вогнутая центральная часть, выпуклый нижний первый план. Таким образом, поверхность горы обозначает линию латинского S.

Но еще интереснее изображение фигур. Их «прямоугольность» бросается в глаза. Допускаются либо вертикальные, либо горизонтальные положения — промежуточные отсутствуют.

Происходит это в силу того, что поля зрения резко вытянутой формы, слабо отклоняясь от вертикально-горизонтальных осей, оставляют промежуточное между ними пространство незаполненным. Эти образовавшиеся пустоты в живописном пространстве лишают художника возможности изображать наклонные положения — отсюда как бы «ломкость» движений и прямоугольный характер формы.

Такая особенность живописного приема свойственна данной сфере изображения — будь то древнерусская, византийская, восточная живопись или детский рисунок (табл. XXV).

Надо заметить, что эта особенность — явление чрезвычайно устойчивое: совершенно неожиданно прямоугольность формы, уже в качестве некоторого живописного «атавизма», появляется и гораздо позднее — в пространственности достаточно глубокой — у Гойи и нашего Венецианова, то есть в начале XIX века.

После эпохи малой глубины обозначается постепенная утрата пространственной активности.

Это, однако, вовсе не говорит о понижении качества формы, — освобождаясь от чрезмерной условности, форма становится объективнее, выигрывает в смысле реализма — это надо подчеркнуть. Таково искусство Возрождения и в лучших своих представителях искусство барокко.

В связи с углублением (выпрямлением) пространственной системы можно назвать целый ряд условностей формы, проявление которых ощущается все слабее и слабее. Постепенно исчезают:

1. Принцип фронтальности (суммированная ось конуса получает возможность наклонов).
2. Принцип уравнивания размеров (в пространстве, теряющем однородность своей глубины, скрадывается подобие установок).
3. Дробность установок (подобие установок скрадывается — это приводит к их слиянию).
4. Перекрученный характер формы (сокращается развернутость граней изображения).

В этом процессе эпоха барокко занимает особое место. Напряжение системы дает внезапный скачок, вспыхивает былая энергия условной формы, достигая нередко парадоксального своего выражения.

Бесследно исчезает, однако, принцип фронтальности, он заменяется ему противоположным принципом — ракурсом изобразительной формы, и в связи с этим делается ударение на глубину пространственного изображения. Не случайно именно в XVII веке развивается пейзажное искусство как самостоятельный вид живописи. Зато с особой силой обозначается «перекрученный» характер формы — угловые повороты формы между отдельными ее положениями превышают иной раз угол в 90 градусов — изображения у Рубенса, Калло и Маньяско напоминают иногда движение какого-то головокружительного танца.

Однако точка схода XVII века теряет свою множественность. Может быть, такая нормаль-

ная перспектива вводится несколько искусственно. Во всяком случае, это находится в противоречии с дробностью зрительных установок, которые, несомненно, здесь имеют место, — мы судим о них по той линии латинского S, которая так своенравно подчиняет своей форме очертания предметов, заполняющих композицию. На ту же дробность указывает и дробность световых источников (см. главу «Освещение»).

Чем же вызывается эта внезапная вспышка барокко?

Для уяснения того, что здесь происходит, сошлемся на следующее явление. Вероятно, всякий близорукий человек знает, что если поставить стекла очков под некоторым углом к лучу зрения, мы тем самым усиливаем действие стекол. По отношению к пространству барокко таким «активизирующим» фактором является крайне сокращенный угол зрения, обусловливающий специфику барочной формы — ракурс.

Ракурс обозначает сильнейшие наклоны суммированной оси зрительного конуса. Такие наклоны, по-видимому, несовместимы с пространственной системой барокко, все еще сохраняющей некоторую активность.

Это форсирует систему, вызывает ее активизацию. Но сила образа уже падает и не соответствует искусственно поднятому пафосу изобразительной формы и повышенной цветности.

Отсюда несколько пустой и театрализованный эффект, получивший название маньеризма.

Можно сказать, что на этом и заканчивается эволюция пространственных форм живописного произведения.

В дальнейшем, в XVIII и в XIX веках, ничего нового вроде «регенерации» системы не появляется. Происходит лишь спад «пространственной активности». Это сигнализируется точкой схода, почти совпадающей с горизонтом. Следовательно, если расщепленность позиции здесь и обнаруживается, то в самых ничтожных формах. Система утрачивает окончательно свою устойчивость и напряженность. Поля зрения, возрастая в своих наклонах, все более и более округляются. Их границы продолжают расплываться и, наконец, исчезают вовсе, не дав возможности форме полей зрения обратиться в окружность. Это равносильно исчезновению всех живописных условностей и условностей композиционных в первую очередь.

Такие произведения, лишенные композиционной организации, характерны для некоторых моментов упадка живописи второй половины XIX века.

Композиционные системы, основанные на S-образных линиях

Нам предстоит обратиться к технической стороне вопроса — проследить образование композиционных систем или композиционных сеток, как мы их называем, из первичного композиционного элемента — из линии латинского S.

В сущности говоря, все дело здесь сводится к рассмотрению чертежей, объяснения здесь — второстепенного значения.

Две доминирующие зрительные установки живописного произведения

Мы знаем из предыдущего, что вся сложность второстепенных зрительных установок объединяется в пределах рамы доминирующей установкой.

Было бы, впрочем, вернее сказать, что композиционное единство устанавливается не одной, а двумя доминирующими установками — по вертикальной и по горизонтальной оси.

Ведь в большинстве случаев формат картины не квадратный, а прямоугольный, то есть высота и ширина изобразительной плоскости не равны друг другу.

Следовательно, требуются две различные по своим размерам установки — по вертикальной и по горизонтальной оси.

S-образные линии, образуемые этими установками, и создают основную композиционную структуру данной картины.

Вписанность в раму: аккомодация к прямоугольности

У художников есть такой профессионально-технический термин «вписать в раму», «вписано» или «не вписано в раму». Это значит найти взаимодействие между изображением и форматом произведения. Это создает целостность произведения и приводит к организации композиционной формы.

Это выражение совершенно точно вскрывает суть дела. Создавая свою композицию, художник напрягает всю свою творческую энергию, зрительно объединяя форму, над которой он работает с вертикально-горизонтальными границами изобразительной плоскости. Художник как бы аккомодируется к ее прямоугольности.

В этой связи можно вспомнить следующее: Матисс [60], озаглавив свой замечательный отрывок о живописном мастерстве словами «у меня нет свихнувшихся линий», говорит: «Отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка вместе со своей партнершей, горизонталью, служит как бы компасом для художника... Вертикаль запечатлена у меня в мозгу, она помогает мне точно определить направление моих линий».

Далее он указывает, что на рисунках Энгра остается не стертой вертикальная вспомогательная линия. К этому можно добавить: на подготовительных картонах Тинторетто оставалась не стертой прямоугольная сетка, по-видимому, она служила не только средством для увеличения, возможно, она играла роль некоторого линейного камертона, который помогал строить форму.

Такая же сетка-канон была, как известно, у египтян.

Прямоугольность формы отчетливо дает себя знать, как мы уже знаем, в древнем искусстве, в греческой архаике, в искусстве примитива и в детском рисунке. В этой сфере изображения наклонные формы почти отсутствуют. Прямоугольность в сфере старой живописи доминирует, подчиняя себе строй живописного произведения — вплоть до его прямоугольного формата (см. прим. на стр. 78).

После этого небольшого отступления обратимся опять к нашим S-образным линиям: их, как и вообще все элементы своего изображения, художник, работая над своей композицией, зрительно относит к прямоугольным ее границам.

При этом зрительная установка претерпевает ряд усложнений. Представим себе процесс работы над живописным произведением.

Художник начинает с того, что распределяет основные живописные массы по изобразительной плоскости. Работая над своей картиной, художник стремится всю ее охватить; он как бы аккомодирует к прямоугольным очертаниям своего будущего произведения. Его позиция становится скользящей по вертикальной и горизонтальной осям. За ней следуют границы его зрительных установок. В результате этого парные, перевивающиеся латинские S, ограничивающие поле зрения, оказываются разъединенными: одно сохраняет свое вертикальное положение, другое — принимает лежачую форму [61].

[60] См. «Матисс. Сборник статей о творчестве», М., 1958, стр. 79.

[61] Масштабы того и другого латинского S меняются в зависимости от размеров той и другой оси. Следовательно, только в случае квадратной формы вертикальное и горизонтальное латинские S оказываются одинаковых размеров.

Если композиция больших размеров, художнику приходится передвигаться по фронту картины, работая над отдельными ее частями, а затем то же проделать в вертикальном направлении; это определяет дальнейшее усложнение позиции. За ним следом передвигаются S-образные линии, состоящие из элементов суженных полей зрения. Чем сильнее пространственная активность, тем теснее границы зрительных установок [62].

В целом намечаются горизонтальные и вертикальные ряды латинских S, в которых эти волнообразные линии скользят на определенных интервалах друг от друга. Так создаются ряды S-образных линий, стремящиеся «напересек» друг другу [63]. Благодаря такому последовательному усложнению зрительной позиции вся изобразительная плоскость заполняется изображениями (рис. 43).

Скос угла

Итак, как мы только что говорили, движение S-образных линий осуществляется по взаимно перпендикулярным осям живописного произведения.

Точки пересечения этих линий, зрительно объединяясь, обусловливают новую стадию композиционных форм — п е р в о й стадией должна быть названа сама линия латинского S.

Получается эффект, подобный «муару» — создается новая композиционная форма, которую можно было бы назвать «скосом угла». Это — в т о р а я стадия развития живописной формы (рис. 43).

В соответствии с упрощенным или усложненным характером латинского S скос угла получается различным по сложности своего строения (табл. XXVIII—XXIX).

Наиболее упрощенная форма скоса угла — это прямая, наклон которой повторяет наклон диагонали данной композиции. (Это характерно как для живописи малой глубины, так и для детских рисунков.)

Далее, по мере углубления пространства, строение скоса усложняется. Наклонная линия надламывается, на месте надлома намечается как бы ядро скоса и появляются волнообразные линии, «обтекающие» это ядро (рис. 43).

В особенности четко выступает строение скосов в древнерусской живописи — это так называемый «небесный сегмент», появляющийся в верхнем правом или левом углу композиции. Здесь в пространстве малой глубины строение скоса облекается в символическую форму (табл. XXVIII, а, б).

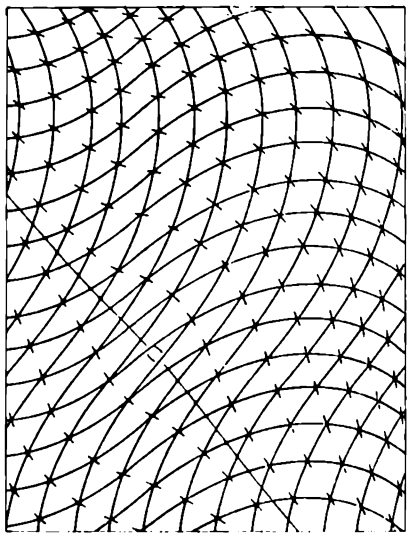
Тот же скос в искусстве Возрождения приобретает реалистический характер. Он обозначается, например, в виде двух драпировок, справа и слева фланкирующих композицию (например, в «Сикстинской мадонне» Рафаэля), — прием совершенно декоративный.

В живописи, близкой иллюзионизму, обозначается дальнейшее усложнение: ядро скоса разделяется на две части. Как композиционная форма, ядро скоса встречается решительно всюду.

[62] Таким образом, живописная форма подчиняется двойному воздействию: п р я м о у г о л ь н о с т и и о к р у г л о с т и.
Такой как будто резко противоречивый характер форм в особенности относится к древнерусской живописи.
Обратим внимание на прямолинейные и вместе с тем округлые складки в трактовке одежды. Как это ни парадоксально, прямоугольность встречается даже в трактовке органических форм лица — вспомним традиционно повторяющийся прием: прямая линия, соединяющая слезник глаза с концом рта. Такой прием встречается в Византии, античности и в древнерусской живописи (см., например, иллюстрации на табл. X).

[63] На каком же расстоянии следует в этих рядах линии латинских S? По-видимому, это определяется степенью искривления луча и его зрительного выпрямления. Чем сильнее активность, тем просветы между латинскими S значительнее, наоборот,— в пространстве слабой активности латинские S скользят на сближенных расстояниях друг от друга.

а



б

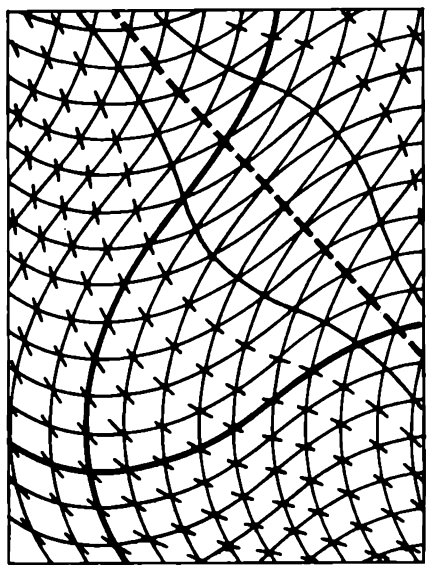


Рис. 43
Точки пересечения горизонтальных и вертикальных рядов S-образных линий, стремящихся „напересек" друг другу, зрительно объединяясь, создают композиционную форму „скоса угла"

Нижние два скоса обычно даются формой какого-либо круглого предмета — стоящего на полу сосуда, тарелки и пр. — или целого ряда предметов, группирующихся в кружок (табл. XXVIII, д, е, ж).

В пейзаже это какая-нибудь соответствующая пейзажная форма — например, круглое дупло дерева, как мы это видим у Рейсдаля. То же дерево своим положением обусловливает наклон скоса угла.

Ядра двух верхних скосов обозначаются в пространстве малой глубины условно-символическими изображениями солнца или луны, а в пространстве более глубоком — реалистически — просветом между ветвями деревьев, формой облаков, летящей птицей и т. д.

Ядро скоса придает композиции устойчивость, задерживает наш взор в пределах рамы, завершает композицию, оно как бы ставит точку в конце живописной фразы.

Композиционная диагональ

Далее происходит последующее усложнение композиционной формы — все по тому же принципу: точки пересечения композиционных линий зрительно объединяются — в данном случае объединяются точки пересечения линий двух скосов.

Следующая, т р е т ь я стадия развития композиционной формы — это скрещивание двух попарно взятых скосов. Попарно могут быть взяты смежные, противолежащие скосы или скосы всех четырех углов композиции [64].

[64] Важно заметить, что, несмотря на все эти возможности симметрических построений, очень часто живопись избегает симметрии. Это обычно достигается тем, что живописная форма, симметрически построенная, прерывается, совмещаясь с живописными формами, вовсе лишенными изображений, — безоблачное небо, гладь воды и т. д.
Прерванная композиционная система создает асимметрию. Это сообщает живописи характер органичности, раскрывает большие возможности для проявления живописной эмоции.

Два противолежащих скоса обусловливают появление композиционной диагонали — линии, давно известной в искусствознании (классическим примером диагональной композиции может служить знаменитая картина Тинторетто «Битва св. Михаила с сатаной» из Дрезденской галереи). К этой композиционной форме относится целая система волнообразных линий, принадлежащая строению того и другого скоса (рис. 44).

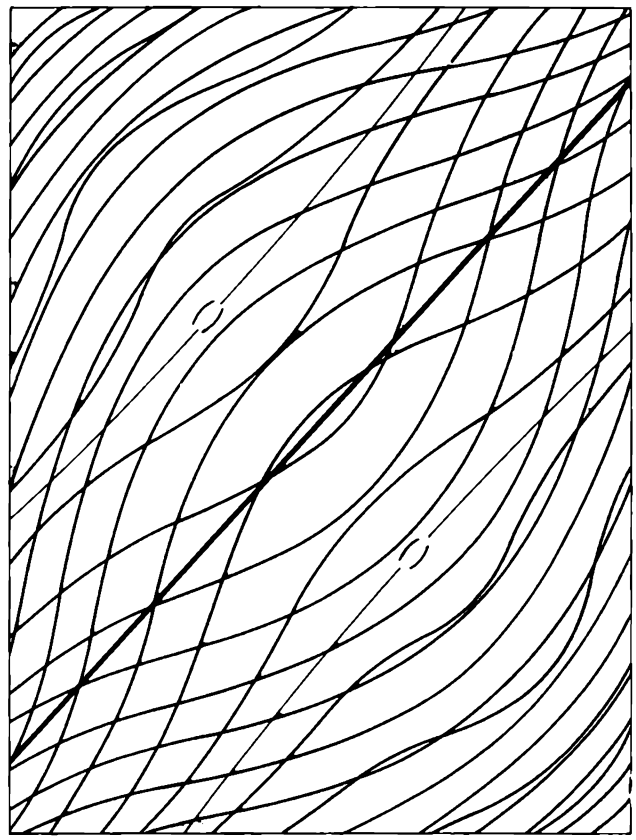


Рис. 44
Два противоположных скоса обусловливают диагональную композицию

Веерообразная композиция

К одному из наиболее распространенных видов композиций принадлежит композиция, которая по характеру своих линий могла бы быть названа «веерообразной». Композиция эта — результат взаимного пересечения линий двух смежных скосов, они могут быть построены от любой из сторон композиции (табл. XXX) [65].

Скрещивание двух смежных скосов создает характерную полукруглую форму сегмента с веерообразно расходящимися от нее линиями (табл. XXX). Такой сегмент показывается иногда с надломами.

В иконописи, если построение идет от верха композиции, этот надлом выражается в традиционной форме «велума» [66]. Между тем скрещивание двух смежных нижних скосов угла образует построение иконной формы, так называемой «мандорлы» (табл. XXX, н) [67].

В классической композиции, построенной к одной из боковых сторон, форма сегмента обычно связывается с позой исторического или мифо-

[65] То есть смежные скосы могут быть взяты не только в углах, но и в любой части композиции. Это относится и вообще ко всем прочим композиционным формам.

[66] «Велум», или парус, укрепляемый на Востоке между двумя зданиями с целью защиты от солнца.

[67] «Мандорла» — миндалевидное сияние, среди которого изображались Христос и Богоматерь.

логического героя: у декоративно поставленной фигуры, почти как правило, одна нога бывает ослаблена в коленке, и небольшой ее сгиб выражает надлом композиционной линии.

Сначала композиционная форма определяется линиями скосов, далее — точками их взаимного пересечения.

Дугообразная композиция

Наконец, может быть рассмотрена композиционная форма, образованная скрещиванием всех четырех скосов, то есть скосов всех четырех углов композиции. В результате получается система дугообразных линий, в которой обычно показываются большие, многофигурные композиции (табл. XXX — XXXI).

Может быть и последующее усложнение «муара», уже четвертой стадии развития композиционной формы.

Это заметно, например, в «Страшном суде» Микеланджело (табл. XXXI, л).

Усложнение композиционной системы

Нередко одна стадия развития композиционной формы просвечивает из-под другой, и такой переход к другой композиционной системе, как мы только что отмечали, выражается в надломе композиционной линии.

Наплывы и просвечивания одной линейной системы из-под другой создают бесконечное множество композиционных вариантов, из которых художнику предоставляется выбрать то, что полнее всего отвечает характеру задуманного им образа. Это создает неограниченные возможности в смысле их вариаций и усложнений.

Особенно интересны в этом отношении композиции «веерообразные».

Некоторые линии самих скосов (вторая стадия развития) сохраняются; другие линии получаются в результате зрительного объединения точек пересечения (третья стадия).

Глава II
Композиции в кругах

Мы только что рассматривали ряд композиционных форм, построенных на линии латинского S, при условии динамичности зрителя или самого художника, передвигающегося или скользящего по вертикальной и горизонтальной оси живописного произведения.

Однако могут быть и другие композиционные формы, когда такое передвижение зрителя (или художника) отсутствует (хотя общая динамика зрительной позиции и имеет место). По отношению к изобразительной плоскости зритель сохраняет свою относительную стабильность.

В таком случае возникают «композиции в кругах», к рассмотрению которых мы и переходим.

В каждой зрительной установке конуса мы различали ее внутренний и внешний пласт. Внутренний пласт развивает формы обратной перспективы, внешний — усиленно-сходящейся.

Учитывая искривление луча, тот и другой пласт установки по-разному видоизменяет форму полей зрения.

В случае обратной перспективы получается втянутая форма надлома, в случае усиленно-сходящейся — вытянутая (рис. 45). Так как внутренний и внешний пласт установки представляет собой некоторое неразрывное целое, границы полей зрения того и другого пласта становятся как бы двоящимися: они идут переви-ваясь, то сближаясь, то удаляясь друг от друга, и пересекаются в четырех точках [68] (рис. 46—47).

[68] Те и другие границы полей зрения зрительно суммируются. Возникает, так сказать, серединная форма, соответствующая прямому лучераспространению. Она-то и обусловливает уже знакомую нам форму латинского S.

В местах надломов границ полей зрения происходит переход от одних зрительных установок к другим (рис. 48).

Найденное сочетание полей зрения представляет собой проекцию на изобразительную плоскость периферии данной установки.

Для центральных ее частей потребовался бы целый ряд последующих подобных установок меньшего масштаба — с более близких точек зрения.

Таким образом, все поле зрения заполняется системой зрительных границ.

Их колебания с надломами малых полуосей и обусловливают появление новой композиционной формы в виде знака «×», или «Андреевского креста», — излюбленная композиционная система Делакруа. Эта форма композиции образуется двумя взаимно перпендикулярными линиями, поставленными под углом в 46 градусов (табл. XXXII).

Композиционные круги со знаком «×» нередко показываются в сдвоенном виде — это вытекает из процесса трансформации.

Композиция в треугольнике

Половинное выражение композиции «Андреевского креста» в соединении с горизонтальной линией — «водораздел» между первым и вторым планом у низа картины — создает композицию в треугольнике.

Обычно такая композиция связывается с именем Леонардо да Винчи.

Вероятно, Леонардо сознательно применял такую композицию, и в таком случае он может считаться ее изобретателем.

Что касается композиции «Андреевского креста», то такая форма встречается уже в античности.

Композиция в четырех кругах

Нам остается рассмотреть последний и наиболее общий вид композиции — это композиция в четырех кругах.

Условные обозначения в чертежах:

точка схода

точка зрения

зрительная ось

зрительно-световой луч в системе отрицательной кривизны (вогнутость второго плана)

зрительно-световой луч в системе положительной кривизны (выпуклость первого плана)

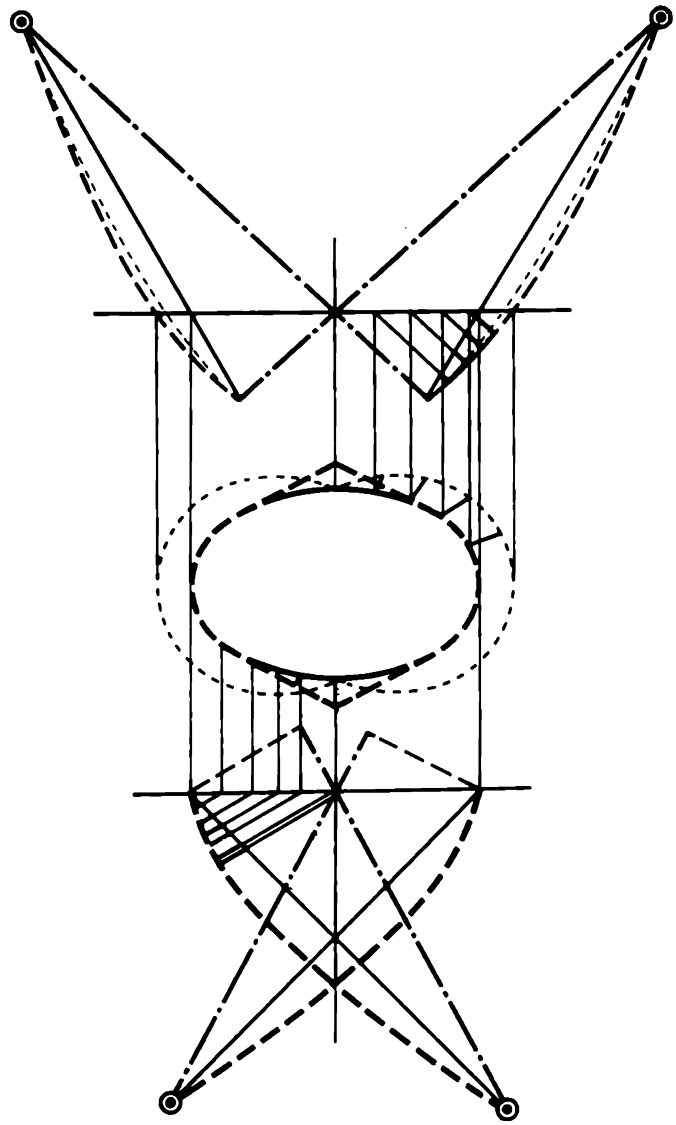


Рис. 45
В динамическом зрительно-пространственном конусе нужно различать внутренний пласт его поверхности и его внешний пласт. Внутренний пласт развивает систему пространства отрицательной кривизны, внешний – положительной (лучи идут пересекаясь).
Переход из системы одного пласта в другой осуществляется в повороте на 180°, поэтому острия расколовшегося конуса направляются в противоположные стороны.
В проекции на изобразительную (вертикальную) плоскость границы полей зрения показываются по разному: со стянутыми надломами у малых полуосей в системе отрицательной кривизны и с вытянутыми – в системе положительной кривизны.
Те и другие границы, совмещаясь, перевиваются между собой.

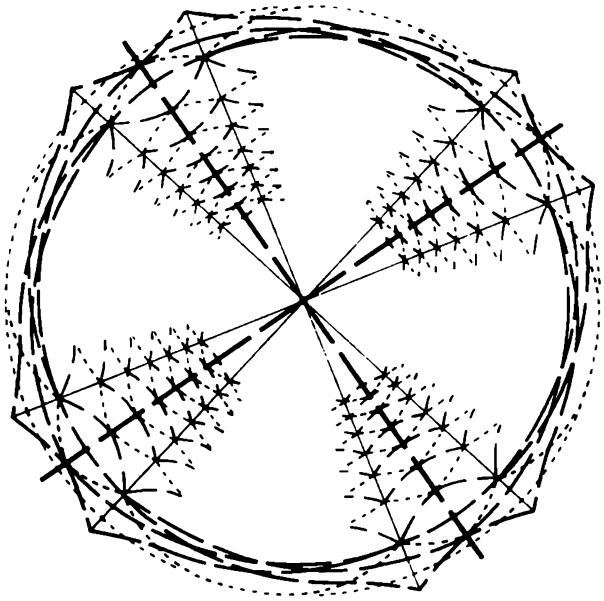


Рис. 46
Границы полей зрения с учетом их колебаний создают – для целого ряда уменьшающихся установок – композиционную форму в виде знака „X"

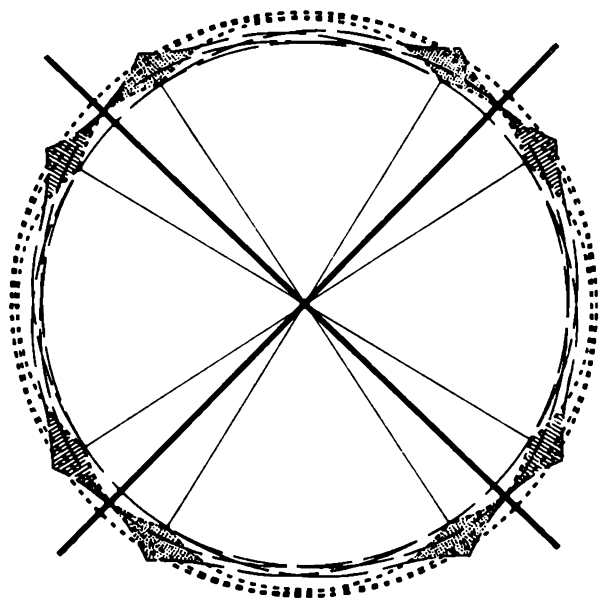


Рис. 47
Совмещение горизонтального и вертикального расщепления. Колеблясь и сближаясь между собой, надломы намечают композиционную форму в виде знака „X"

Обыкновенно в такой системе осуществляются сложные, многофигурные композиции.

В своей основе такая система имеет конструкцию трансформированного конуса, обусловливающую форму одностороннего зрительного охвата (см. стр. 87). Это явно указывает на незаконченный характер такой системы.

Достраиваем ее, прибавив по половинке конуса — справа и слева.

В таком случае получаются две смежные установки в двустороннем охвате, построенные по горизонтальной оси.

То же построение нам придется дать и по вертикальной оси (так как та и другая ось действуют всегда вместе).

Возникает система четырех зрительных установок.

Колебания зрительных полей этих установок и создадут в конечном счете композицию в четырех кругах [69].

В очень редких случаях в композиции бывают заметны все четыре круга. Обычно показываются только два, либо по горизонтальной, либо по вертикальной оси композиции — в зависимости от формата картины (табл. XXXIII). Это легко обнаружить и на картинах Брюллова, Бруни и голландских пейзажистов XVII века.

Но иногда в пространственности достаточно глубокой — Возрождения и XVII века — вся изобразительная плоскость заполняется большим количеством композиционных установок — это явление «регенерации» системы (см. репродукцию с Тинторетто — табл. XXXI, а, д).

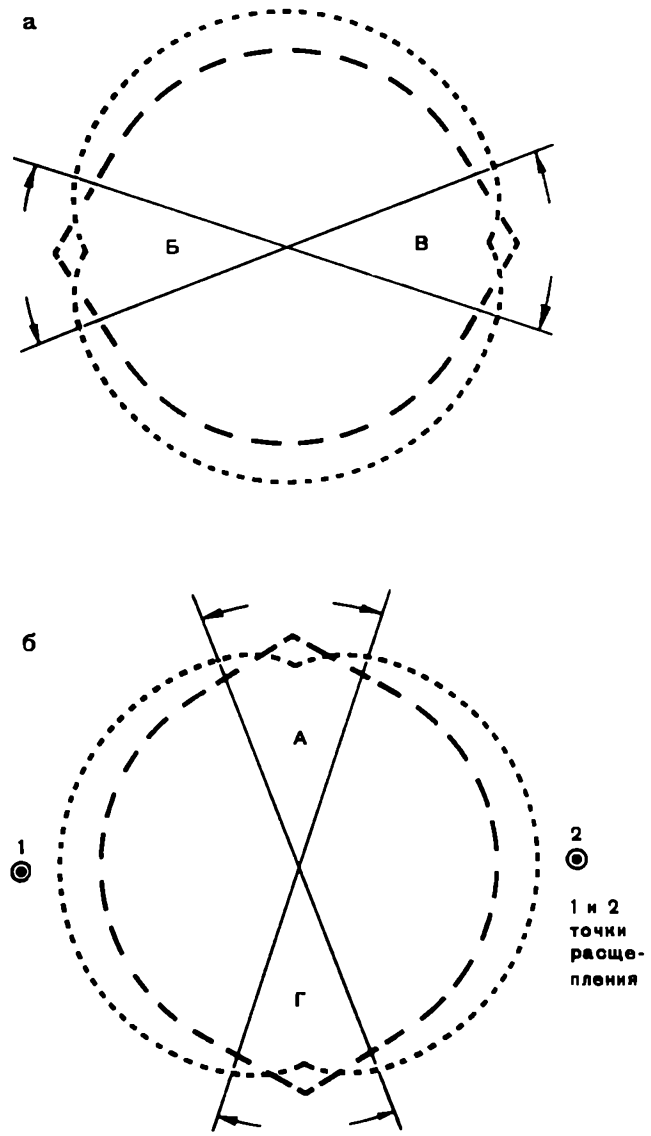


Рис. 48
Образование Х-образной формы
а
Вертикальное расщепление
б
Горизонтальное расщепление
Стрелками показана амплитуда колебаний – вращательный сдвиг

[69] При этом нужно подчеркнуть, что колебания эти возникают с утратой пространственной активности — связь между пространственной системой и взаимно перпендикулярными осями живописного произведения ослабевает. Если можно так выразиться, система как бы разбалтывается. Это происходит с приближением к XIX веку.

Система наклонных композиционных линий под углом в 45 градусов

В каждом из композиционных кругов обозначается пересечение линий под углом в 45 градусов, и такие же линии образуются между кругами.

В результате этого вся изобразительная плоскость покрывается системой наклонных линий под углом в 45 градусов — такие формы в особенности характерны для XVII и XVIII веков (см. репродукцию с Тьеполо, табл. XXXIII, е) для системы, теряющей свою активность или устойчивость формы.

Наоборот, в сфере активного пространства система устойчива, колебания полей зрения едва дают себя знать. Зрительное сближение надломов ощущается слабо. В силу этого композиционная форма в виде знака «Х» обозначается лишь в намеке.

В XIX веке пространственная система, теряя свою материальную насыщенность, выпрямляется, пространственный конус исчезает, а с ним вместе и живописные условности, в том числе и условности композиционные в виде знака «Х».

Этим мы заканчиваем наш анализ композиционных сеток.

Подобно стихотворному размеру, композиционные сетки не являются мерилом художественного качества. Тем не менее латинское S и все производные от него являются некоторым непременным условием всякой сколько-нибудь организованной формы. Те или иные композиционные условности обнаруживаются даже в самой ничтожной рыночной картинке. Но, с другой стороны, мы не можем представить себе систему какого-нибудь великого произведения искусства, развивающегося помимо все тех же композиционных закономерностей.

Композиционные системы, теоретически выведенные и вполне совпадающие с построением классической картины, разумеется, не могут быть критерием эстетического качества. Тем не менее они небесполезны для художника и освобождают его от бесполезных и «химерических», как выразился Делакруа, попыток изобрести свою собственную систему построения.

Композиционные формы — лишь проявление оптики, оптики динамического пространства живописи. Композиционные формы — как бы зрительный след такого пространства.

Поэтому лишено всякого основания приурочивать, как это обыкновенно делается, время их возникновения к какой-нибудь определенной эпохе, например XVII и XVIII века.

Композиционные системы, подчиняясь законам психологии зрения и геометрическим закономерностям, возникали помимо сознательной воли художников и помимо эстетических требований Академий.

Композиции — не изобретение Академий. Академии только канонизировали то, что создавалось самими художниками.

Мало того, их вообще никто не изобретал[70] и в смысле композиционных форм никогда не было осознанной традиции.

В каждом отдельном случае композиционные формы изобретались вновь. Они как бы появлялись сами собой, в процессе живописной работы.

Путем упорного труда художник в конечном счете до них дорабатывался.

Вернее было бы сказать так: всякая организационная форма, как к своему непременному следствию, приводит к организованности композиционной.

[70] Делакруа, вероятно, догадывался о композиции в виде «Х». О Леонардо см. стр. 116.

Как мы видели, основных композиционных систем, или «сеток», не так уж много, но число их неограниченно возрастает, благодаря всевозможным усложнениям, наплывам и просвечиваниям одной «сетки» из-под другой.

Среди всего этого разнообразия композиционных форм художник совершенно бессознательно останавливает свой выбор на том, что лучше всего отвечает его творческому замыслу, его живописному образу.

Кроме того, каждая эпоха имеет свое, ей одной присущее психологическое выражение в искусстве, и это связывается с тем или иным композиционным стилем.

Мы различаем строгость вертикальных композиций, характерных для средневекового искусства, рационализм «контрапосто» в искусстве Возрождения и романтическую диагональ XVII—XVIII веков.

Разумеется, возможен целый ряд производных усложнений и вариаций этих основных композиционных форм.

К стр. 42

* Между прочим, в истории искусства известен эксперимент по «исправлению» перспективных отклонений, поставленный по отношению именно к этой картине: набросок архитектуры данной картины был перерисован (Фр. Боссюэ) с соблюдением законов прямой перспективы (см.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива. — «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 398.)

Об исправлении перспективных ошибок в конкретной картине см. также: Н. А. Рынин, Начертательная геометрия. Перспектива, Пг., 1918, стр. 82—83 (иллюстрируется исправление пейзажа Сванефельдта).

** Разбор отступлений от правил линейной перспективы в различных картинах с исследованием некоторых оснований для таких отступлений см. в книге Н. А. Рынина «Начертательная геометрия. Перспектива» Пг., 1918, стр. 70—88.

К стр. 51

* В этом отношении показательно сравнить композиции «Поклонение волхвов», принадлежащие кисти Дионисия, в Ферапонтовом монастыре и в Успенском соборе Московского Кремля. Обе композиции очень близки и имеют один и тот же разлом кресла; характерно, однако, что в кремлевской фреске разлом этот заорнаментирован.

К стр. 54

* Типичным примером здесь может служить изображение войска в иконе «Чудо от иконы Знамения» («Битва суздальцев с новгородцами») (Гос. Третьяковская галерея), где совокупность воинских шлемов приходится на одно условное общее туловище.

Ср. аналогичный прием в фольклоре и древней литературе, когда подвиги войска обобщаются в поведении одного героя (например, Евпатия Коловрата в «Повести о разорении Рязани Батыем», Всеволода Буй Тура в «Слове о полку Игореве»). См. об этом: Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М. — Л., 1958, стр. 74—75; П. Г. Богатырев, Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни, М., 1963, стр. 28—29.

Не менее характерен в этом отношении традиционный прием описания битвы в эпической литературе, когда бой представляется в виде последовательной серии отдельных единоборств (ср., например, описание Троянской войны в «Илиаде» Гомера).

К стр. 59

* О формах зеркального отображения, как характерных для искусства Новой Гвинеи, Гавайев, Самоа, Новой Зеландии, Западной Африки см.: Б. Ф. Адлер, Карты первобытных народов, Спб., 1910, стр. 47.

** О точке зрения зрителя, помещенного внутрь картины см.: O. Wulff. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, «Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet», Leipzig, 1907.

В этой связи может быть интересным и то, что иногда в древней картине дается символическое изображение глаз, как будто бы не связанное с общим построением картины.

Это явление встречается в египетском искусстве, в искусстве античном, а иногда и в более позднем (средневековом). (Указанное явление было специально отмечено П. А. Флоренским, который посвятил ему одну из своих неопубликованных работ.)

Можно было бы думать, что глаза эти символизируют взгляд некоего абстрактного зрителя внутри картины, с точки зрения которого воспринимается картина (иногда, может быть, правомерно отождествить этого абстрактного зрителя с божественным наблюдателем).

К стр. 60

* Это связано, между прочим, вообще со сложным вопросом, в каких случаях древний художник считает себя частью картины, а в каких он смотрит на нее извне. По-видимому, у первобытного художника автор картины вместе с изображением составлял как бы одну систему «человек-картина». В других же случаях художник изображает мир с точки зрения абстрактного стороннего наблюдателя (и в этом случае он может изобразить и себя самого в картине).

К стр. 61

* Переход от «внутренней» точки зрения к «внешней» как формальный прием, обозначающий естественные рамки художественного произведения, может быть прослежен не только в живописном, но и в словесном искусстве. С этой точки зрения, например, очень показательны традиционные концовки в сказках типа «А я там был, мед-пиво пил...» и т. д. (при том, что слушателям только что повествовалось о временах и странах, достаточно отдаленных, где рассказчик явно никак не мог быть): это не что иное, как переход на внешнюю (по отношению к сказке) точку зрения (которая совпадает с точкой зрения рассказчика и слушателя) — переход, знаменующий выход из мира сказки во внешнюю по отношению к ней действительность и тем самым ее окончание. Такую же функцию имеют традиционные концовки в старинной поэзии, например, обращение к принцу в средневековой французской балладе (ср. хотя бы у Вийона). Наконец, в той же функции выступает переход от описания субъективного (внутреннего) состояния героя, то есть описания со ссылкой на его мысли и чувства, к описанию его внешнего (объективного) поведения, когда в качестве носителя авторской точки зрения выступает не сам герой, а какой-то

внешний по отношению к нему наблюдатель (см. об этом: Б. А. Успенский, Структура художественного текста и типология композиций. — «Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966; его же, Поэтика композиции, в печати).

К стр. 67

* Ср. также пейзаж на одном из рельефов во дворце Синаххериба в Ниневии (Ассирия, VIII в. до н. э.), где изображение реки на заднем плане указывает на внутреннее положение зрителя: горы и деревья, изображенные по обеим сторонам реки, как бы распластаны на плоскости — по одному берегу реки верхушки гор и деревьев направлены вверх, тогда как по другую сторону они обращены вниз (река, тем самым, занимает центральное место в изображаемом пространстве). См.: Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., стр. 260.

Учет принципиально иной — сравнительно с нынешними художественными представлениями — позиции зрителя по отношению к произведению искусства в древности, может быть, позволит в какой-то степени объяснить странный феномен перевернутого изображения, наблюдаемый иногда в искусстве каменного века, — когда, например, амулеты, изображающие людей и животных, подвешивались на шнурке вверх ногами (см.: А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966, стр. 33, 36).

К стр. 72

* Ср. интересный пример затекания изображения за рамку в византийской миниатюре, изображающей победу Константина Великого у Мульвийского моста (из рукописи «Проповеди Григория Назианзина», IX века, собрание в Париже), которая приводится в «Византийском альбоме графа А. С. Уварова», т. 1, вып. 1, М., 1890, табл. XXI: конские морда и ноги частично закрываются рамкой миниатюры и продолжаются уже вне рамок.

** Необходимо отметить, что этот вывод верен лишь по отношению к произведениям искусства определенного географического ареала. Действительно, в европейском искусстве направление времени обозначается, как правило, слева направо: например, на всех изображениях «Благовещения» архангел Гавриил, направляющийся к Марии, дается слева; то же наблюдаем в композициях «Поклонение волхвов», «Вход в Иерусалим» и т. п.; примеры, разумеется, легко могут быть умножены. (Иная временна́я направленность может быть представлена в изображениях, построенных симметрично,— направление времени здесь может обозначаться от периферии к центру. Но можно принять в этом случае, что вся правая сторона композиции как система есть зеркальное отражение левой — и тогда данные случаи не будут противоречить указанной общей закономерности.)

Отмеченная особенность может быть связана с направлением нашего письма и в какой-то степени со спецификой нашей ориентации. Ее, однако, нельзя признать абсолютной; так, например, на эскимосских изображениях временна́я последовательность дается, напротив, справа налево (см.: W. la Barre, Paralinguistics, kinesics, and cultural anthropology.—«Approaches to semiotics», ed. by T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson. The Hague, 1964, p. 214).

К стр. 73

* Попытки передать временну́ю последовательность в изобразительном искусстве восходят к глубокой древности; соответствующие изображения могут быть прослежены вплоть до каменного века. См., например: А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 66 (описание подобного изображения, восходящего к концу мезолита или началу неолита); см. также наши замечания во вступительной статье в настоящем издании (стр. 20 и прим. 45).

** По всей вероятности, пятиногие изображения крылатых быков были специально рассчитаны на движение зрителя. Действительно, пять ног имели лишь те изваяния, которые стояли при входе, по углам входных дверей: они были поставлены с таким расчетом, что входящему человеку должно было казаться, что быки оживают и поворачиваются к нему (см. описание этого эффекта в книге: Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, М.— Л., стр. 33—34).

Ср. в этой связи замечания об изучении прагматического уровня при семиотическом анализе произведения искусства в нашей вступительной статье (стр. 31, прим. 75 наст. изд.).

К стр. 84

* Иначе говоря, пространство древней картины членится — и по вертикали, и по горизонтали, и в глубину — на совокупность микропространств, т. е. как бы складывается из отдельных пространственных кусков, каждый из которых оформляется определенными техническими приемами (т. е. как *в себе замкнутое* пространство). Это доказывается как чередованием обратной и усиленной-сходящейся перспективы, так и чередованием затенений, которые могут иметь место во всех трех измерениях. Не менее показательны в этом отношении прерванные изображения ангелов, солнца, о которых пишет Л. Ф. Жегин (см. стр. 62 и стр. 84, прим. 44), наслоение нескольких интерьеров, противопоставленных по глубине в картине, и т. п.

При этом внутри каждого микропространства может быть своя (внутренняя) динамика зрительной позиции, обусловливающая вогнутость форм и другие явления обратной перспективы. Но в разных местах картины подобная динамика может иметь место в большей или меньшей степени; отсюда в соответствующих фрагментах картины формы обратной перспективы могут обозначаться сильнее или слабее или исчезать вовсе (т. е. появляются формы прямой либо параллельной перспективы, знаменующие остановку динамики взора). С другой стороны, общую вогнутость построения древней картины (о которой пишет Л. Ф. Жегин на стр. 55) можно связать с каким-то обобщающим, всеохватывающим обзором с соответствующей обобщающей динамикой зрительной позиции.

К стр. 90

* В этом отношении любопытно по своим техническим приемам чукотское изображение выпуклой вселенной, приводимое в книге: В. Г. Богораз, Эйнштейн и религия, М.—Пг., 1923, стр. 30: вселенная на рисунке — именно в силу своей выпуклости — разрывается на части.

К стр. 100

* Действительно, затенение в древней иконе не связано с источником света. Например, наличие бликов (так называемых «отметок»), столь характерных, в частности, для творчества Феофана Грека, нельзя объяснить светотеневым эффектом, поскольку они могут появляться и на наиболее затененных частях изображения (на кончиках пальцев, хотя руки обращены к зрителю тыльной своей стороной, и т. п.). См. об этом: В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, М., 1961. стр. 43; Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., М., 1941, стр. 27. С известным преувеличением Дурново сравнивает фрески Феофана с фотографическими негативами, «так как светлые в действительности части кажутся здесь темными и наоборот» (L. Durnovo, Die Technik der altrussischen Wandmaler und ihre neuen Kopisten.—«Byzantinisch-russische Monumentalmalerei», Veröffentlichungen des Kunstarchivs, Nr. 22/23, Berlin, 1926; цитируем по работе: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, указ. соч., стр. 27).

Ср. в этой связи аналогичную трактовку данного приема в иконах Симона Ушакова: В. Н. Нечаев, Симон Ушаков. — В сб. «Изобразительное искусство» («Временник отдела изобразительных искусств Гос. Института истории искусств»), Л., 1927.

** Психологическое толкование отсутствия теней в древней иконе см. в работе: K. Onasch, Ikonen, Berlin, 1961, S. 28—29.

К стр. 103

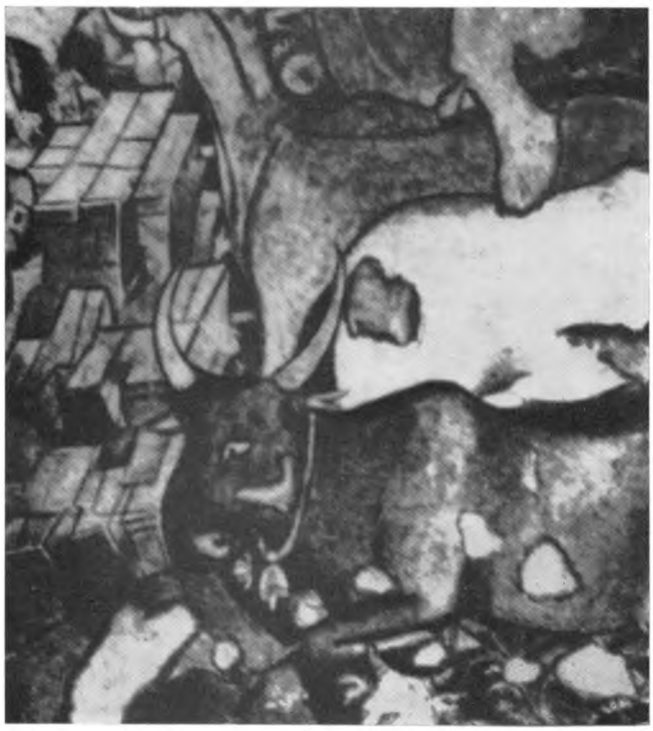
* Этот общий принцип, когда каждое изображение в отдельности неподвижно, но все вместе динамично, может быть уподоблен принципу киномонтажа (см. подробнее во вступительной статье к настоящей работе).

К стр. 104

* Ср. парадоксальный пример кручения фигуры на византийской миниатюре с изображением пророка Михея (из рукописи Ветхого завета IX века, библиотека Чизи в Риме, приводимой в «Византийском альбоме графа А. С. Уварова», т. 1, вып. 1, М., 1890, табл. VII): голова пророка повернута на 180° относительно его туловища.

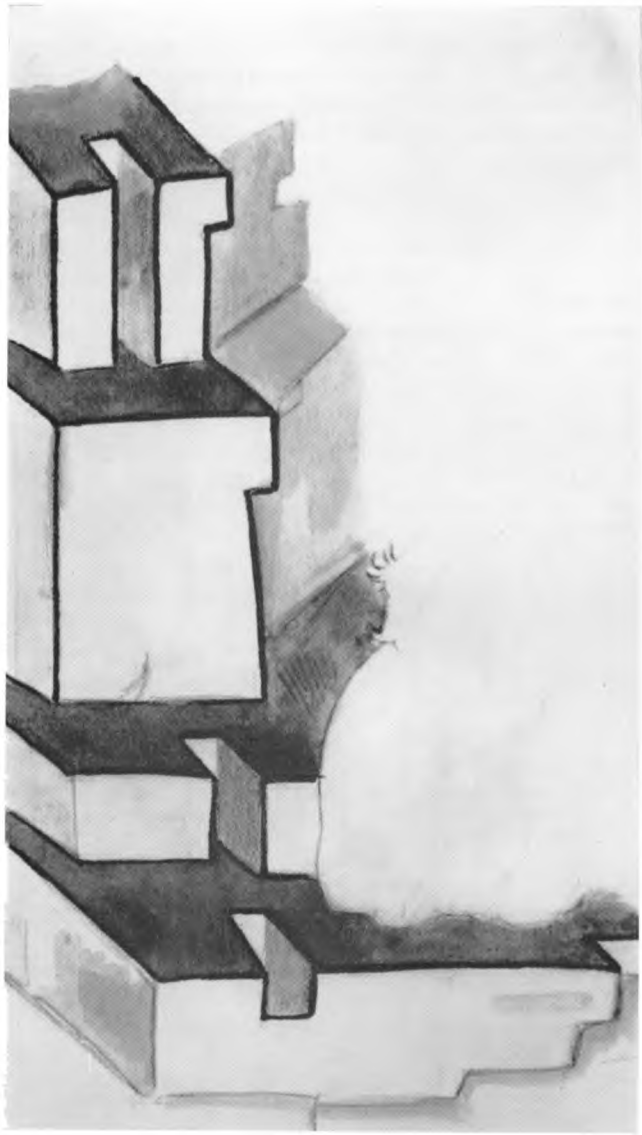
Таблицы

а



б

в



г

д

Таблица I

«Иконные горки» в искусстве разных культур

а, б, в
Индия. Фрески. Фрагменты
г
Япония. Пейзаж. Фрагмент
д
Иран. Фрагмент миниатюры

е

ж

з

Таблица I

«Иконные горки» в искусстве разных культур

е

Грузия. Фрагмент миниатюры к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». XVII век

ж

Иран. Фрагмент миниатюры из книги басен «Калила и Димна». XV век

з

Китай. Путники в горах. Фрагмент свитка. Конец VII—начало VIII века

1/2 9 л. Жегин

и

к

л

м

Таблица I

«Иконные горки» в искусстве разных культур

и

Италия. Аньоло Га́дди. Нахождение креста. Фрагмент фрески в церкви Санта Кроче, Флоренция. Ок. 1380 года

к

Италия. Бонавентура Берлингьери. Фрагмент иконы «Франциск Ассизский и сцены из его жизни». 1235 год

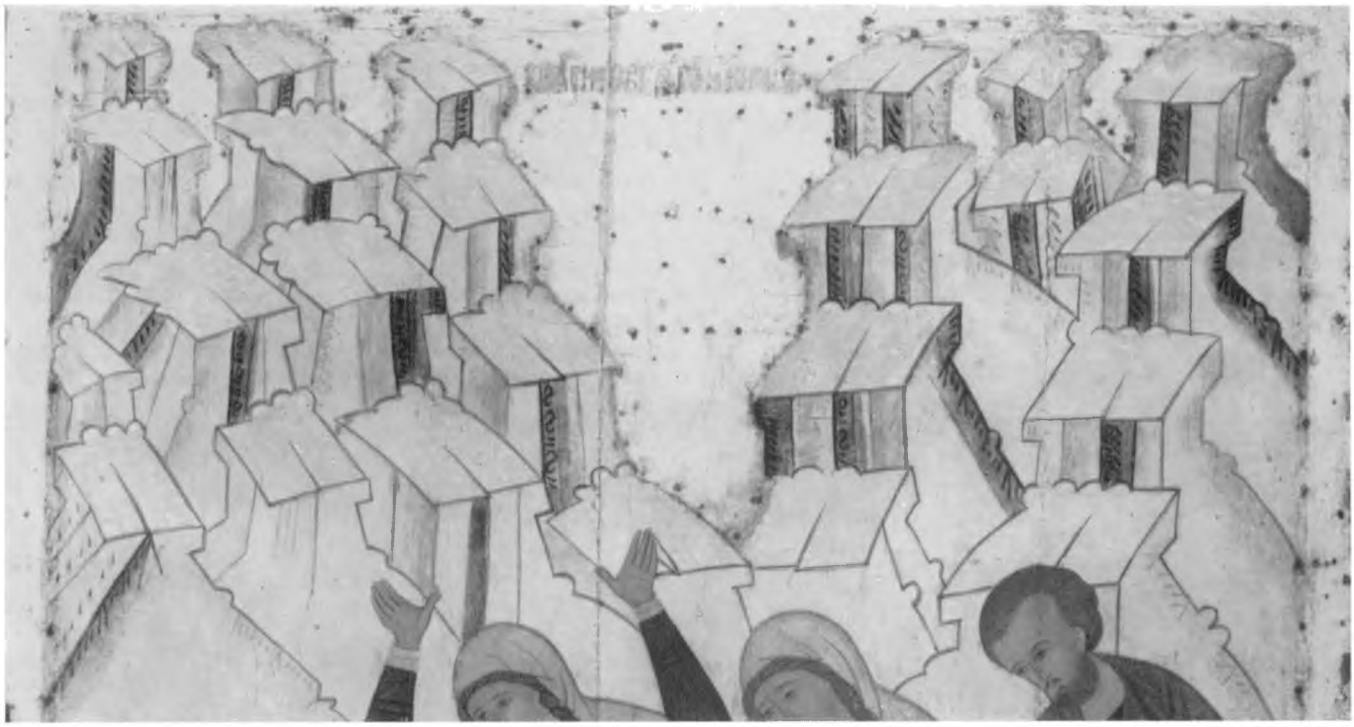
л

Италия. Лоренцо Монако. Оплакивание Христа. Начало XV века. Фрагмент

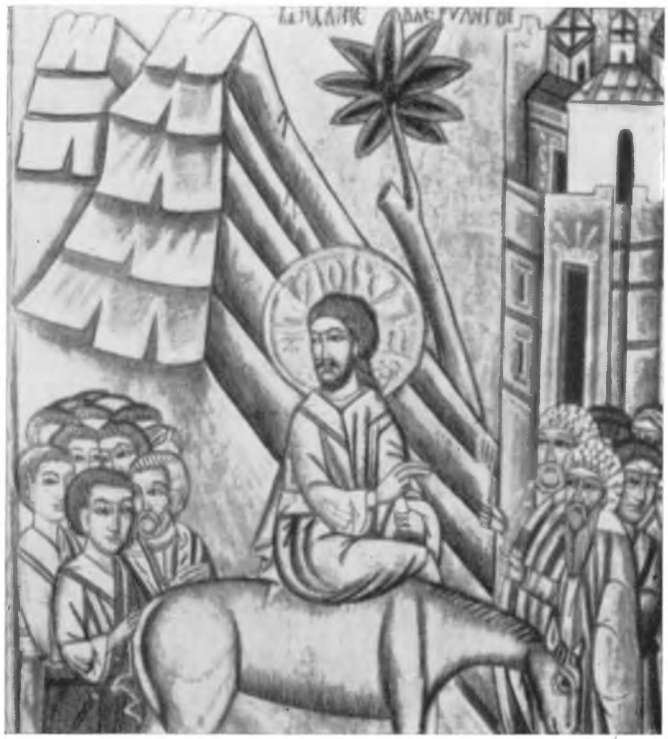
м

Италия. Чудесное открытие источника. Фрагмент фрески в верхней церкви Сан Франциско, Ассизи. Ок. 1300—1304 годов

н



о



п

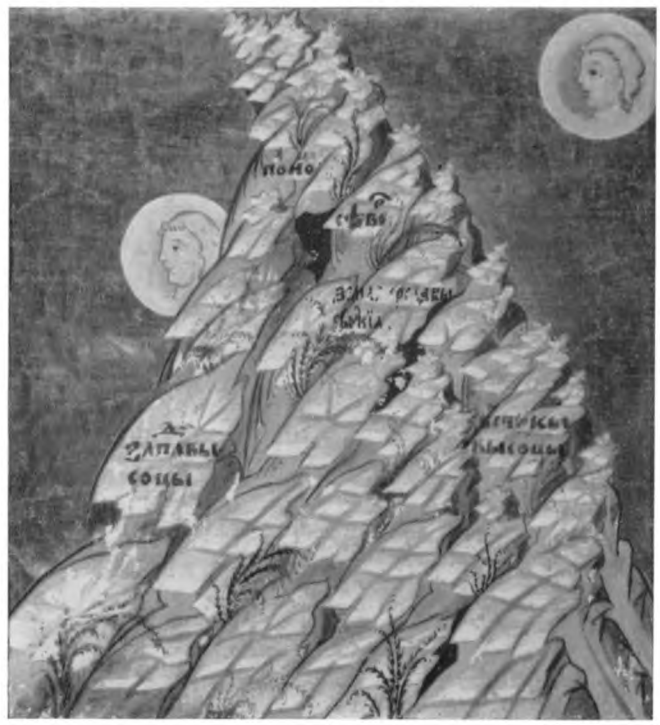


Таблица I

«Иконные горки» в искусстве разных культур

н

Положение во гроб. Фрагмент иконы конца XV века. Новгородская школа

о

Вход в Иерусалим. Фрагмент иконы XVI века. Галицкая Украина

п

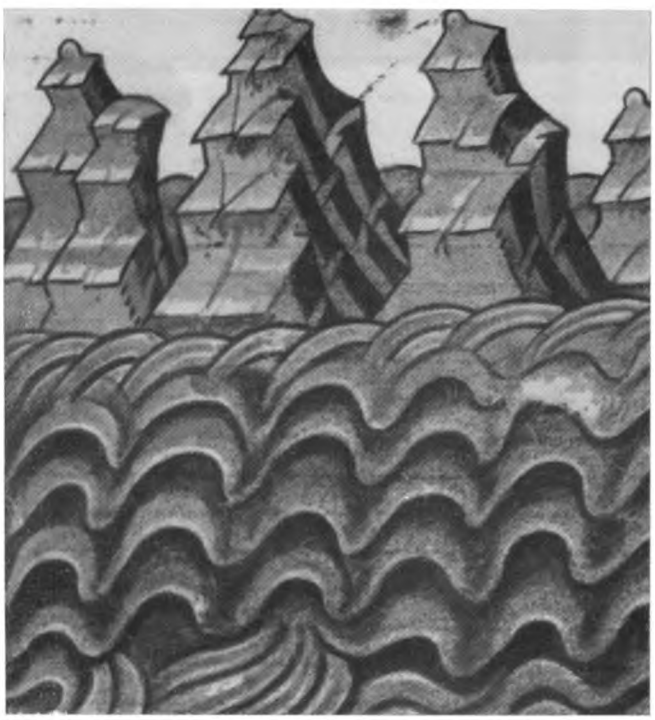
Пути движения солнца. Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список первой половины XVI века

р

Симеон-столпник. Фрагмент иконы XVI века. Московская школа

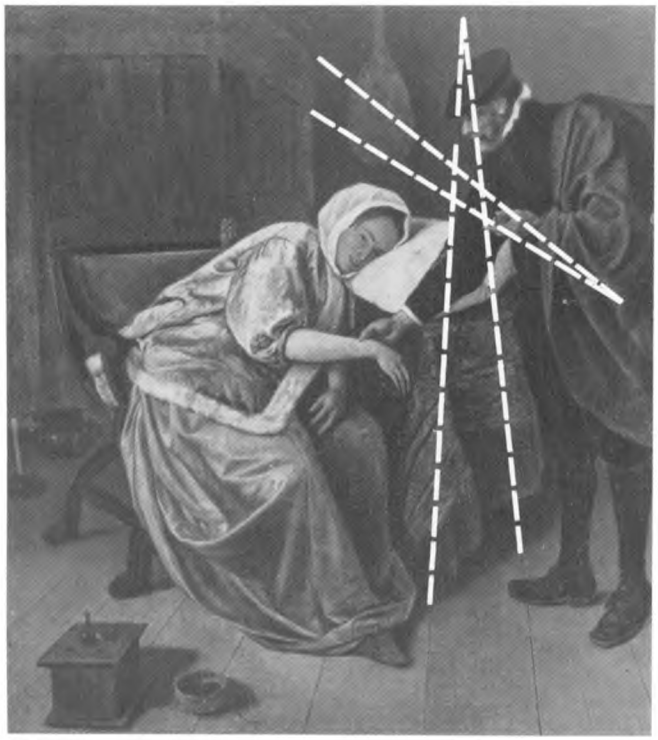
с

Ковчег Ноя на горах Араратских. Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список XVI века



а

б



в

г

Таблица II

Перспективные отклонения

а

Дюрер. Бегство в Египет. Фрагмент гравюры. 1504—1505 годы

б

Ян Стеен. Больная и врач. Конец 1650-х — начало 1660-х годов. Фрагмент

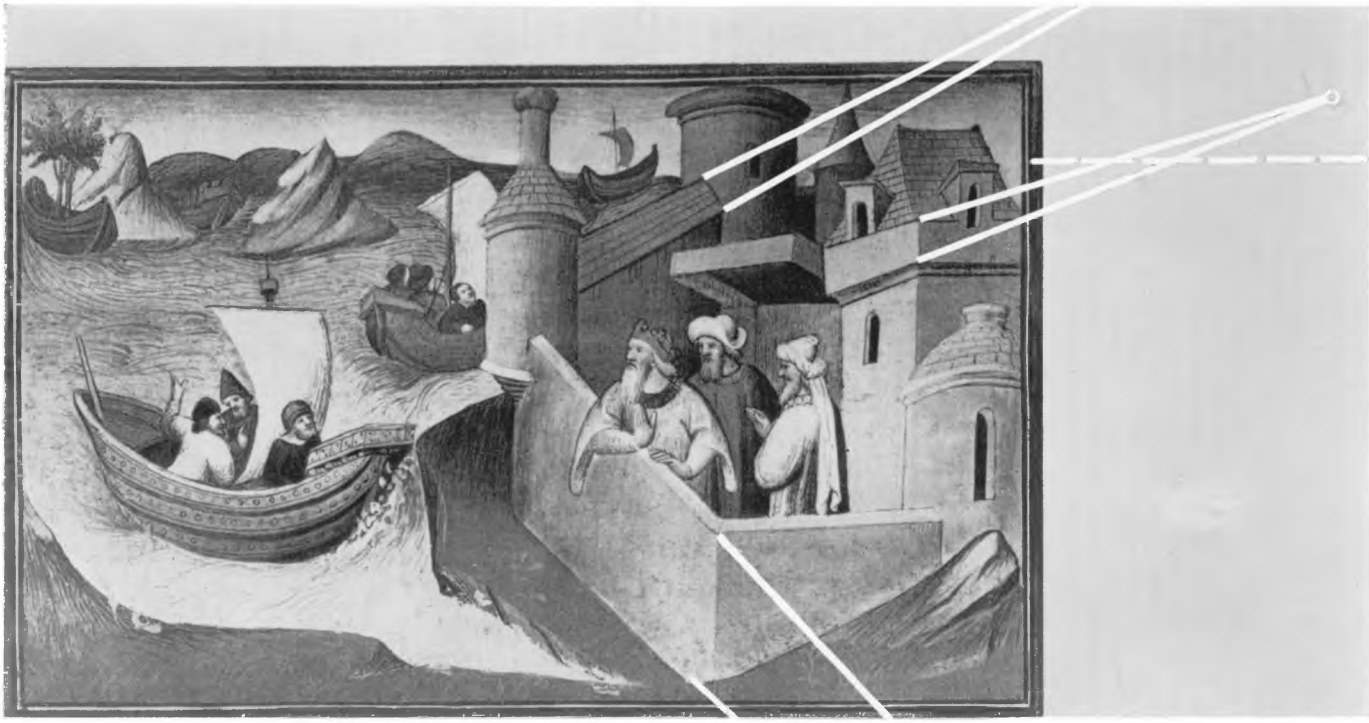
в

Роберт Кампен. Св. Иосиф. Правая часть триптиха «Благовещение». Ок. 1425 года. Фрагмент

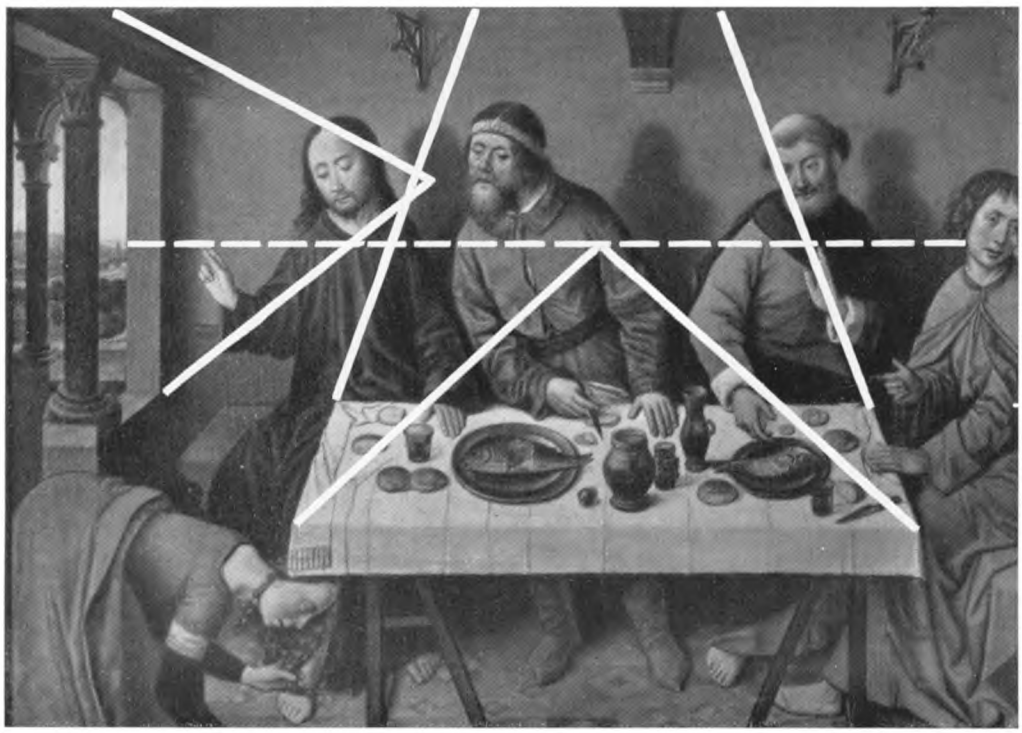
г

Роберт Кампен. Мадонна у камина. 1430-е годы. Фрагмент

д



е



ж

Таблица II

Перспективные отклонения

д

Путешествие Марко Поло. Французская миниатюра XV века

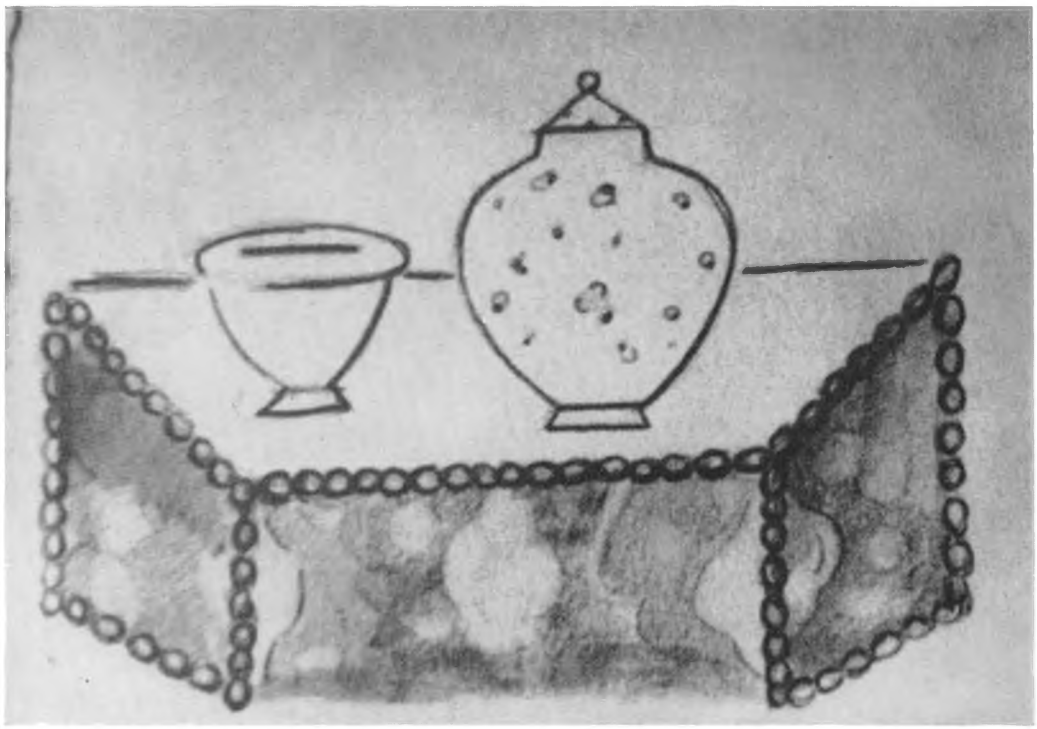
е

Школа Дирка Боутса. Христос в доме Фарисеев. Вторая половина XV века. Фрагмент

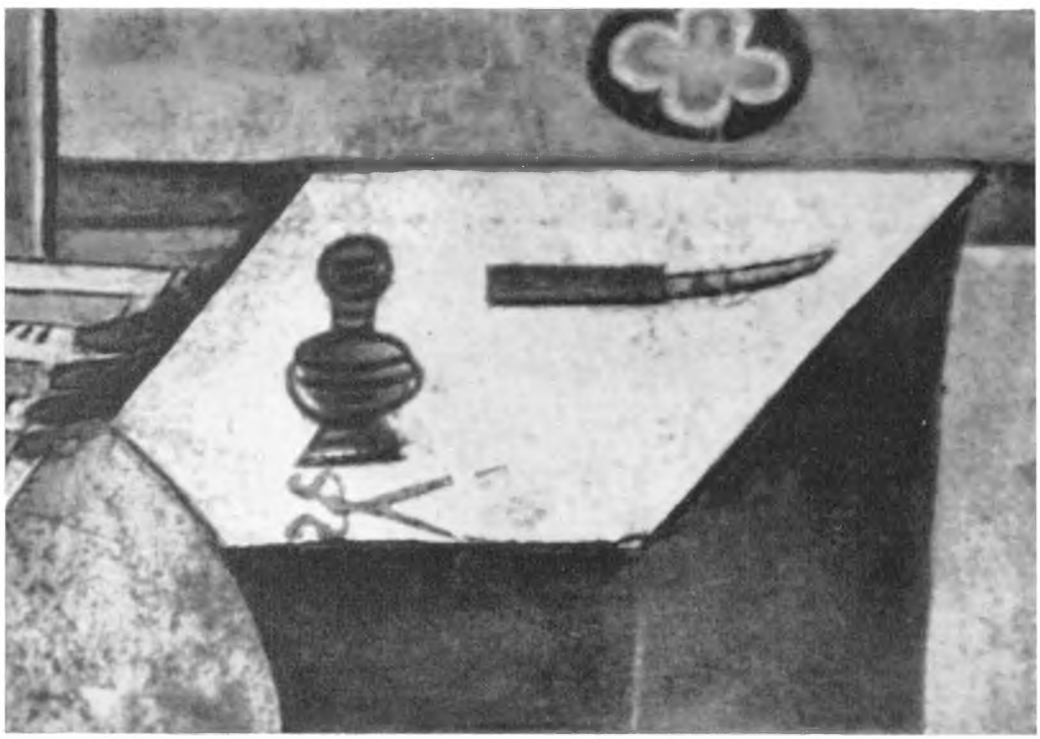
ж

Фрагмент иконы «Премудрость созда себе дом». Ок. 1548 года. Новгородская школа

а



б



в

г

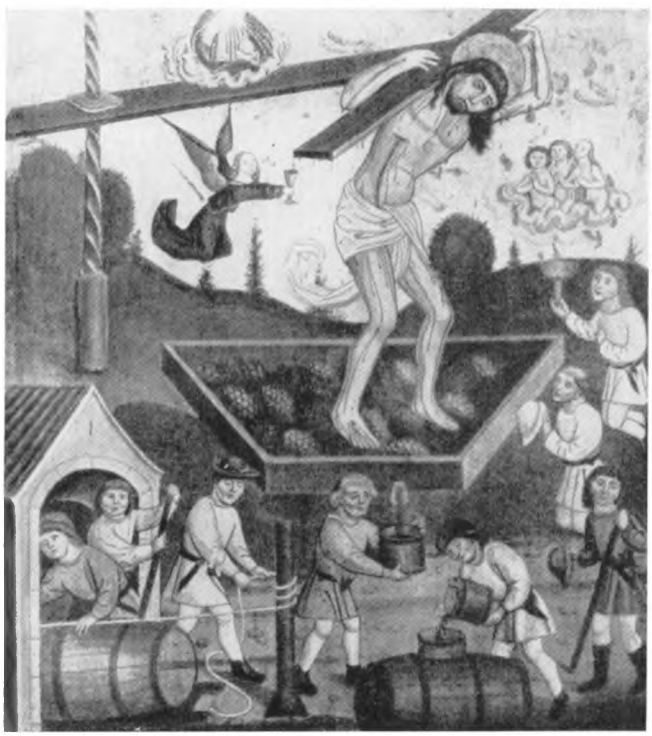


Таблица III

Явные формы обратной перспективы

а

Иранская миниатюра XV века. Фрагмент

б

Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список XVI века

в

Рождество Богоматери. Фрагмент фрески в Троицком соборе, Калязин. Ок. 1654 года

г

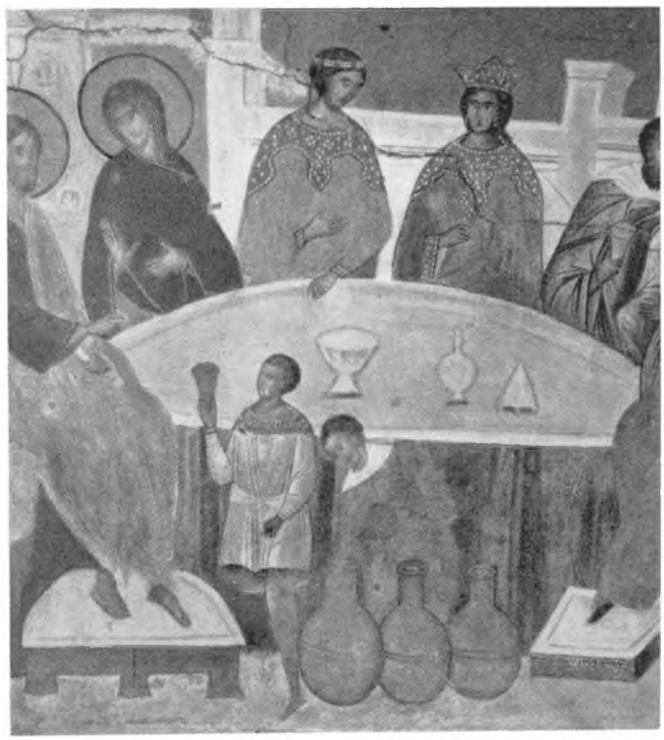
Несение креста. Фрагмент миниатюры XV века. Баварская школа

а

б

в

г



Д

Е

Таблица IV

Вогнутость форм

В системе обратной перспективы — горизонт (а), стол (б, г, е), городская стена (в), гробница (д)

а

Вознесение. Фрагмент иконы конца XVI века. Строгановская школа

б

Тайная вечеря. Фрагмент фрески в церкви Иоанна Богослова, Ростов. XVII век

в

Успение Богоматери. Фрагмент византийской иконы XIV века

г

Дионисий. Брак в Кане Галилейской. Фрагмент фрески Ферапонтова монастыря. 1500—1502 годы

д

Дионисий. Митрополит Алексий у гроба Петра. Фрагмент клейма из иконы «Митрополит Алексий с житием». Конец XV — начало XVI века

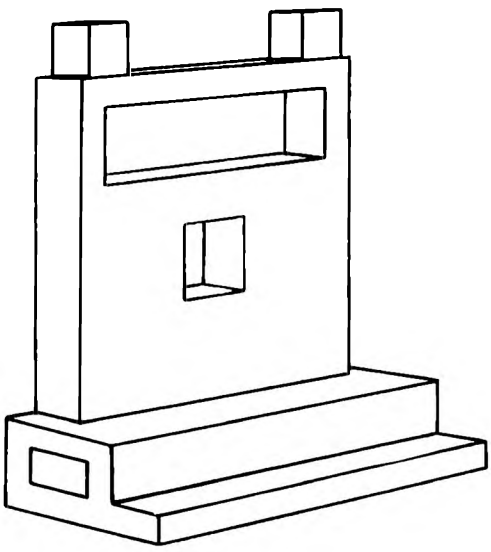
е

Тайная вечеря. Рельеф портала собора в Беневенто. Фрагмент

ж

и

з



к

Таблица IV

Вогнутость форм

ж

Вогнутое построение

Раздача пурпура. Мозаика церкви Кахрие Джами, Константинополь. Ок. 1304 года. Фрагмент

з

Действительная (прямоугольная) форма трона. Реконструкция

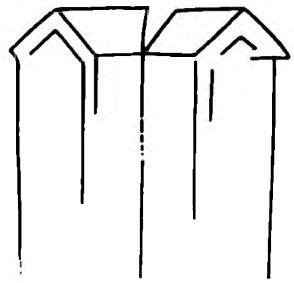
и, к

Вогнутость: башни „склоняются" на зрителя

Фрагменты миниатюр из «Жития св. Нифонта». XVI век

а

б



в

г

д

е

Таблица V

Надломы и разрывы

а, б

Клинообразный выхват в крыше здания

Встреча Иоакима и Анны. Фрагмент миниатюры из «Гомилий Иакова Кокиновафского». XII век

в, г

Прямоугольная форма кресла надломилась — стала двухцентренной

в

Дмитрий Солунский. Фрагмент иконы конца XII — начала XIII века

г

Собор пресвятой Богородицы. Фрагмент иконы XVI века. Галицкая Украина

д, е

Зрительный след в виде надлома формы в центре изображения (здесь в центре лба) — результат суммирования расщепленной установки

д

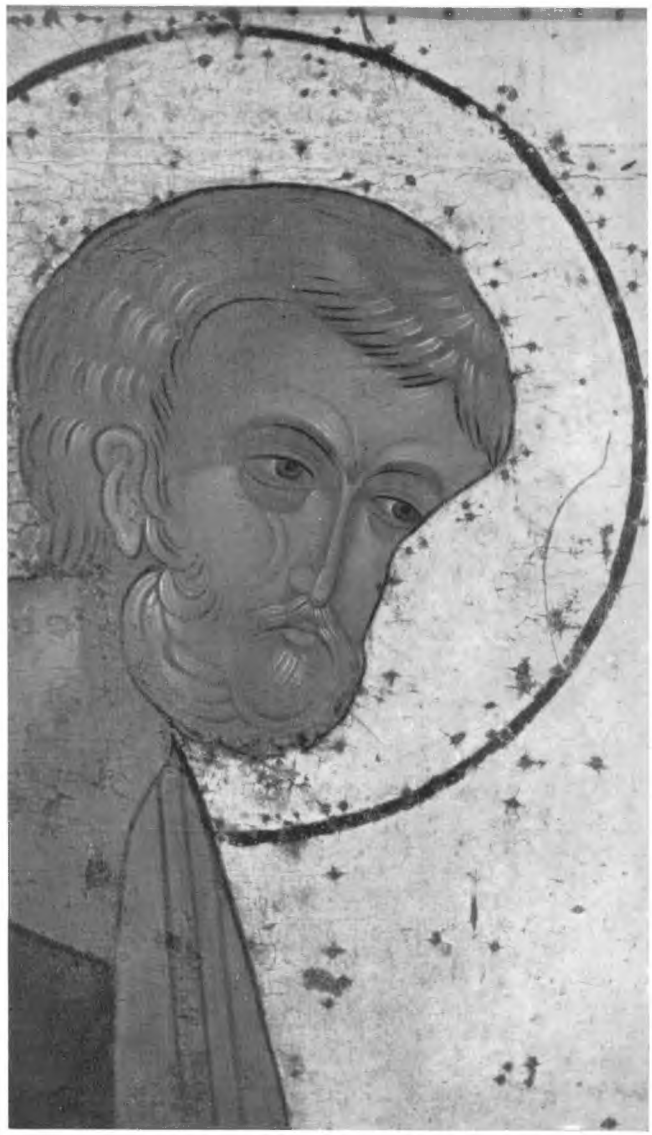
Никола. Фрагмент иконы XVI века. Новгородская школа

е

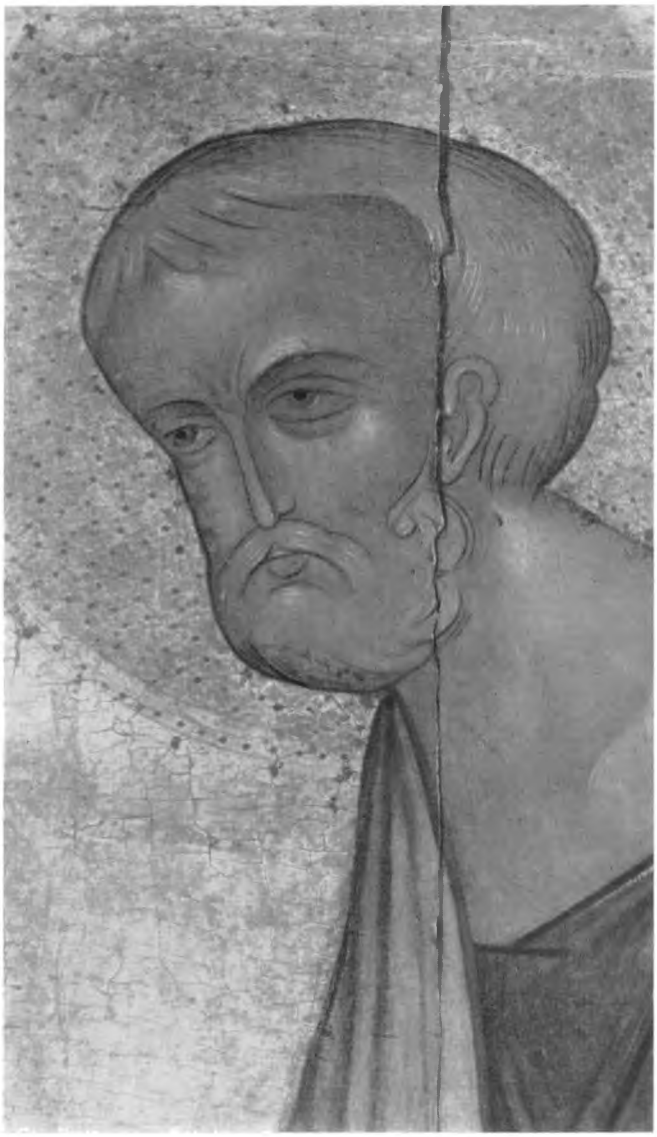
Фрагмент рельефа Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы

а

б



в



г

Таблица VI

Изображение лица в системе вогнутости

а

Ярослав Всеволодович. Фрагмент фрески в церкви Спаса-Нередицы, Новгород. 1199 год

б

Дионисий. Апостол Петр. Фрагмент иконы деисусного чина. 1500—1502 годы

в

Апостол Петр. Фрагмент иконы деисусного чина. Ок. 1475 года. Новгородская школа

г

Андрей Рублев. Апостол Иоанн. Фрагмент фрески «Страшный суд» Успенского собора во Владимире. 1408 год

а

б

в

г

Таблица VII

Бочкообразная деформация

а

Спас на престоле. Фрагмент иконы XIII века. Новгородская школа

б

Благовещение у колодца. Фрагмент миниатюры из «Гомилий Иакова Кокиновафского». XII век

Сравни двояковогнутую деформацию дома на заднем плане)

в

Бочкообразная деформация прямоугольной формы кресла

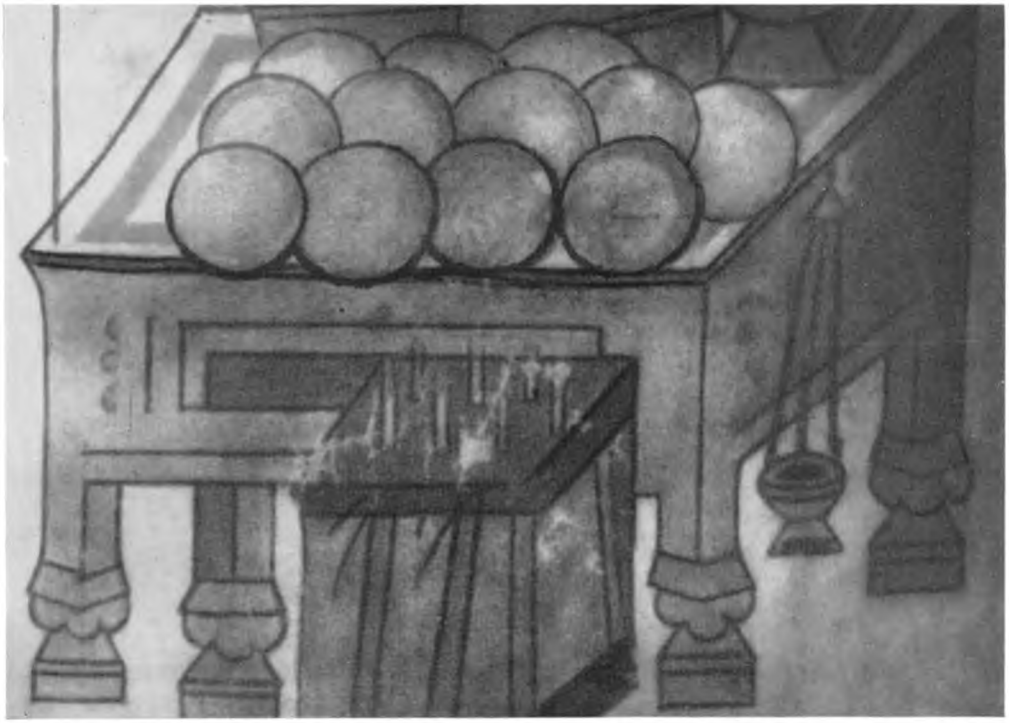
Богоматерь с младенцем. Фрагмент итальянской иконы. XIII век

г

Действительная форма кресла - прямоугольная

Богоматерь с младенцем. Фрагмент рельефа в капелле кардинала Зена. Собор Сан Марко в Венеции. XII—XIII века

а



б

в

г

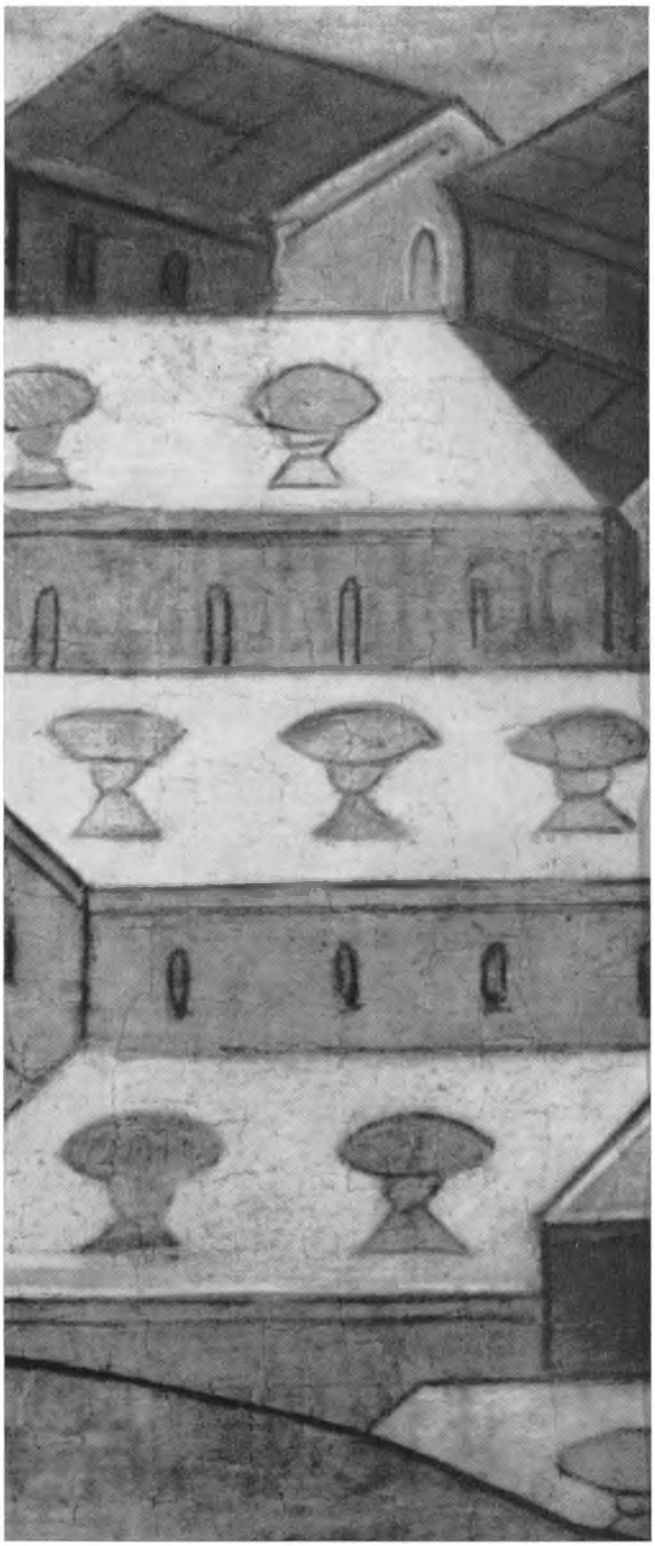


Таблица VIII

Сдвиг «на зрителя»

а

Хлебы сдвинуты на зрителя и свешиваются за край стола

Скиния. Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список XVI века

б, в, г, д, е, ж

Чаши, стоящие в центре стола, сдвинуты на зрителя

б

Фрагмент иконы «Премудрость созда себе дом». Ок. 1548 года. Новгородская школа

в

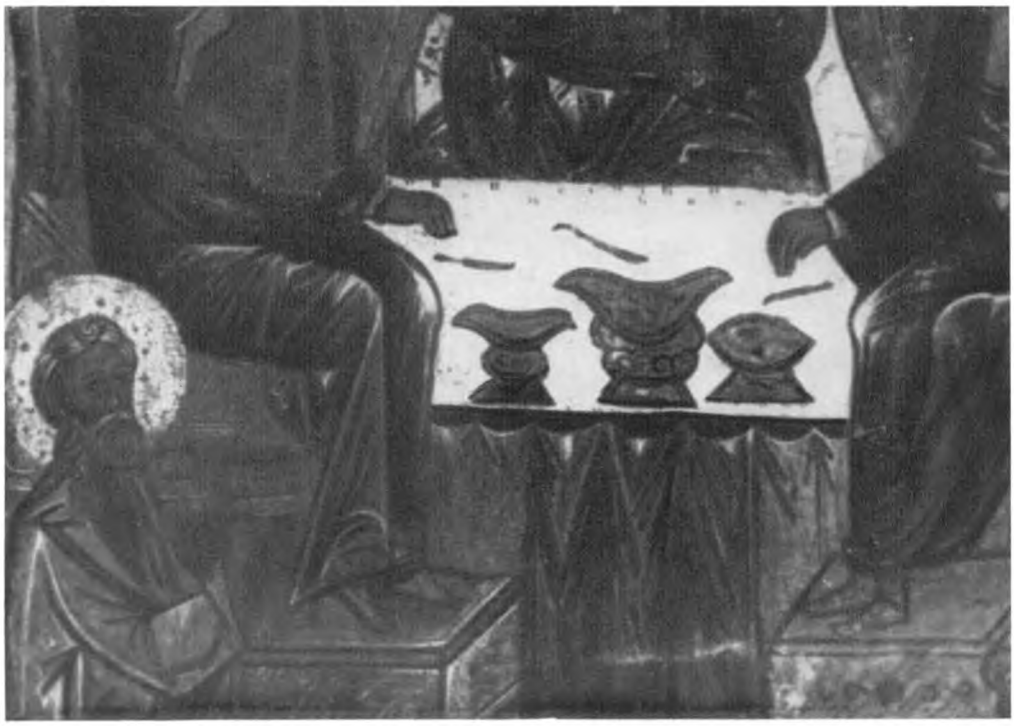
Тайная вечеря. Фрагмент миниатюры из «Вышеградского кодекса». XI век

г

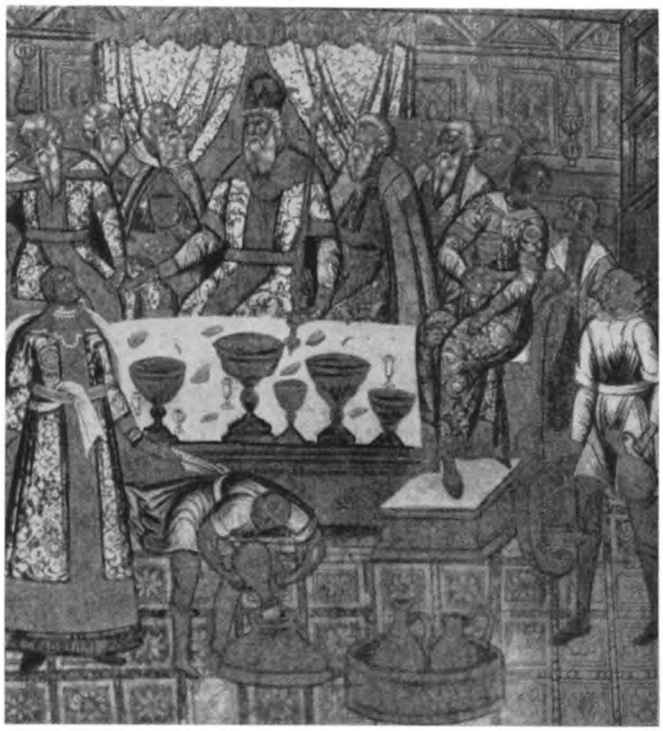
Столы для брачной трапезы. Фрагмент иконы «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. Конец XV века

д

е



ж



з

Таблица VIII

Сдвиг «на зрителя»

д

Иллюстрация к роману «Три дамы из Парижа». XIV век

е

Троица. Фрагмент иконы XVI века. Новгородская школа

ж

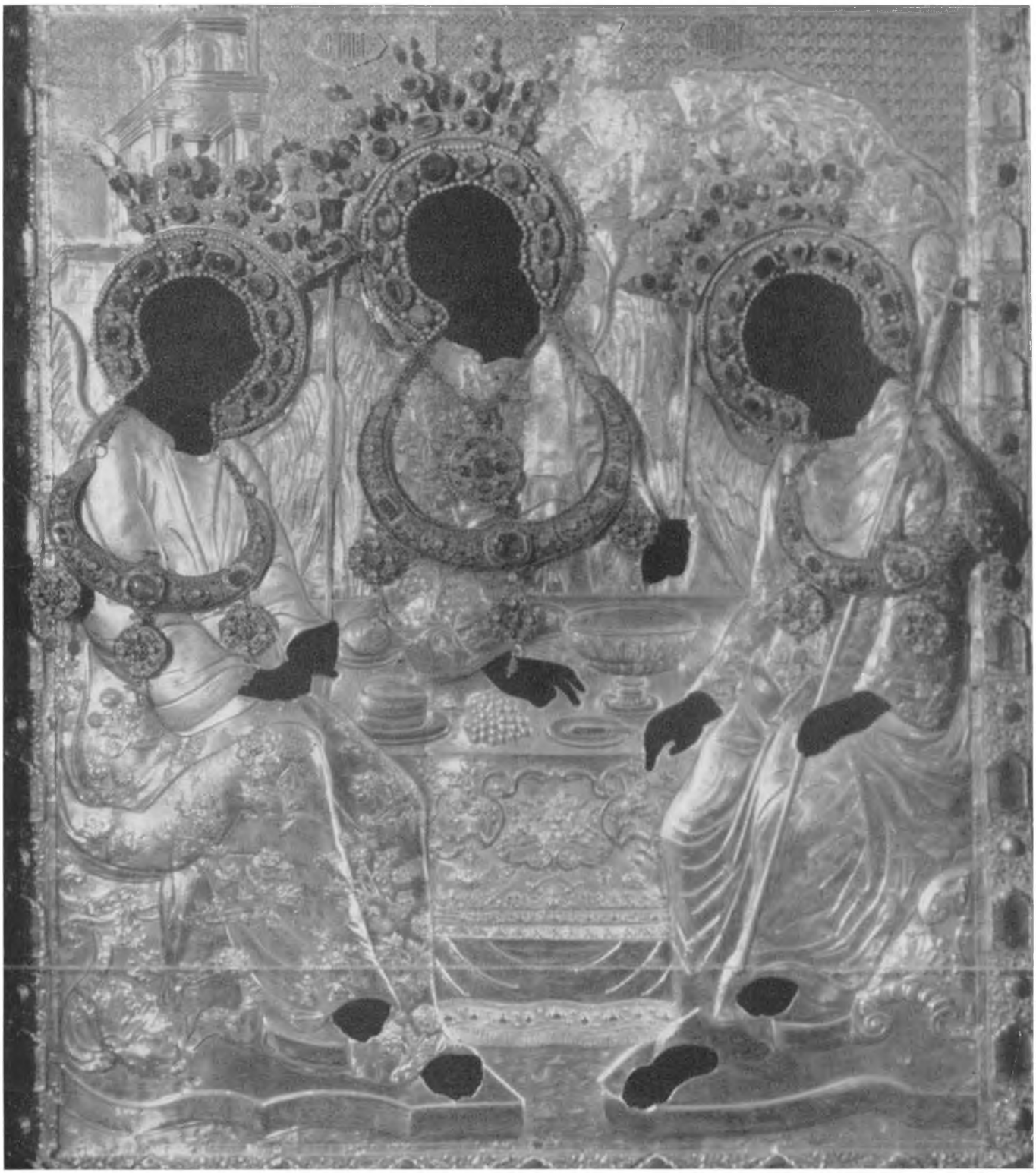
Пир у Ирода. Фрагмент фрески Софийского собора. Вологда. 1688 год

з

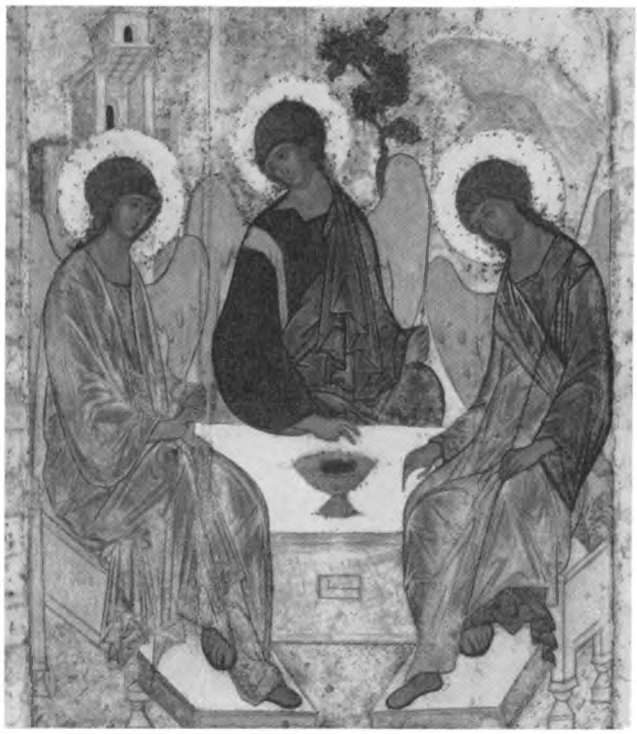
Сцена из Апокалипсиса. Фрагмент миниатюры из «Егорьевского сборника». XVI век

Часть первая.
Пространственно-временное
единство
живописного произведения

и



к



л

Таблица VIII

Сдвиг «на зрителя»

и

Серебряный оклад к «Троице» Андрея Рублева. XVI—XVII века

к

Андрей Рублев. Троица. Фрагмент иконы. XV век

и, к

Сдвиг чаши на зрителя обозначен на окладе слабее, чем на «Троице» Рублева. Пространство теряет свою активность

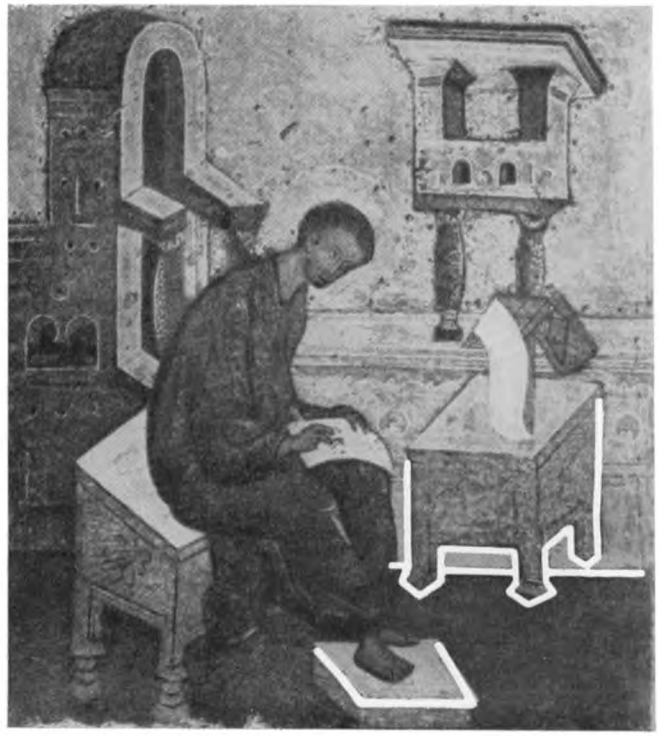
л

Апостолы сидят на самом краешке скамьи

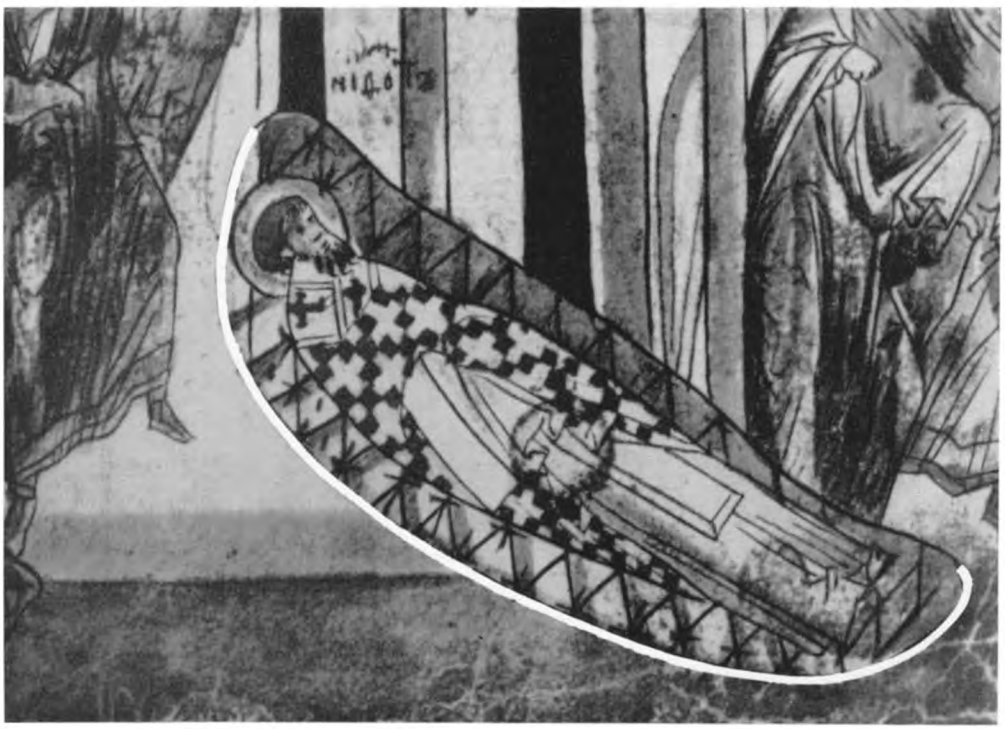
Андрей Рублев. Апостолы. Фрагмент фрески «Страшный Суд» Успенского собора во Владимире. 1408 год

а

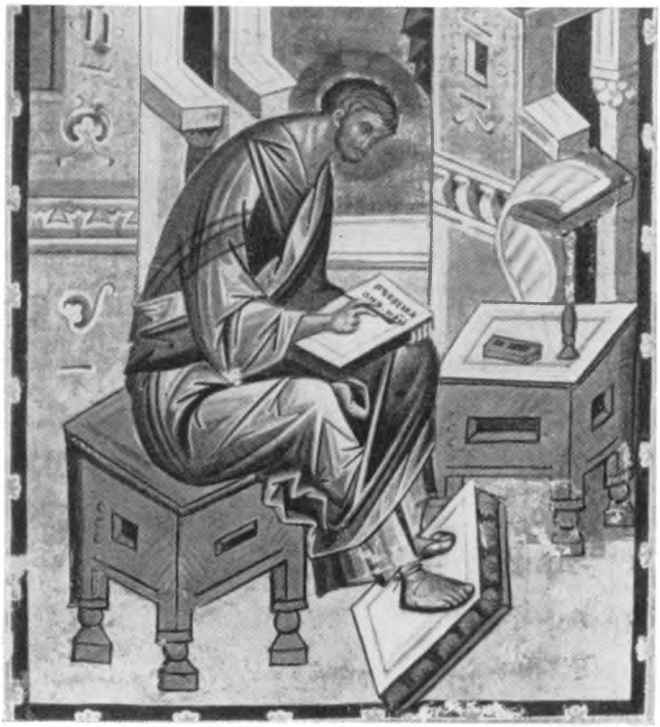
в



б



г



д

Таблица IX

Сдвиг вверх и в сторону

Зрительный сдвиг вверх в результате вертикального расщепления зрительной позиции
Поднявшиеся в воздух подножные скамьи (а, г), табурет (в) и ложе (б, д)

а
Благовещение. Фрагмент царских врат. XV век. Новгородская школа

б
Фрагмент миниатюры из «Жития св. Нифонта». XVI век

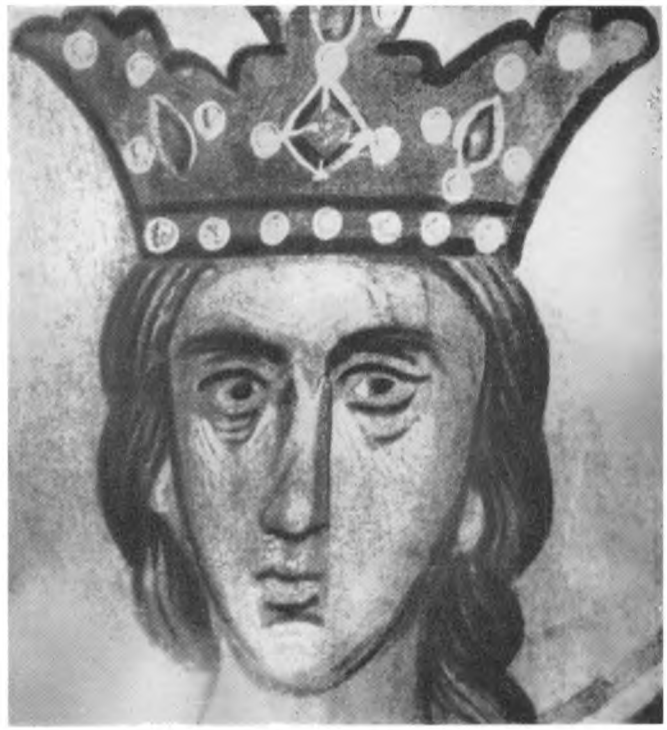
в
Евангелист Лука. Фрагмент царских врат. XVI век

г
Евангелист Лука. Фрагмент миниатюры из Евангелия Морозова. Первая треть XV века

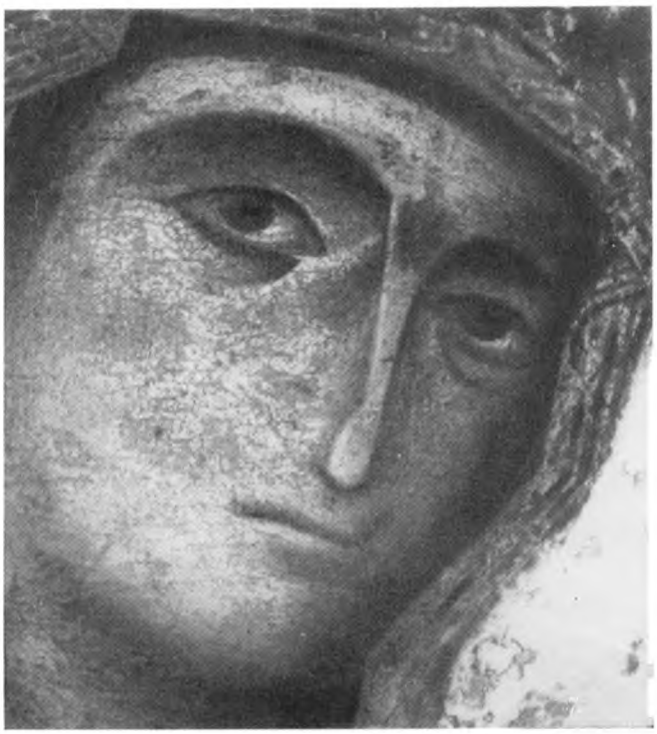
д
Фрагмент грузинской миниатюры из «Зилиханиани». XVI век

а

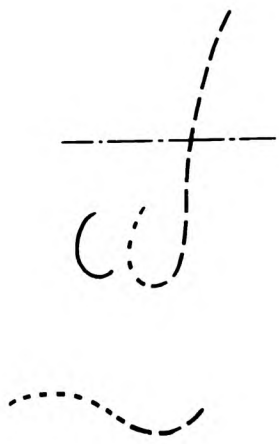
б



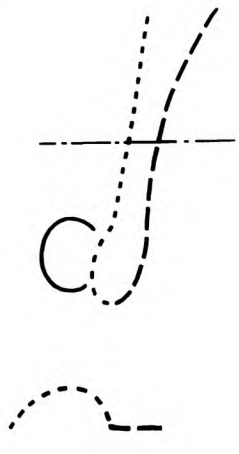
в



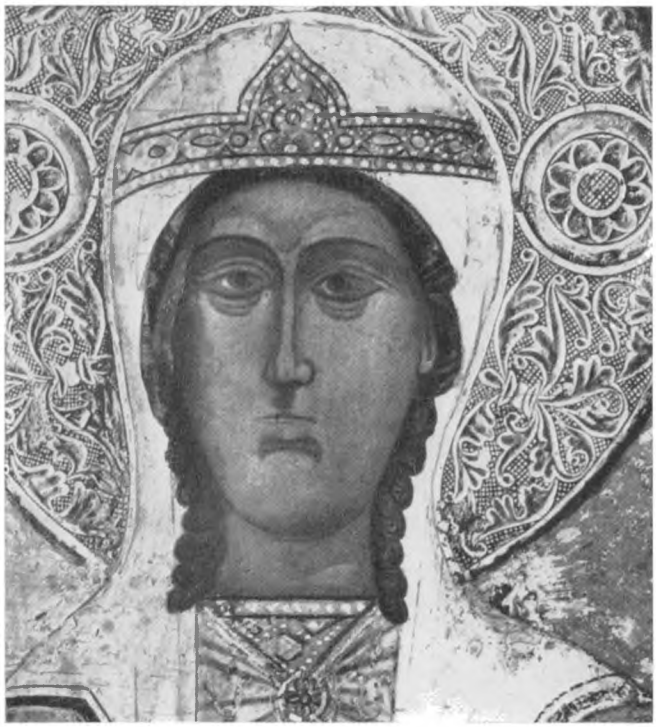
г



д



е



ж

Таблица X

Надломы в изображении лица

а

Прямая линия, идущая от слезника глаза к ноздре, вызвана трансформацией — вращением по вертикальной оси. Волнообразная форма перехода от носа к щеке в системе обратной перспективы надломилась

Изображение Земли. Фрагмент мозаики. г. Слитен, Северная Африка. I век н. э.

б

Царица Елена. Фрагмент фрески Ковалевской церкви, Новгород. Ок. 1380 года

в

Богоматерь Корсунская. Фрагмент иконы Успенского собора Московского Кремля. XIV век

г

Горизонтальный разрез носа: выпуклая форма (на чертеже обозначена мелким пунктиром) и переход к щеке: вогнутая форма (обозначена крупным пунктиром)

д

То же в системе вогнутости

е

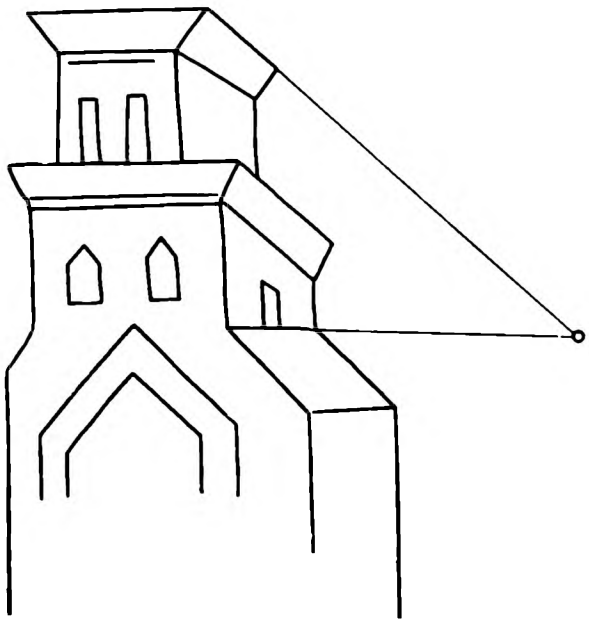
Голова Параскевы. Фрагмент иконы второй половины XVI века

ж

Глеб. Фрагмент иконы «Борис и Глеб». XV век. Новгородская школа

а

б



в

г

д

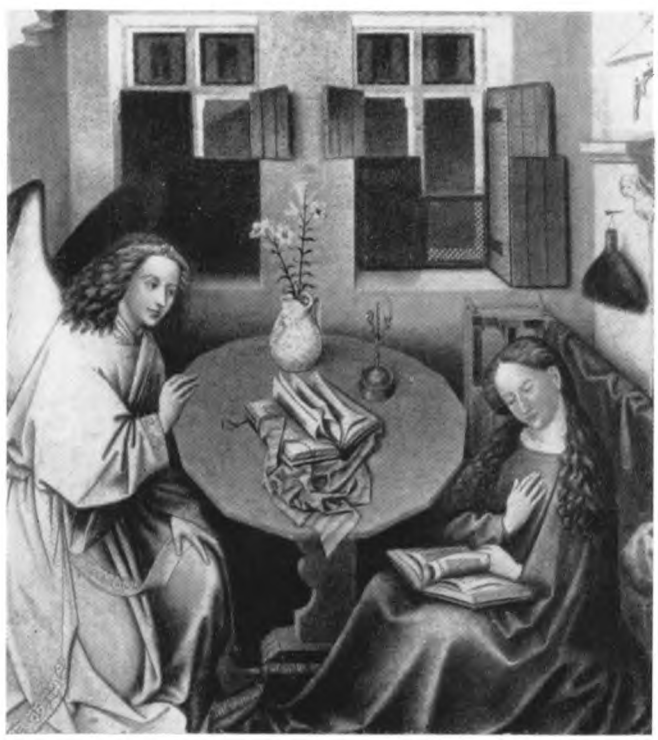


Таблица XI

Усиленно-сходящаяся перспектива

Обычно формы усиленного сокращения показываются «у рамы», в периферийном, вернее, внешнем пласте зрительной установки, в данных примерах у низа и верха композиции

а, б

Усиленно-сходящаяся перспектива в сфере первого плана

а

Евангелист Матфей. Фрагмент царских врат. XV век. Новгородская школа

в

Усиленно-сходящаяся перспектива в сфере нижнего первого плана

Фрагмент иконы «Отечество» из иконостаса Чудова монастыря в Москве. 1626 год

г

Евангелист Матфей. Фрагмент миниатюры из Евангелия. XVI век

д

В системе усиленного сокращения центр предмета (обозначен букетом цветов) сдвигается к заднему краю стола

Роберт Кампен. Благовещение. Фрагмент средней части триптиха. Ок. 1425 года

а

в

б

г

Таблица XII

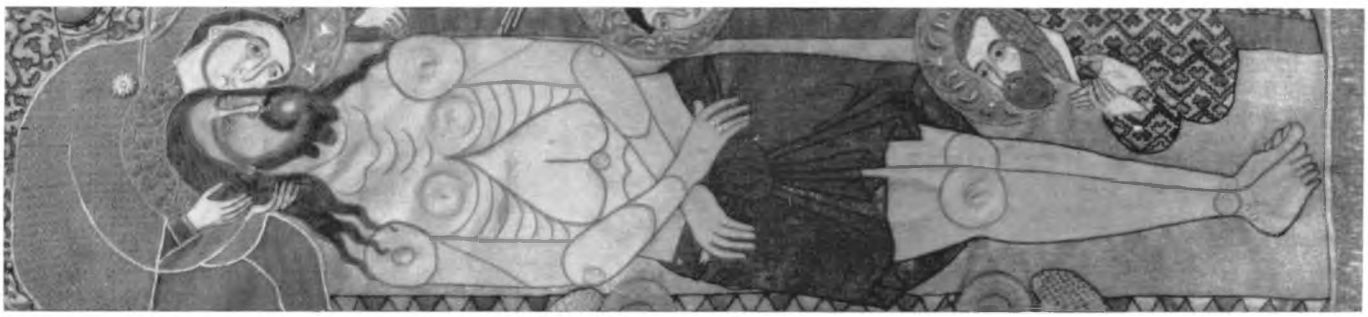
Уравнивание размеров

а, б
Человек и дом одного размера
а
Посольство митрополита Петра. Фрагмент миниатюры из «Лицевого свода». XVI век
б
Фрагмент миниатюры из «Лицевого свода». XVI век
в, г
Греческое «равноголовие» — проявление того же принципа
в
Битва богов с гигантами. Рельеф Пергамского алтаря. II век до н. э. Фрагмент (реконструкция)
г
Надгробие афинского всадника. Начало IV века до н. э. Фрагмент

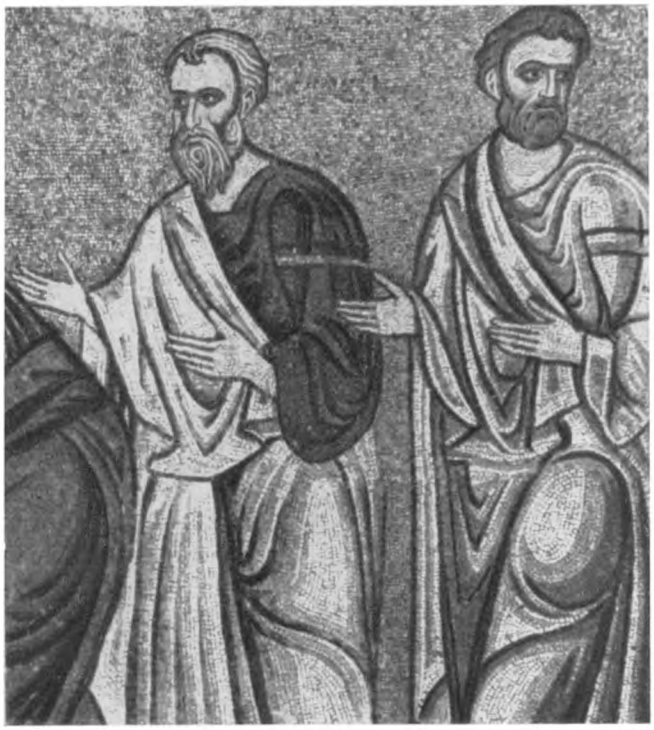
а

б

в



г



д

Таблица XIII

Округлый характер форм

Круглая, кольцевая форма поля зрения округляет форму изображений

а

Богоматерь с младенцем. Итало-греческая икона XV века. Фрагмент

б

Архангел Гавриил. Фрагмент иконы деисусного чина. Ок. 1475 года. Новгородская школа

в

Положение во гроб. Шитая плащаница XVI века. Фрагмент

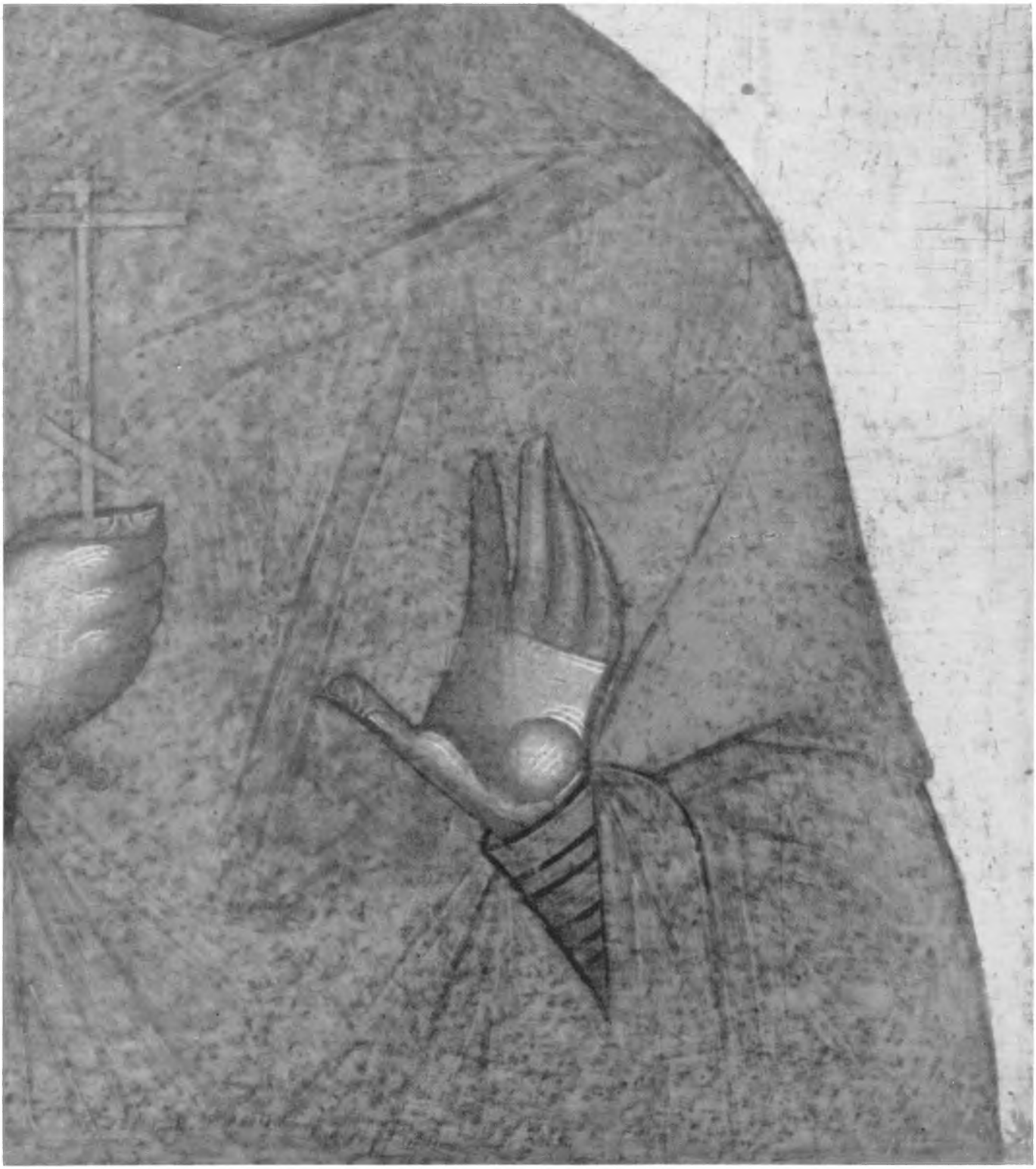
г

Апостолы Матфей и Марк из «Евхаристии». Фрагмент мозаики из собора Михайловского Златоверхого монастыря, Киев. XI век

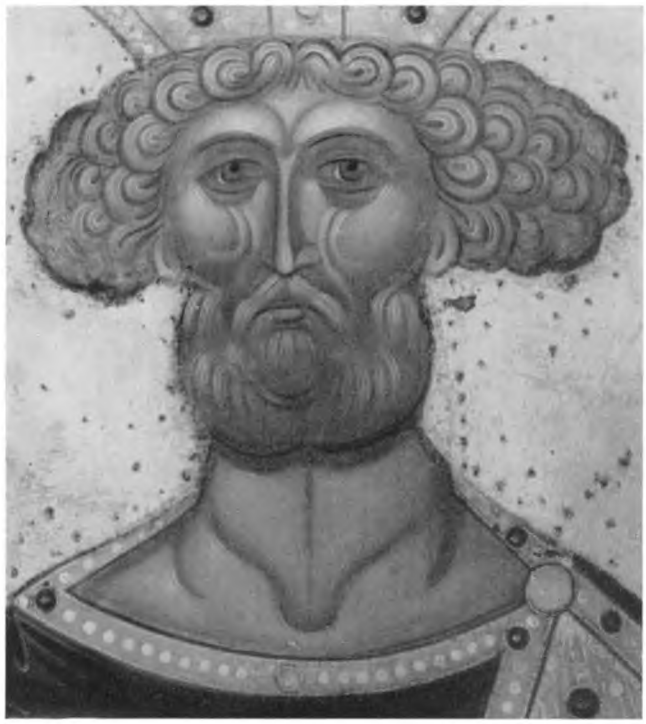
д

Уверение Фомы. Фрагмент мозаики собора Сан Марко, Венеция. XII—XIII века

е



ж



з

Таблица XIII

Округлый характер форм

е

Параскева Пятница. Фрагмент иконы XIV—XV веков. Новгородская школа

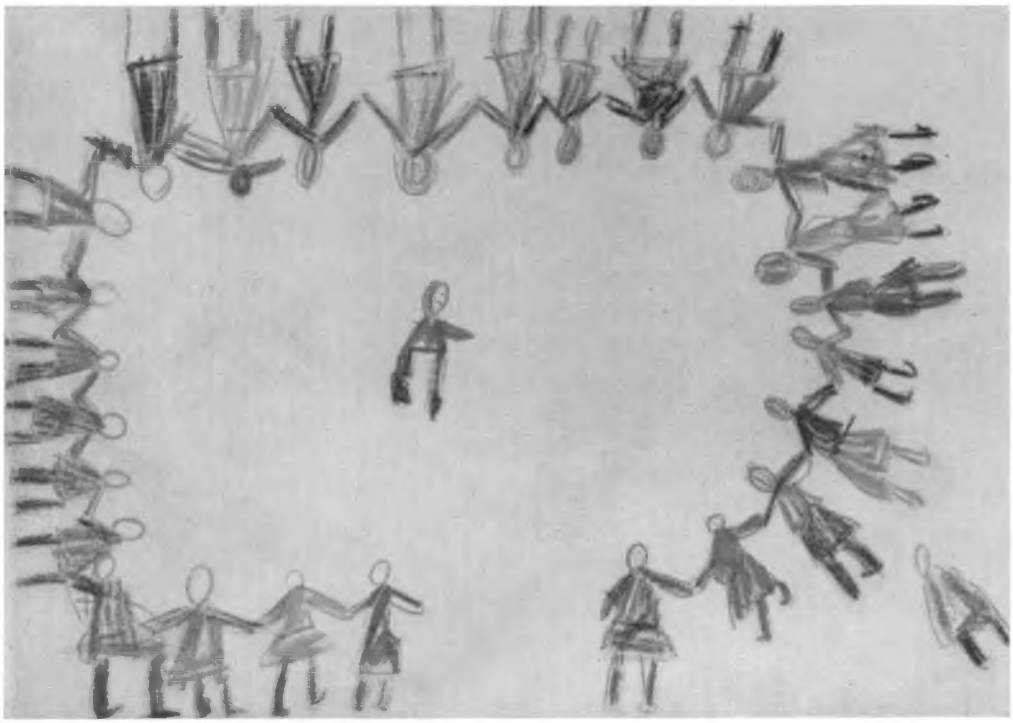
ж

Голова царя Давида. Фрагмент иконы пророческого чина. XV век. Новгородская школа

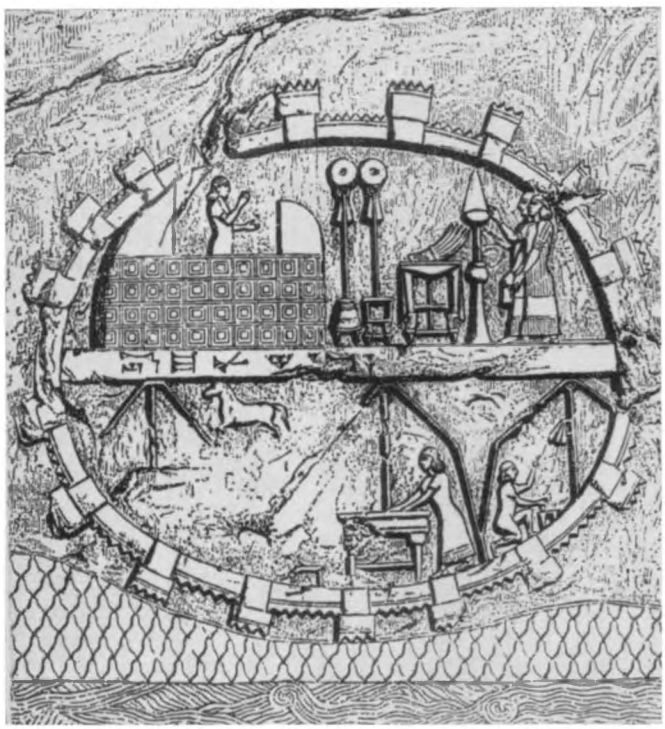
з

Чудо Дмитрия Солунского. Фрагмент иконы начала XVII века. Строгановская школа

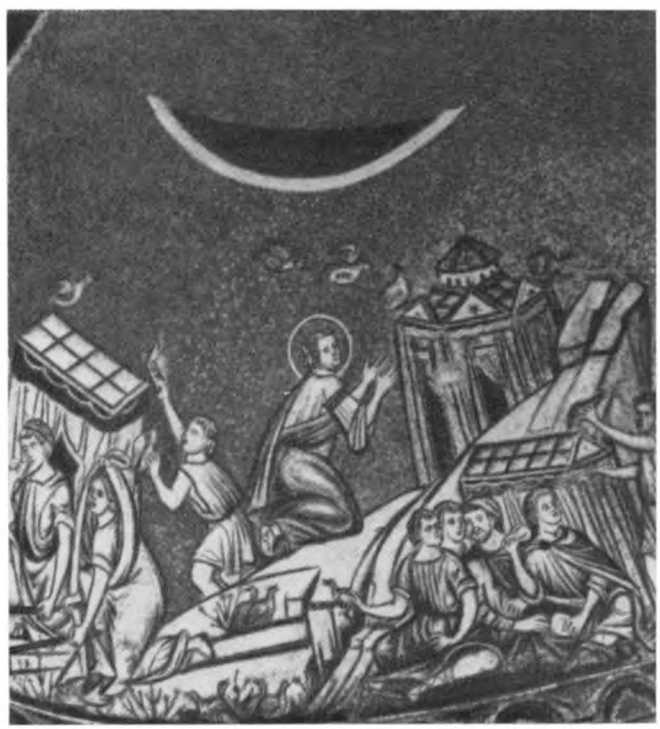
а



б



в



г

д

Таблица XIV

Радиальная композиция

а

Детская игра в принципе напоминает систему, в себе замкнутую

Детский рисунок

б

Зритель предполагается внутри города, обозначая пространственный центр композиции

Древнеассирийское изображение лагеря

в, г, д

В системе малой глубины пространственные характеристики первого и второго планов слишком резко отличаются друг от друга: одновременно принадлежать к той и другой системе изображение не может. Поэтому солнце, изображенное на грани первого и второго плана, становится видимым лишь до половины своего диска (лишь в системе второго плана)

в

История Моисея. Фрагмент мозаики в соборе Сан Марко, Венеция. XII—XIII века

г

Иаков на берегу Иордана. Византийская миниатюра XII века. Фрагмент

д

Сошествие святого духа. Фрагмент иконы праздничного чина. Конец XV — начало XVI века

а

в

б

г

д

Таблица XV

Облом первого плана

а, б, в

В переходе из второго в первый план обозначается зрительный сдвиг, нередко маскируемый в виде геологического оползня (а) или ступени (б, в)

а

Сошествие в ад. Византийская икона начала XV века

б

Добрый пастырь в райском саду. Мозаика мавзолея Галлы Плацидии, Равенна. V век

в

Торговля холстом. Фрагмент гравюры из книги Г. Грамматия «Купеческий счет». 1518 год

г, д

Благодаря чередованию пластов первого и второго планов, разрыв формы в системе первого плана оказался в центре композиции. У нижней части композиции облом формы (поверхности земли) также связан с явлением первого плана

г

Рождество Христово. Итало-греческая икона начала XVI века. Фрагмент

д

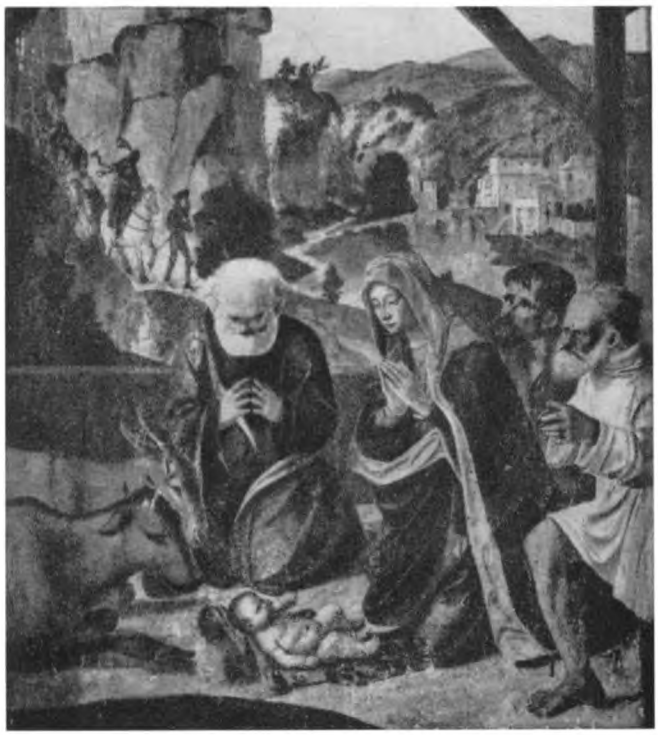
Семь спящих отроков Ефесских. Фрагмент иконы конца XV века

а

в

б

г



д

Таблица XVI

Затенение первого плана

а

Чередование освещенных и затененных пластов в результате поворотов на 180°

Преображение. Фрагмент иконы XVII века

б

Формы обратной перспективы. Затененные пласты отвернуты от нас на 180°

Фрагмент миниатюры из «Жития св. Нифонта». XVI век

в

Ведение на усечение главы. Фрагмент иконы «Житие св. Екатерины». XVI век. Новгородская школа

г, д

Затенение первого плана

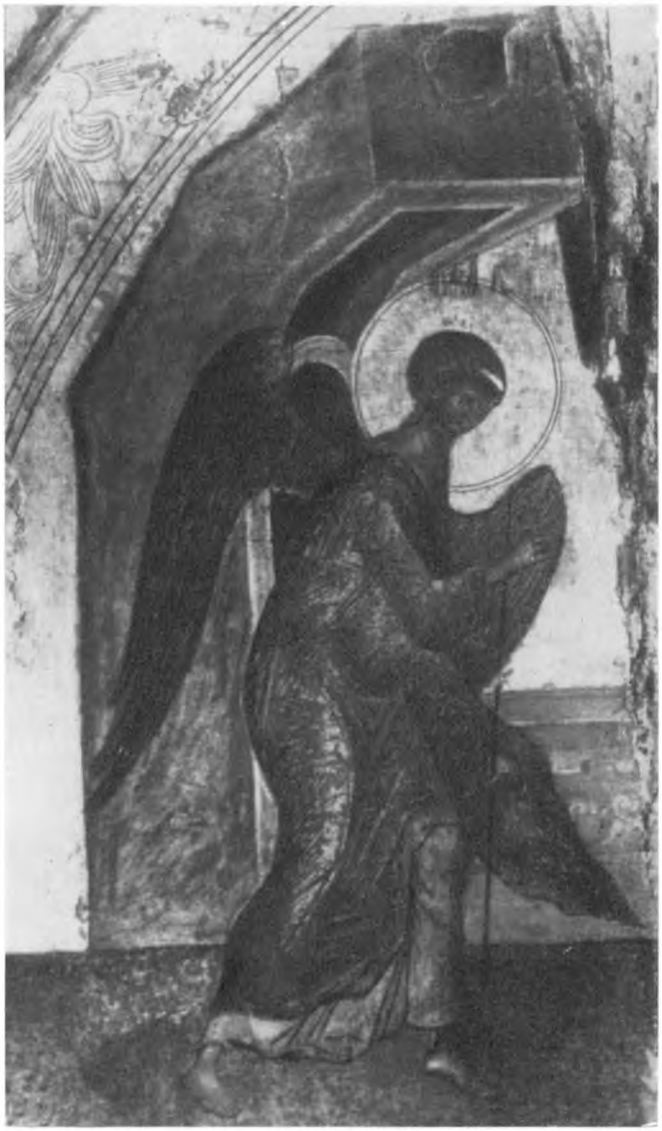
г

Неизвестный итальянский мастер XV века. Поклонение волхвов. Фрагмент

д

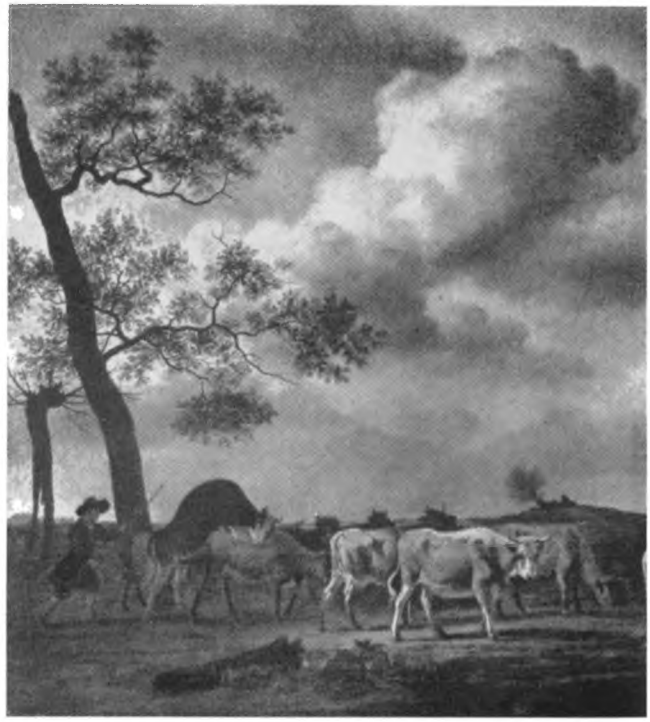
Н. Е. Сверчков. Помещица в пути. Фрагмент. 1859 год

а



б

в



г

д

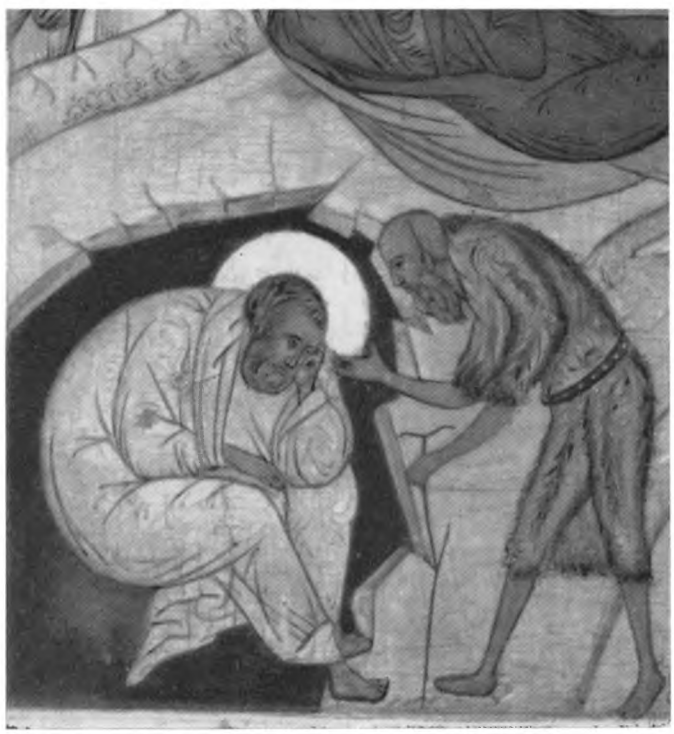


Таблица XVII

Подобие формы

а

Благовещение. Фрагмент царских врат. XV век. Новгородская школа

Деталь «Благовещения» помещается вверху левой створки царских врат. Закругленные очертания створки соответствующим образом влияют на изображение. Натолкнувшись на зрительно-непроницаемый пласт первого плана, принявший изогнутые очертания створки, портал башни дважды надламывается. Таким образом создается форма башни самой невероятной архитектуры

б

Купец, потерпевший кораблекрушение. Фрагмент гравюры из книги «Утешительное зеркало Петрарки». 1539 год

Слом мачты не случайно приурочен к явлению пространственного «слома» на границе первого и второго планов у верха композиции

в

Адриан ван де Вельде. Пейзаж. 60-е годы XVII века

Дерево обламывается, натолкнувшись на зрительно-непроходимый пласт первого плана

г

Ганс Боль. Рубка леса

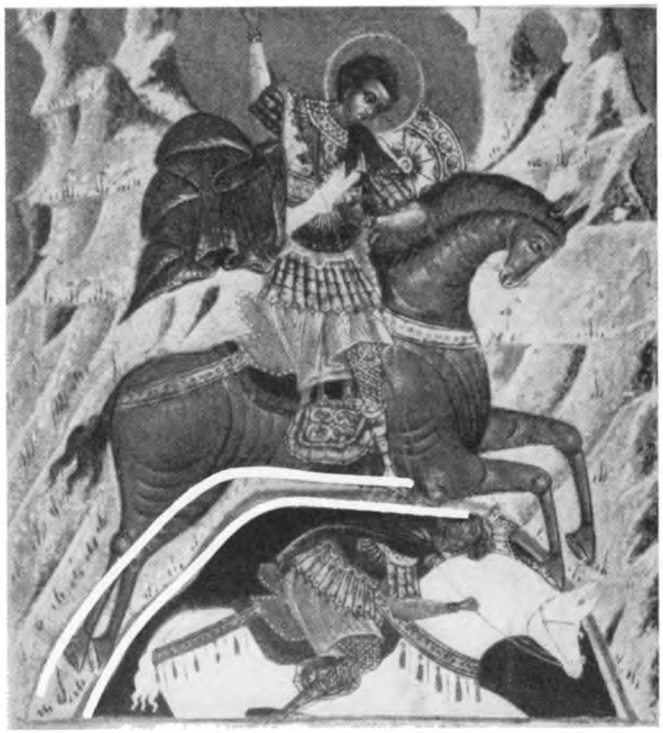
Пространственный пласт первого плана принимает форму очертаний рамы. Так создается композиционная линия, идущая параллельно раме

д

Рождество Христово. Фрагмент иконы XVI века

Очертания пещеры подчинены формам сидящей фигуры

е

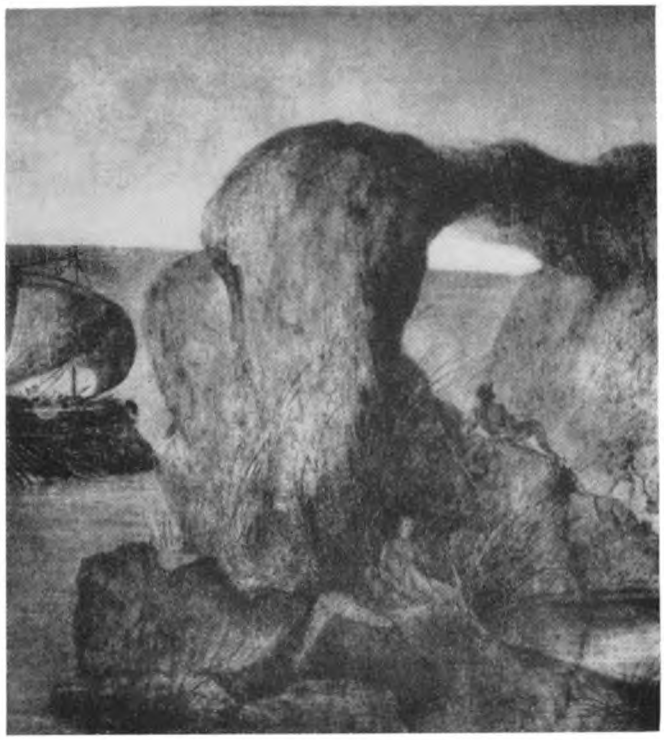


з

ж

и

к



л

Таблица XVII

Подобие формы

е, ж

Очертания пещеры повторяют очертания коня

е

Чудо Дмитрия Солунского. Фрагмент иконы второй половины XVI века

ж

Никита Павловец. Фрагмент иконы «Чудо Георгия о змие и чудо Дмитрия Солунского». Ок. 1670 года

э

Наказание амура. Фрагмент помпеянской фрески. I век н. э.

Очертания скалы повторяют форму затылка женщины и ветки дерева

и

Благовещение. Фрагмент иконы XVI века

Слоистость зрительного пространства вызывает явление подобия форм. Раструб карниза левой башни (его действительная форма показана пунктиром) под влиянием соседней (правой) башни деформируется. Очертания карнизов обеих башен становятся параллельными

к

Одиссей при входе в подземный мир. Фрагмент росписи в доме на Эсквилине, Рим. I век до н. э.

Слоистость живописного пространства: в пролете естественной арки, образованной скалой, уровень горизонта понижается, как бы придавленный тяжестью скалы. В этом намек на «упругость» или «зрительную непроходимость» пространственного слоя, пролегающего между аркой и горизонтом

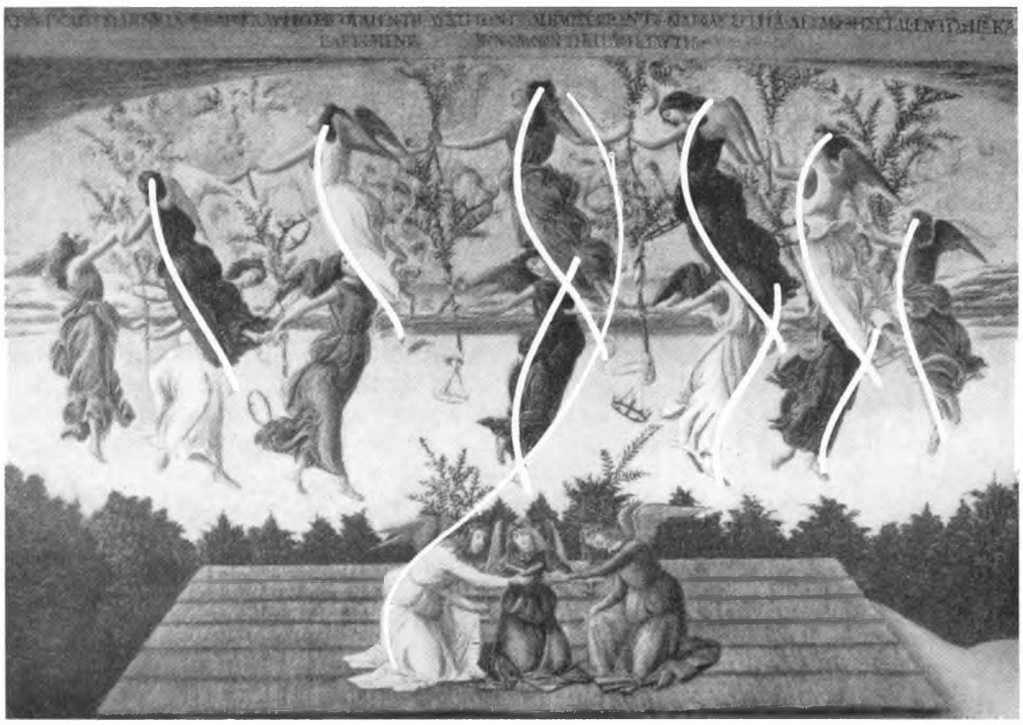
л

Фрагмент миниатюры из «Жития св. Нифонта». XVI век

Так же как и в предыдущих случаях, башня наталкивается на зрительно непроходимый пласт верхнего первого плана и вопреки твердости камня, из которого она, по-видимому, построена, склоняется долу, как склонилось бы дерево под порывом ветра

а

б



в

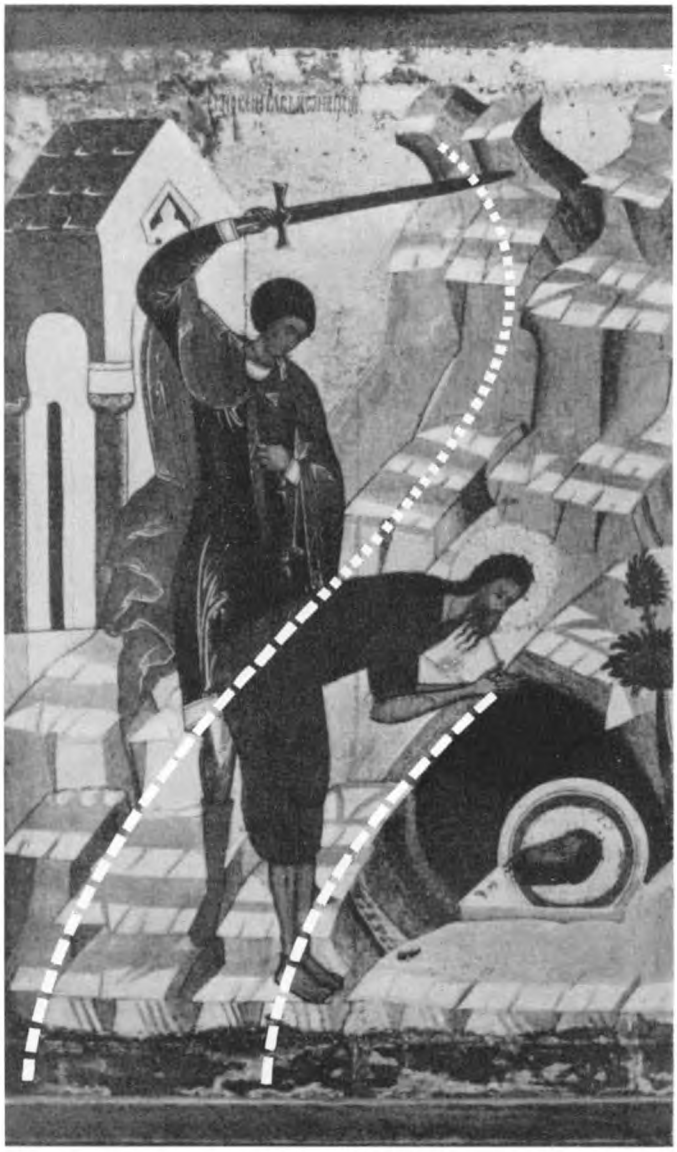


Таблица XVIII

S-образная линия

а, б

Ряды встречных S-образных линий по горизонтальной оси

а

Сражение Тезея с амазонками. Греческая вазовая живопись. IV век до н. э.

б

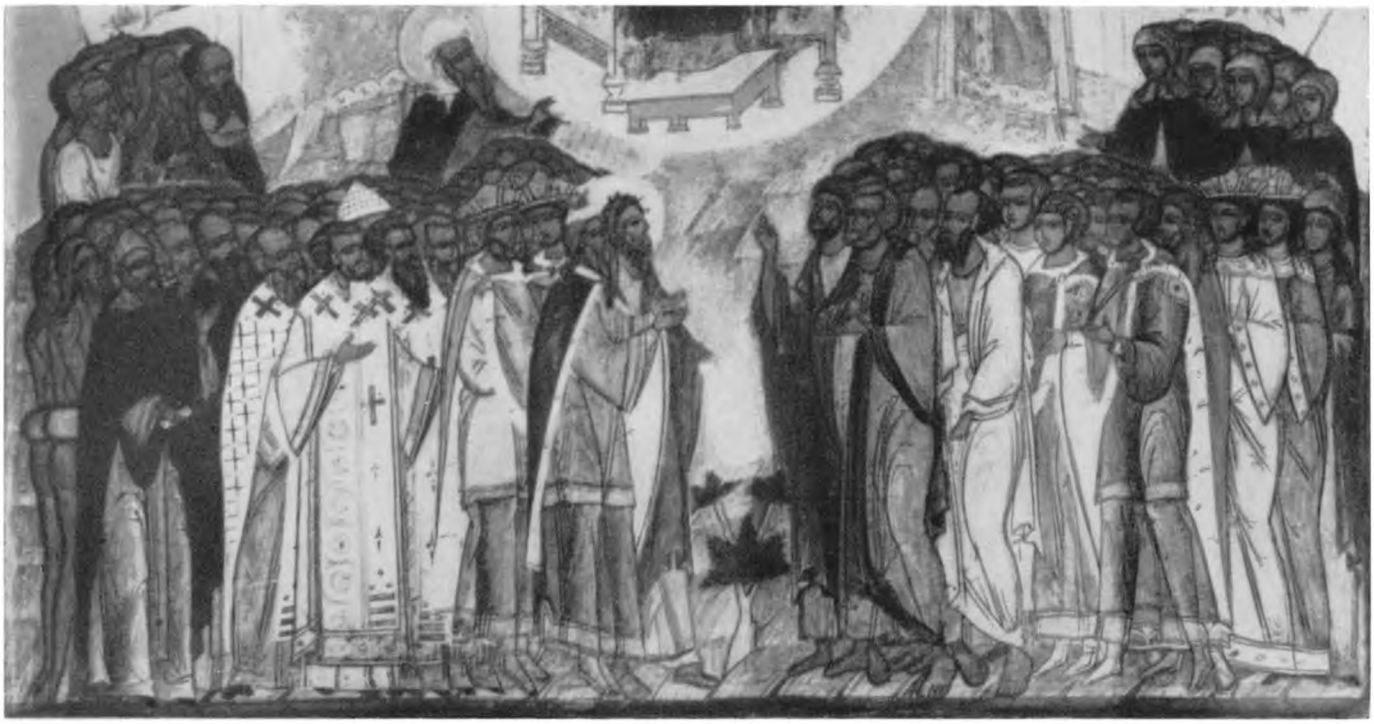
Сандро Боттичелли. Рождество Христово. Фрагмент. 1500 год

в

Усекновение главы Иоанна Предтечи. Фрагмент иконы конца XV века. Новгородская школа.

Второй план композиции вогнут, первый план выпуклый. В переходе из одной системы в другую возникает S-образная линия

а



б

в

г

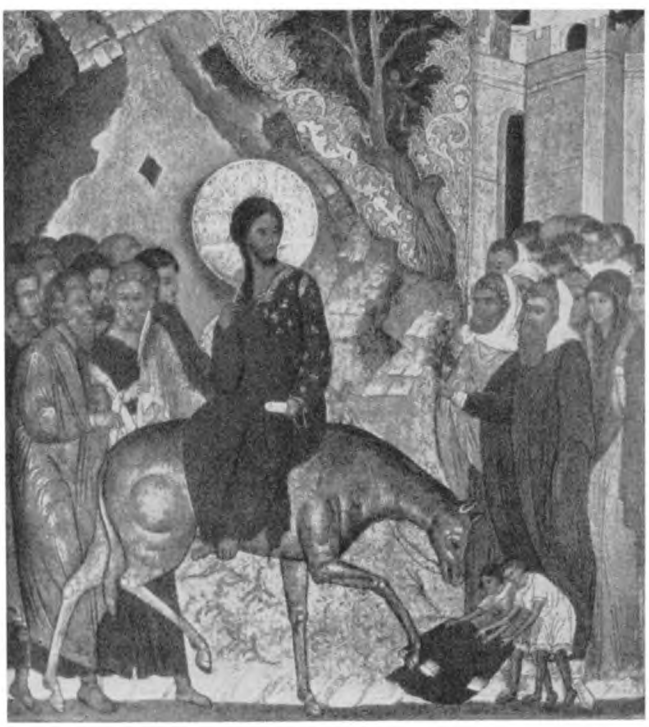


Таблица XIX

Сфера первого плана

В сфере малой глубины первый план едва обозначается: фигуры стоят почти у самого среза композиции

а

«О тебе радуется». Фрагмент иконы XVI века. Новгородская школа

б

Джотто. Вход в Иерусалим. Фрагмент фрески в Капелле дель Арена, Падуя. Ок. 1305 года

в

Проповедь Иоанна Предтечи. Фрагмент иконы XVI века

г

Вход в Иерусалим. Фрагмент иконы XVI века

д

е

ж

Таблица XIX

Сфера первого плана

По мере углубления пространства заметно развивается первый план. (Сравни первый план у Рафаэля и у Ватто.) Фигуры отодвигаются в глубь пространства

д

Рафаэль. Пожар в Борго. Фрагмент фрески. Станца дель Инчендио в Ватикане. 1514—1517 годы

е

Ватто. Общество в парке. Вторая половина 1710-х годов. Фрагмент

ж

Жан де Кок. Житие св. Иеронима. Начало XVI века. Фрагмент

а

б

в

г

д

Таблица XX

Выход изображения за раму

Первый план играет роль буферной прослойки между изображением и рамой. Там, где он слабо развит, изображение нередко пересекается рамой, «затекает» за раму. Этому способствует дробность зрительных установок в этой сфере изображения

а

Бахрамгур и Азаде. Иранская миниатюра XV века. Фрагмент

б, в, г, д

Движение за раму, связанное с явлением первого плана (то есть с усиленно-сходящейся перспективой). Стяги за рамой (б), копыта коня за рамой, (в) ноги за рамой (д)

б

Лагерь израильтян. Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список XVI века

в

Чудо Георгия о змие. Икона XIV века. Новгородская школа

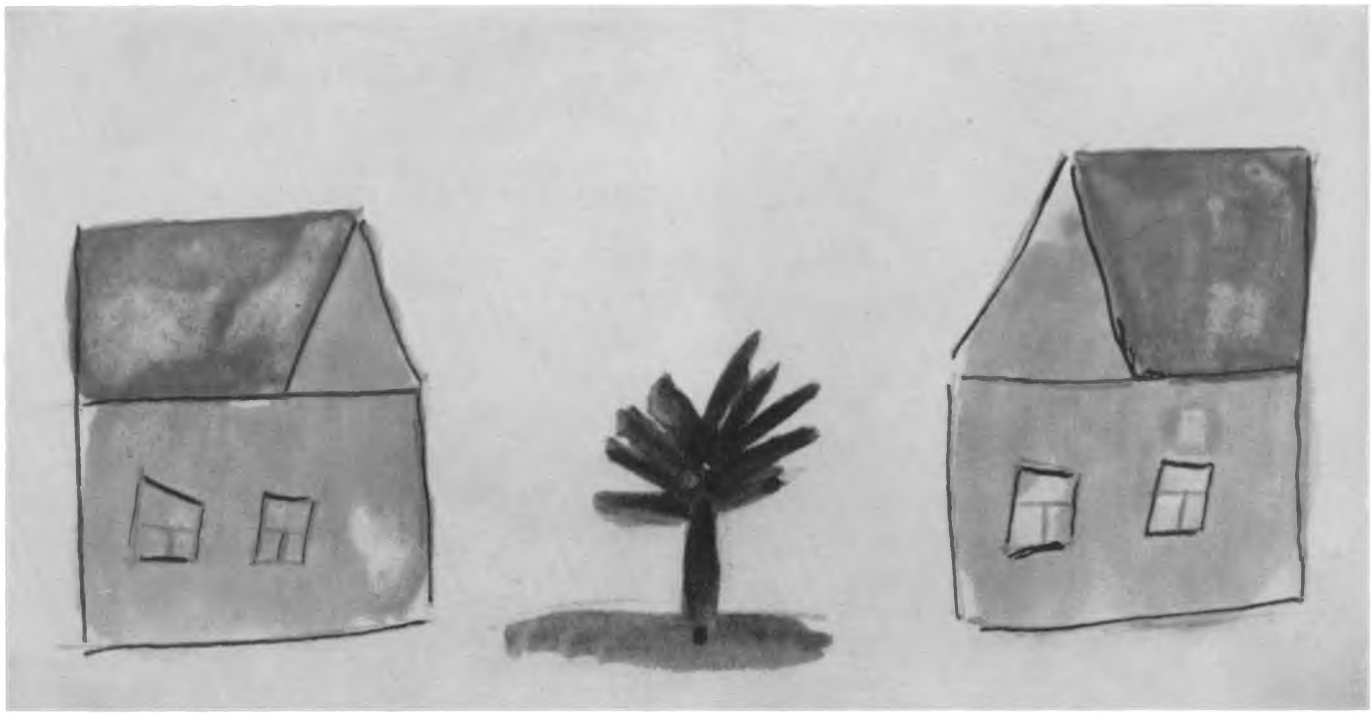
г

Навуходоносор и три отрока перед истуканом. Миниатюра из Нового Завета с Псалтырью. Середина XIV века

д

Фрагмент византийской миниатюры

а



б

в

Таблица XXI

Трансформация и обмен сторон

Примеры одностороннего зрительного охвата

а

Детский рисунок

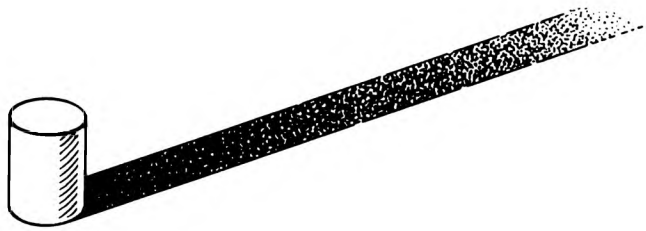
б

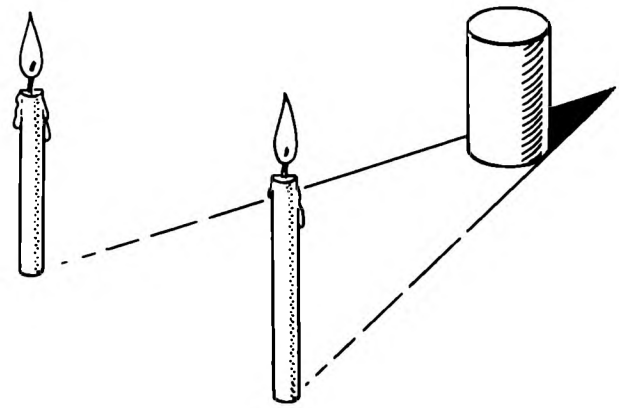
Христос с четырьмя евангелистами. Фрагмент миниатюры из Ванского Евангелия. Конец XII века

в

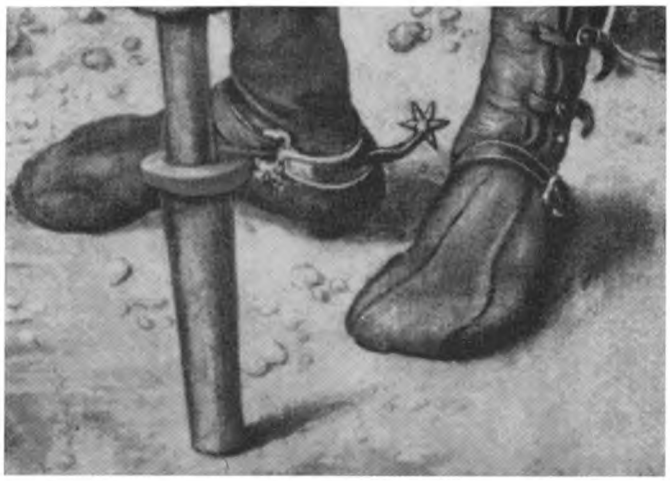
Тайная вечеря. Фрагмент фрески в капелле Св. Креста, Краков. 1471 год

а





б



в

г

д

Таблица XXII

Освещение

а

Двойной (расщепившийся) источник света взаимно парализует отбрасываемую предметом тень, последняя укорачивается и сужается

б

Укороченная тень

Дюрер. Фрагмент правой створки Паумгартнеровского алтаря. 1502—1504 годы

в

Суженная тень

Лука Синьорелли. Мадонна со святыми. 1484 год. Фрагмент

г, д

Радиальность падающих теней

г

Христос перед Пилатом. Фрагмент мозаики в церкви Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Середина VI века

д

Фрагмент мозаики в церкви Сант Аполлинаре Нуово. Равенна. Середина VI века

е

ж

з

и

Таблица XXII

Освещение

е

Отсутствие падающих теней доказывает, что затенение правой грани водоема не результат одностороннего освещения, а явление освещения, связанное с затенением периферии зрительной установки или с затенением первого плана (в данном случае - бокового первого плана)

Моление Анны. Фрагмент мозаики в церкви Кахрие Джами, Константинополь. Ок. 1304 года

ж, з, и

Отражаясь в зеркальности первого плана, трактованного в виде «небесного полога», солнце - источник освещения — светит прямо в глаза зрителю

ж

Распятие Христа. Фрагмент итальянской гравюры XV века

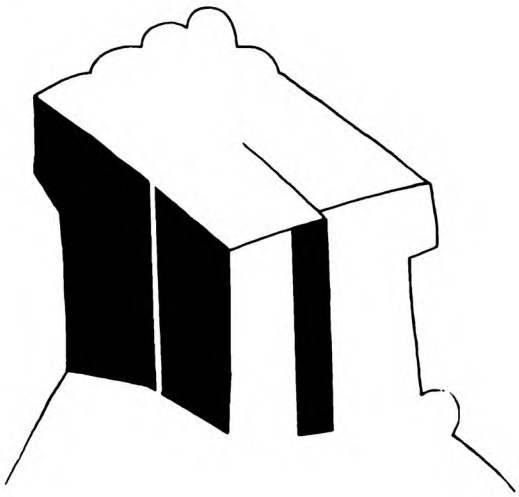
з

Фрагмент миниатюры из «Книги Козьмы Индикоплова». Список XVII века

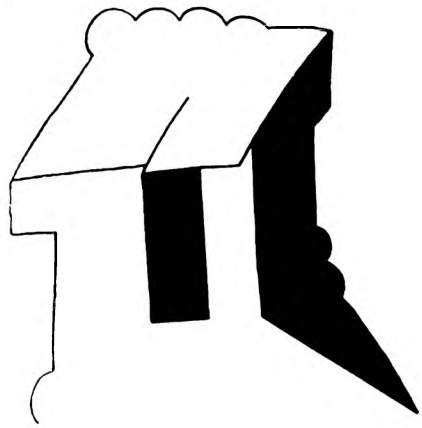
и

Падение звезды. Фрагмент миниатюры лицевого «Апокалипсиса». XVII век

а



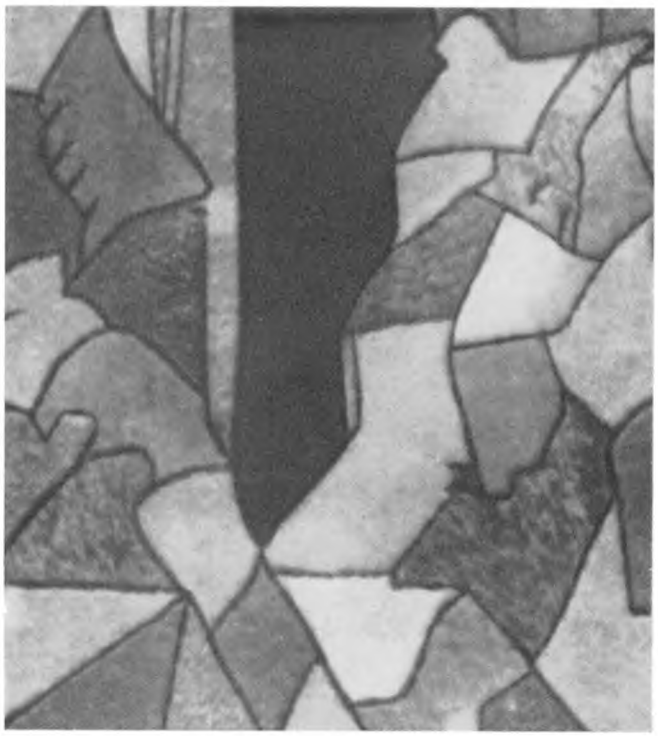
б



в

г

д



е

Таблица XXIII

Аналогии иконногорному построению

а, б, в, г

Аналогии между иконной геологией и иконной архитектурой

д

Фрагмент покрова «Голгофа» из Троице-Сергиевой лавры. 1557 год

е

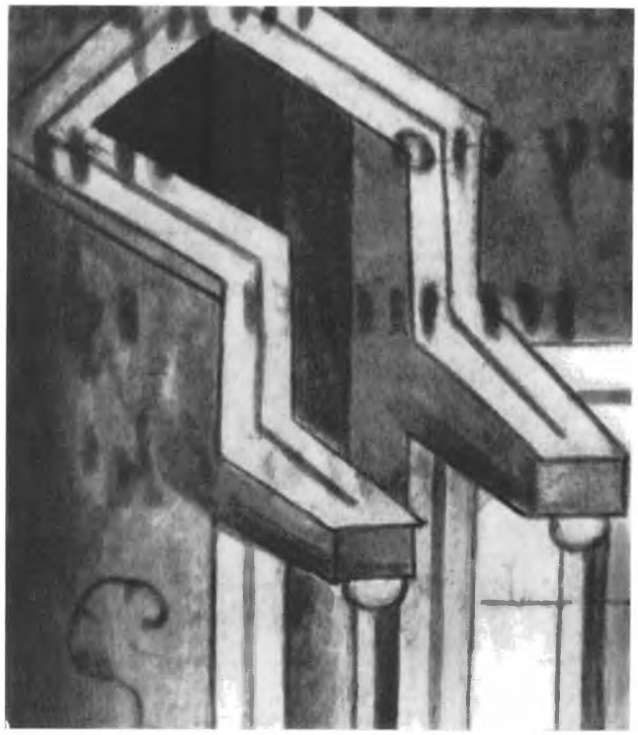
Благовещение. Фрагмент пелены «Рождество Богородицы» из Иосифо-Волоколамского монастыря. 1510 год

ж

з

и

к



л

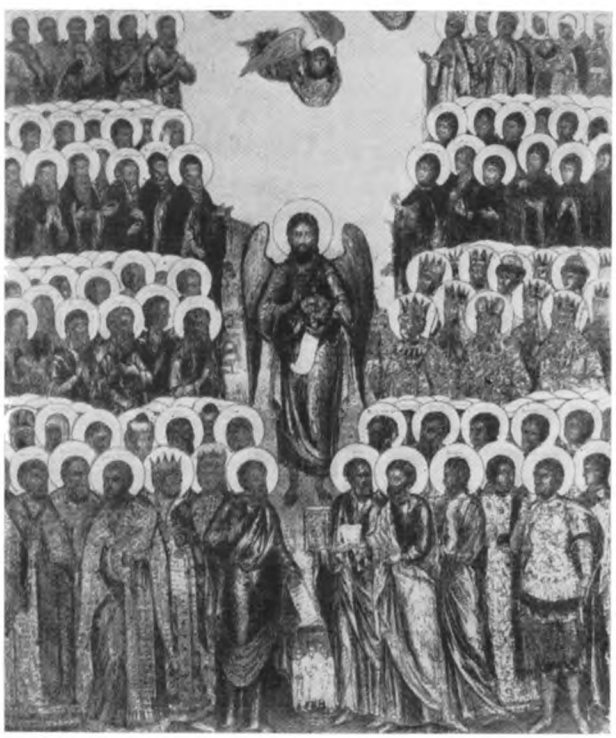


Таблица XXIII

Аналогии иконогорному построению

ж, з, и, к
Аналогии «иконных горок» в палатном письме

л
Кирилл Уланов. Фрагмент иконы «Всех святых». 1700 год

а

б

в

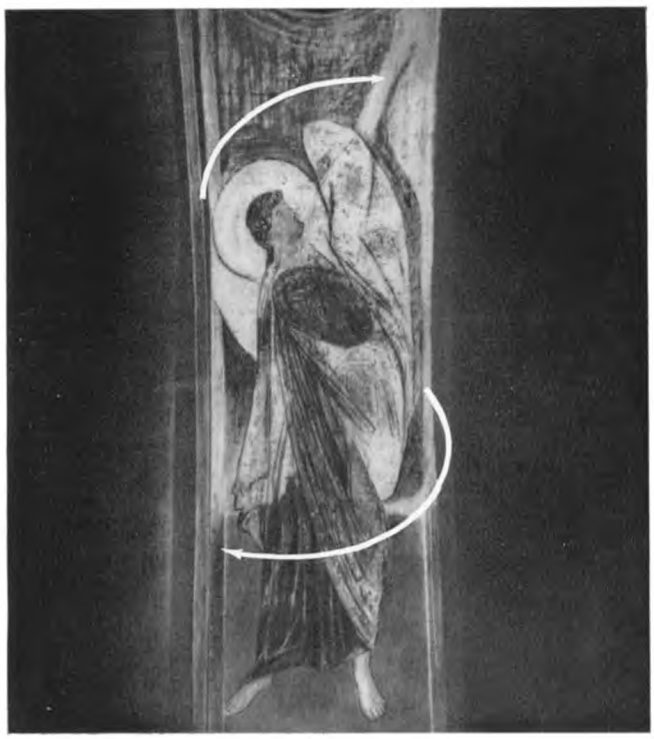


Таблица XXIV

Кручение формы

а

Две взаимно перпендикулярные оси вращения

Рафаэль. Рисунок. 1511 год

б

Горизонтальная ось вращения. Вращательные сдвиги («кручение») по горизонтальной оси обусловливают повороты лодки, как бы покачивающейся на поверхности воды

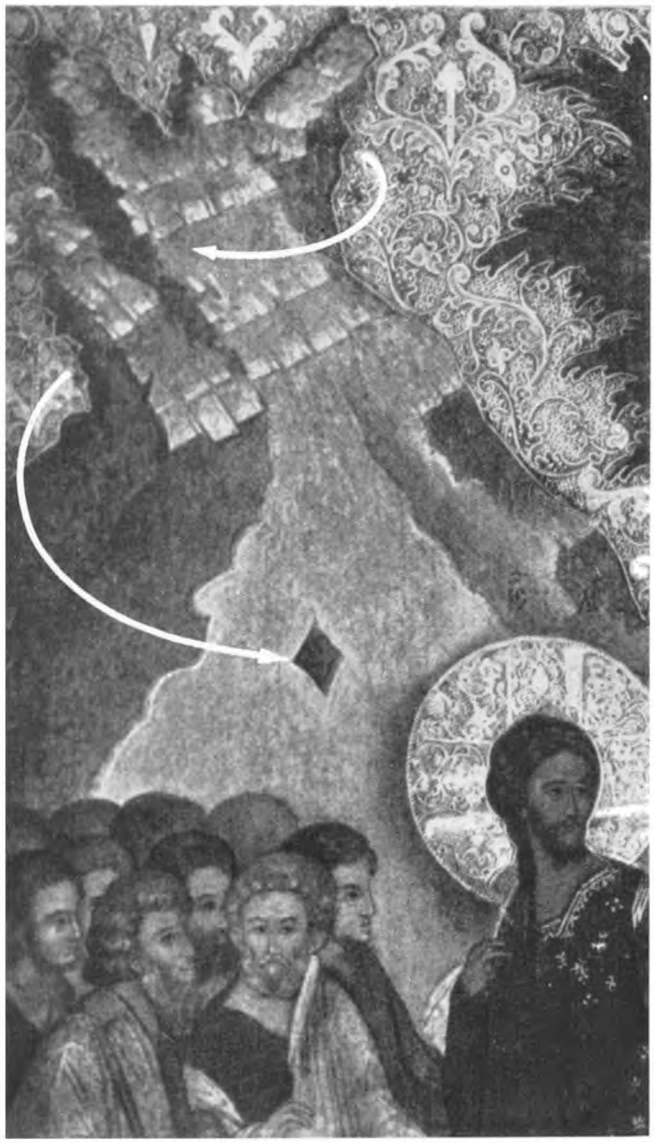
Никола на море. Фрагмент миниатюры из «Жития Николы». XVI век

в

Вращательный сдвиг до 180°

Андрей Рублев. Трубящий ангел. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408 год

г



д

е

ж

Таблица XXIV

Кручение формы

г

Кручение формы связано с процессом трансформации — обменом сторон

Вход в Иерусалим. Фрагмент иконы XVI века

д

Кручение формы по вертикальной оси

Богиня Вритака. Индийская скульптура XI века

е, ж

S-образная линия, открытая Хогартом

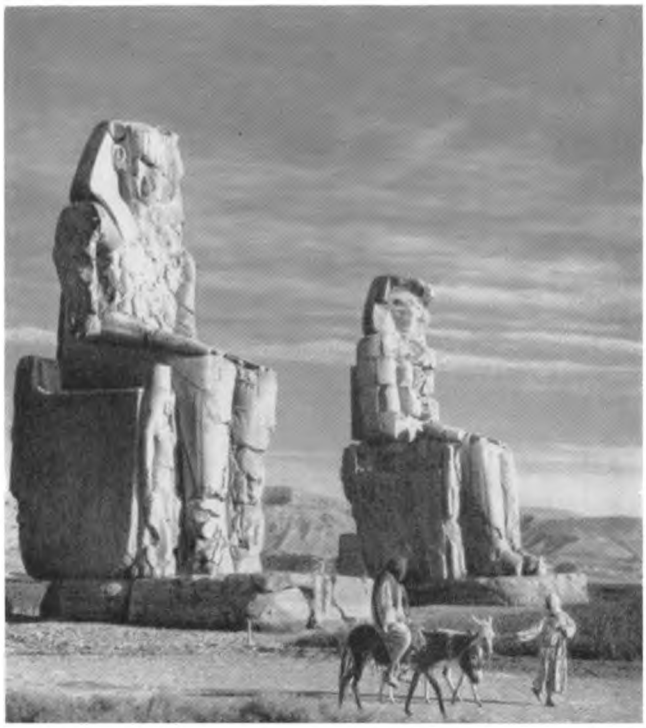
е

Юй Чжи-дин. Пейзаж. XVII век. Фрагмент

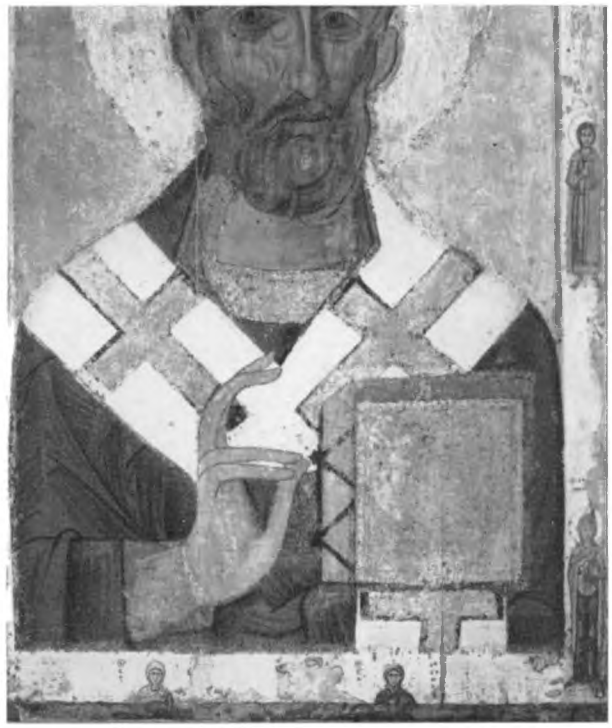
ж

П. Бриль. Пейзаж. XVII век. Фрагмент

а



в



б

г

Таблица XXV

Прямоугольность формы

Прямоугольность появляется в процессе трансформации — две взаимно перпендикулярные оси вращения

а

Колоссы фараона Аменхотепа III в Фивах («Колоссы Мемнона»). XV век до н. э.

б

Фрагмент испанской росписи X века

в

Никола. Фрагмент иконы XII—XIII веков. Новгородская школа

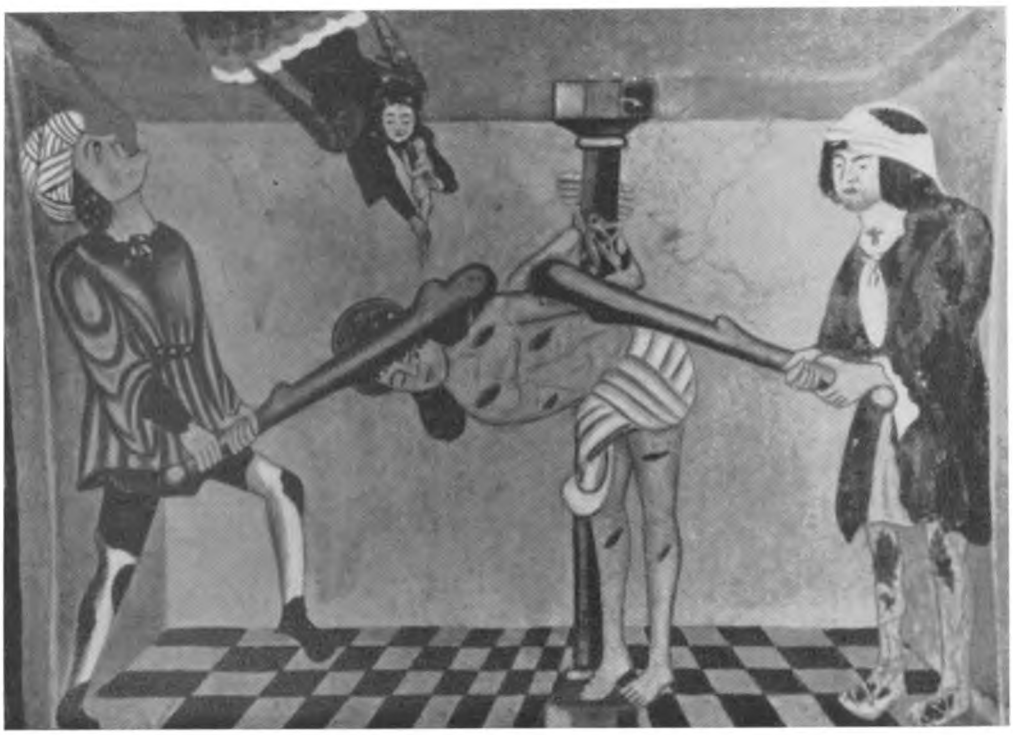
г

Портрет императрицы Ирины. Мозаики южной галереи в храме св. Софии, Константинополь, 1118 год. Фрагмент

д

е

ж



з

Таблица XXV

Прямоугольность формы

д

Джотто. Благовещение. Фрагмент фрески в Капелле дель Арена, Падуя. Ок. 1305 года

е

Тайная вечеря. Фрагмент фрески базилики в Убиси. XIII век

ж

Рубион. Мученичество св. Себастьяна. Фрагмент росписи XV—XVI веков

з

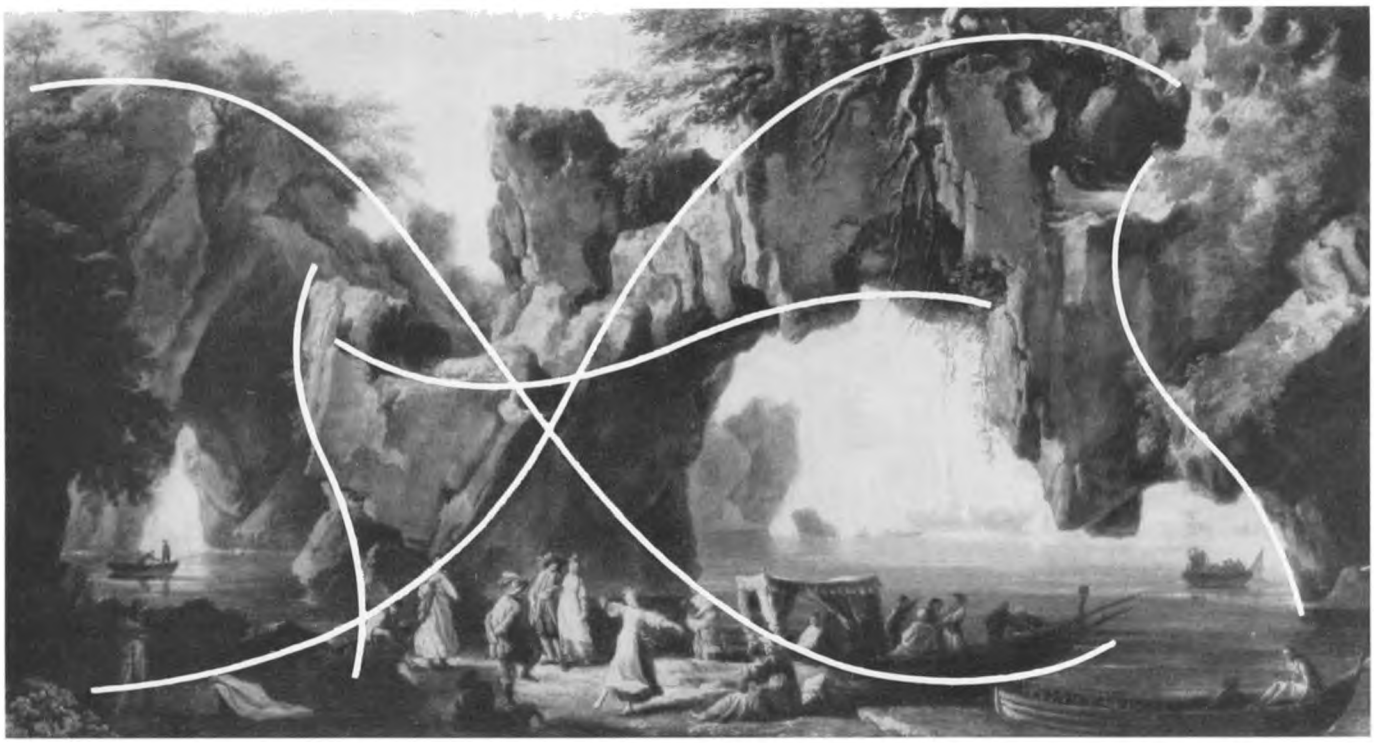
Лука Синьорелли. Этюд фигур. Ок. 1500 года

а

б

в

д



г

Таблица XXVI

Подчинение форм предметов S-образному изгибу

а

Серафим. Фрагмент плащаницы

б

Пророк Иезекииль. Фрагмент иконы XV века. Новгородская школа

в

Чудо архангела Михаила в Хонех. Фрагмент иконы XVI века. Новгородская школа

г

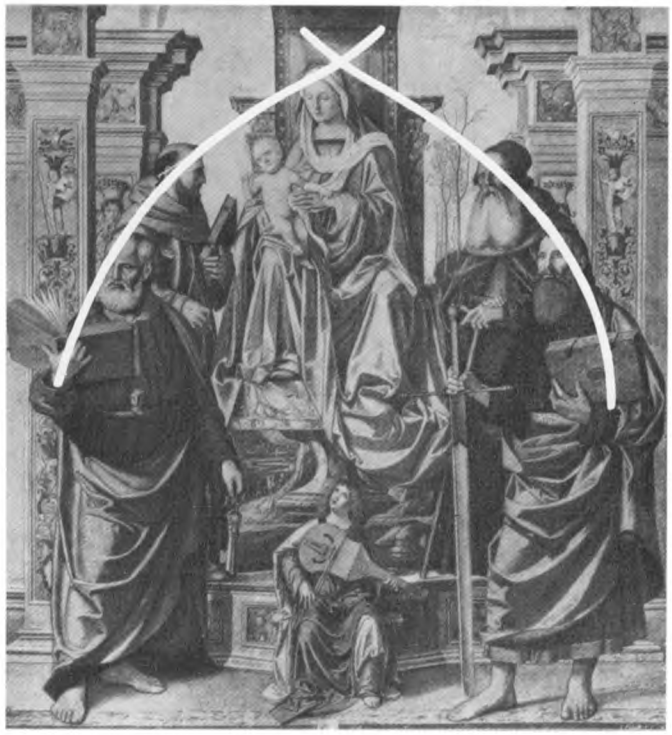
Дионисий. Иоанн Предтеча. Фрагмент иконы деисусного чина. Ферапонтов монастырь. 1500—1502 годы

д

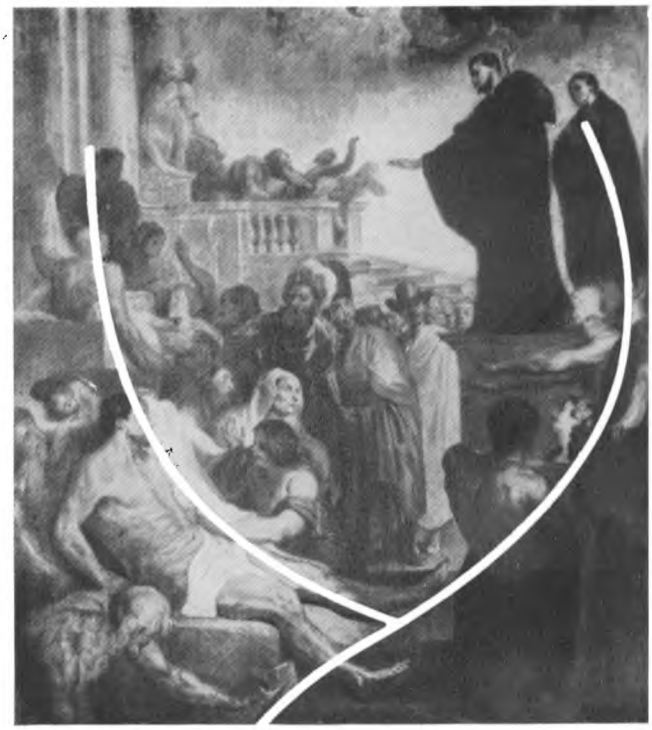
S-образные линии, стремящиеся по вертикальным и горизонтальным осям

Клод-Жозеф Верне. Вид в окрестностях Сорренто

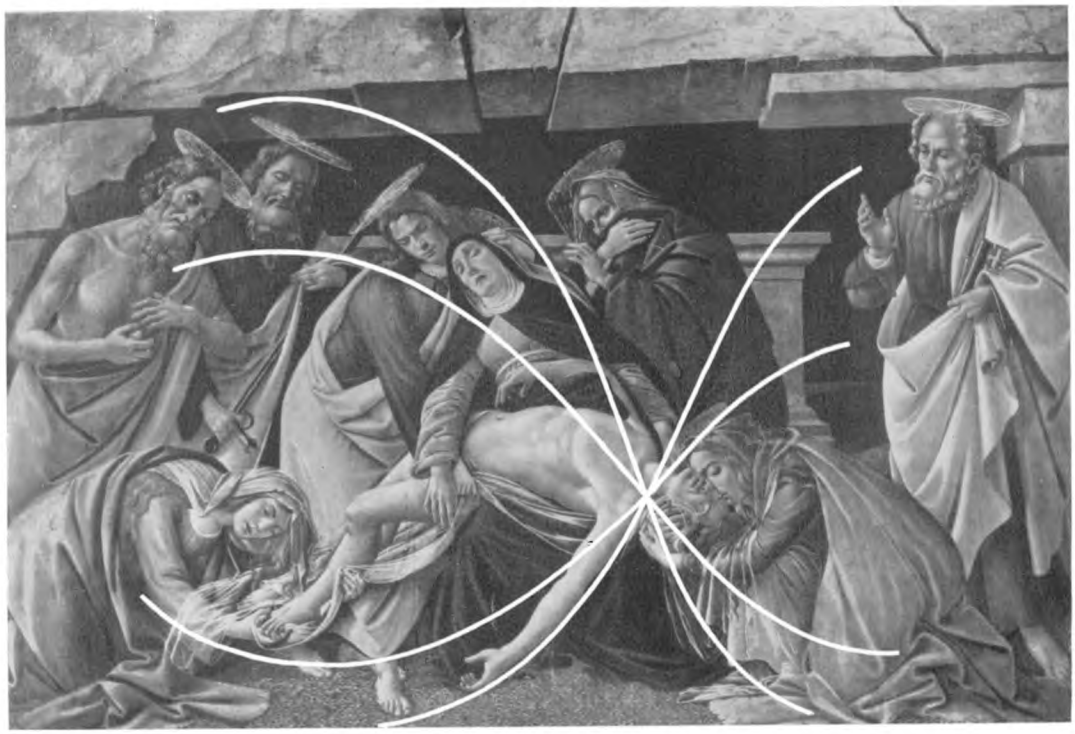
а



б



в



г

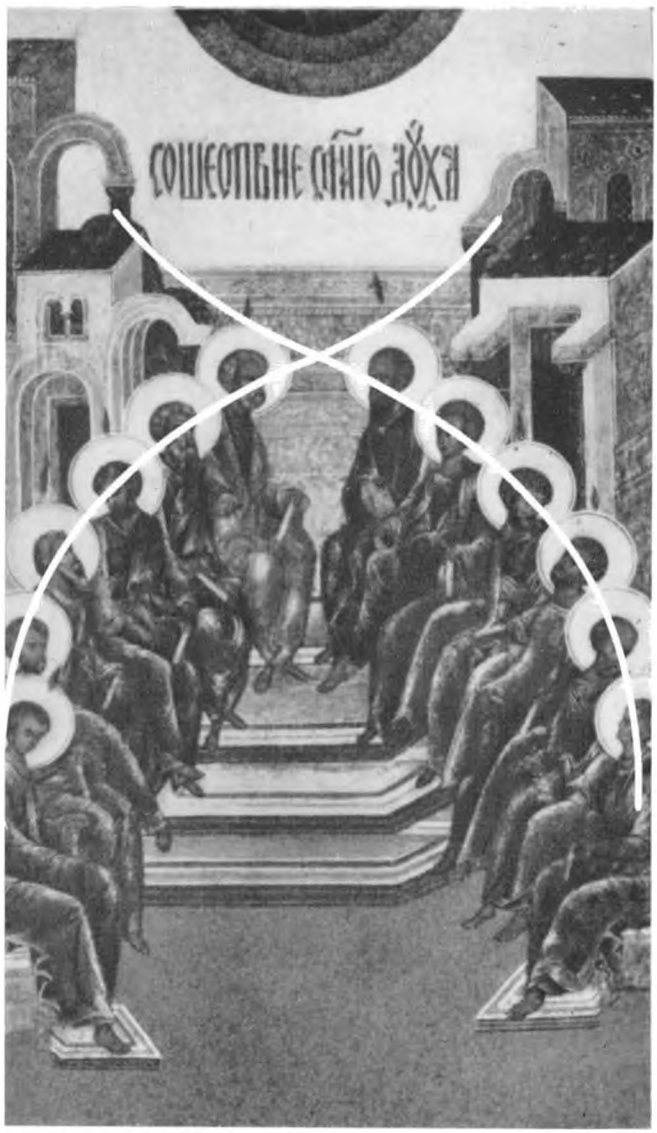


Таблица XXVII

Пересечение S-образных линий

а

Марко Пальмеццано. Мадонна со святыми. Конец XV века. Фрагмент

б

Рубенс. Св. Франциск Ксаверий обращает индусов. Фрагмент

в

Сандро Боттичелли. Положение во гроб. Ок. 1502 года. Фрагмент

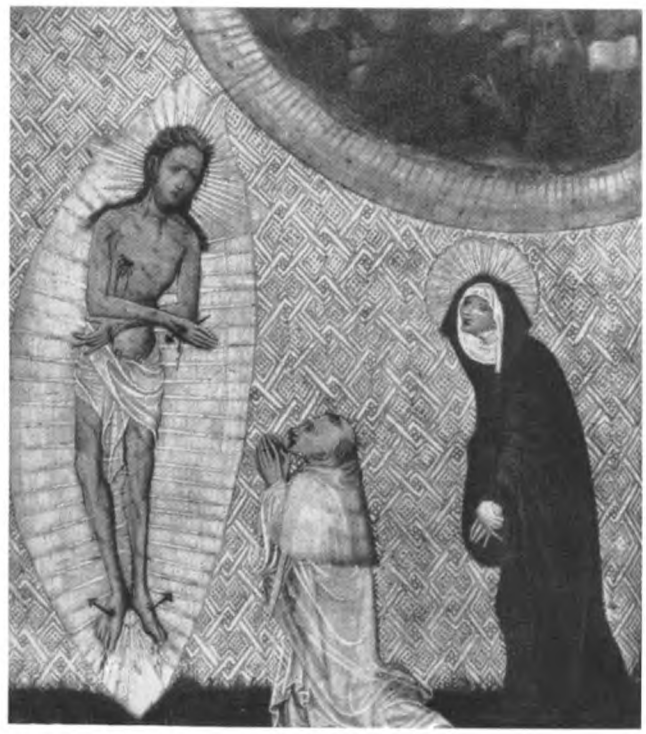
г

Сошествие св. Духа. Фрагмент иконы XVII века. Московская школа

а

ПАША :

в



б

щимь же дияволомь Прпбнаго зо
вляющимся Вообразе Змиевъ
ѡнже Моляшеся Бгу даѡтѡдеѡ ме
на мечтꙋ Сїя :

г

Таблица XXVIII

Скос угла

а, б

Скос угла в древнерусском искусстве

а

Фрагмент древнерусской миниатюры

б

Фрагмент миниатюры из лицевого жития Зосимы и Савватия Соловецких. Конец XVII века

в, г

Скос угла в западноевропейском искусстве

в

Неизвестный французский художник XIV века. Оплакивание. Правая часть диптиха. Фрагмент

г

Гвидо Рени. Похищение Европы. Начало XVII века

д

е

ж

Таблица XXVIII

Скос угла

д, е, ж

Скос нижнего угла

д

А. ван Остаде. Деревенский постоялый двор. 60-е годы XVII века. Фрагмент

е

Я. Рейсдаль. Болото. 1660-е годы. Фрагмент

ж

Мартин Шонгауэр. Святое семейство. Конец XV века

а

б

в

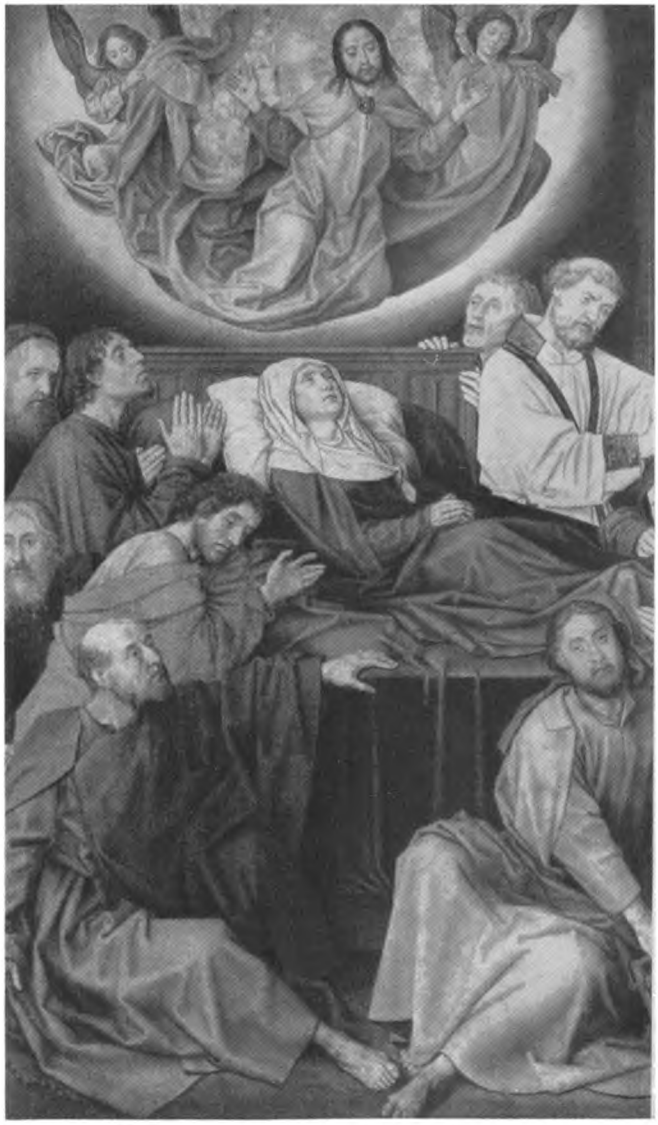


Таблица XXIX

Скосы углов

а

Никола Зарайский с житием. Фрагмент иконы XVI века

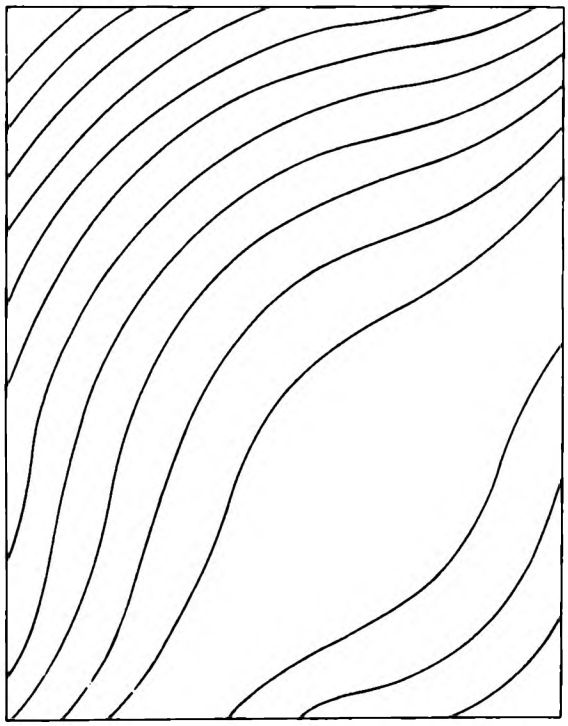
б

Тинторетто. Мученичество св. Марка. Ок. 1560 года. Фрагмент

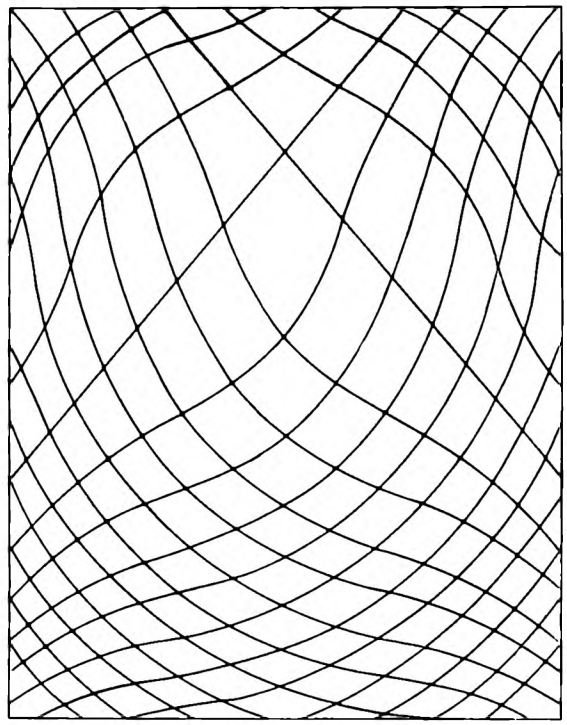
в

Гуго ван дер Гус. Смерть Марии. После 1478 года. Фрагмент

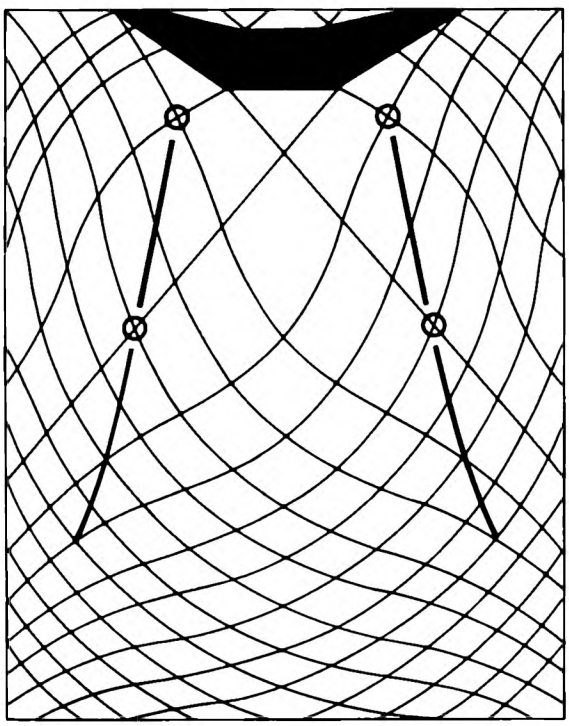
а



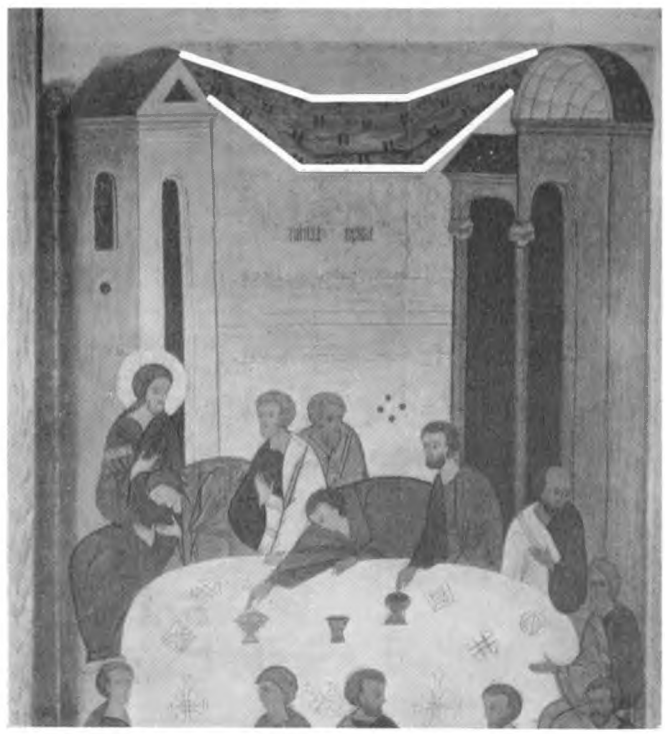
б



в



г



д

Таблица XXX

Композиционные построения на основе S-образных линий

а, б, в

Стадии развития композиционной формы

г, д

Веерообразная композиция: совмещение двух скосов угла

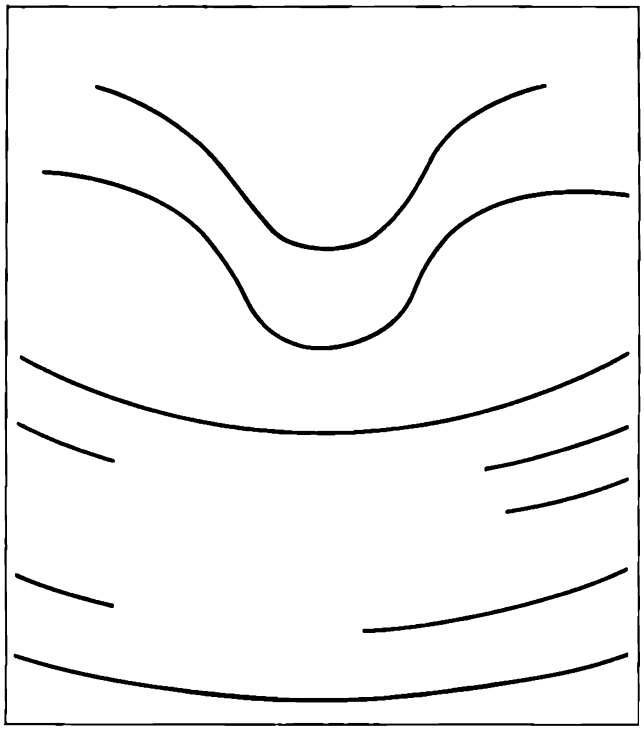
г

Тайная вечеря. Фрагмент иконы конца XV века. Новгородская школа

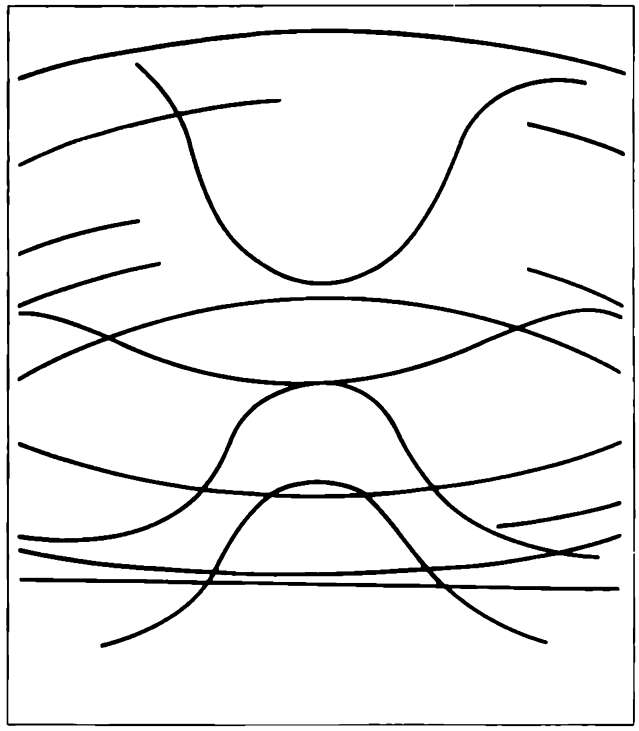
д

Эль Греко. Вознесение Марии. 1608—1613 годы. Фрагмент

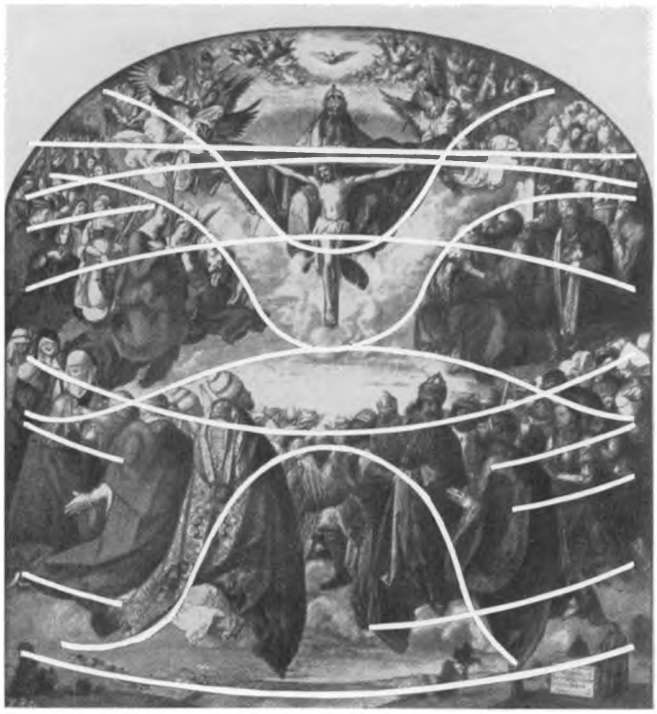
е



ж



з



и

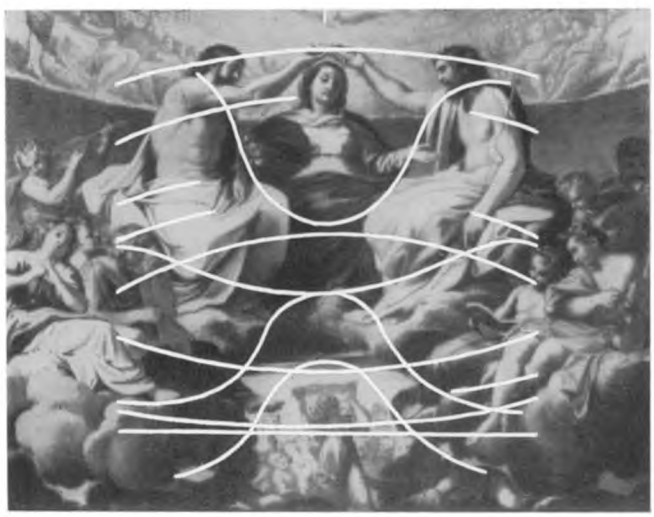
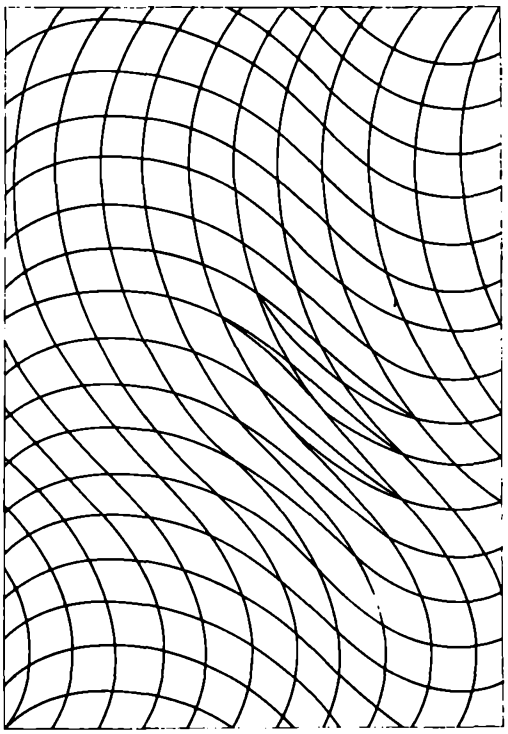


Таблица XXX

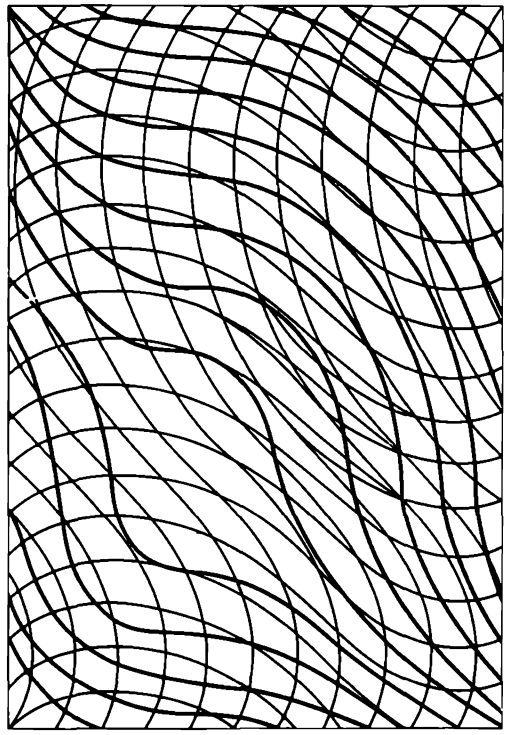
Композиционные построения на основе S-образных линий

е, ж
Стадии развития композиционной формы
з, и
Дугообразная композиция
з
Дюрер. Поклонение Троице. 1511 год. Фрагмент
и
А. Карраччи. Коронование Марии. Конец XVI века. Фрагмент

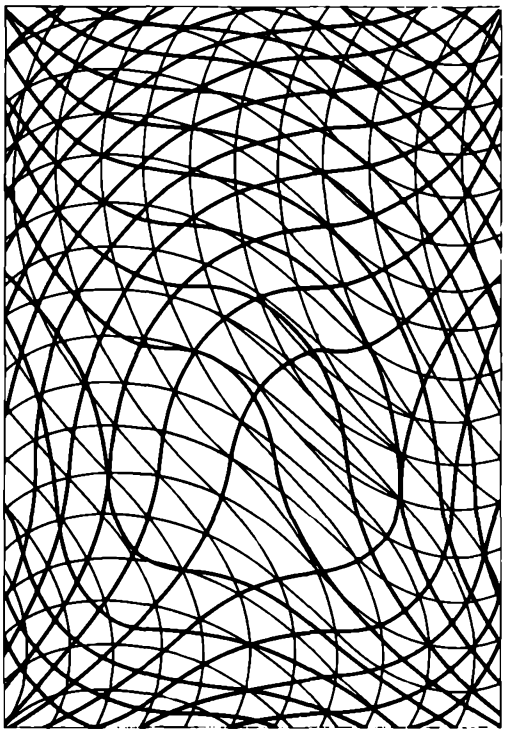
к



л



м



н

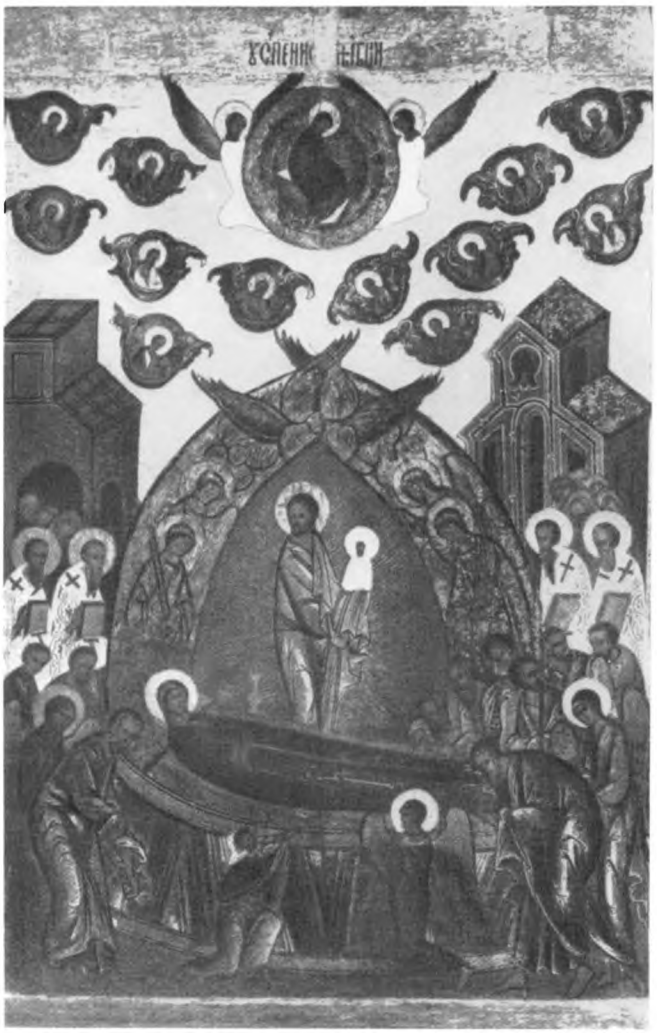


Таблица XXX

Композиционные построения на основе S-образных линий

к, л, м

Стадии развития композиционной формы

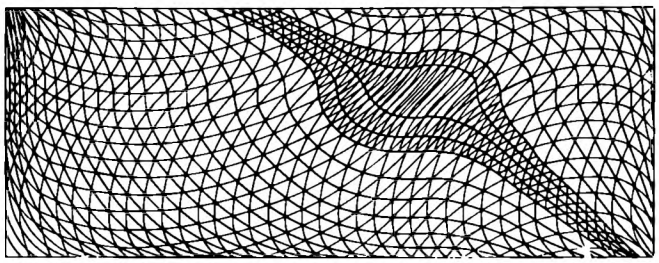
н

Композиционная форма „мандорла"

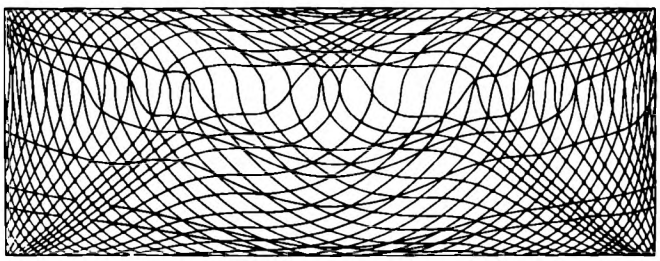
Успение Богоматери. Фрагмент иконы XVI века

а

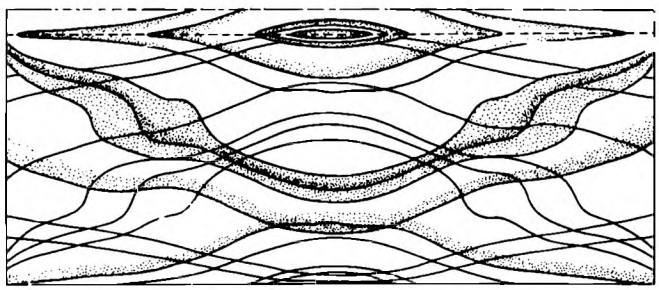
б



в



г



д

Таблица XXXI

Фазы построения дугообразной композиции

В результате скрещивания всех четырех скосов появляется дугообразная композиция

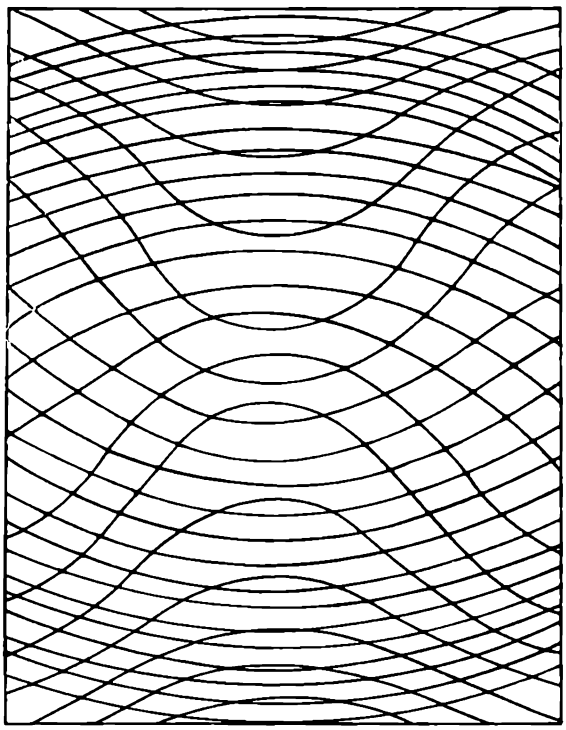
а, д
Тинторетто. Рай. После 1588 года. Фрагмент

б
Верхний скос

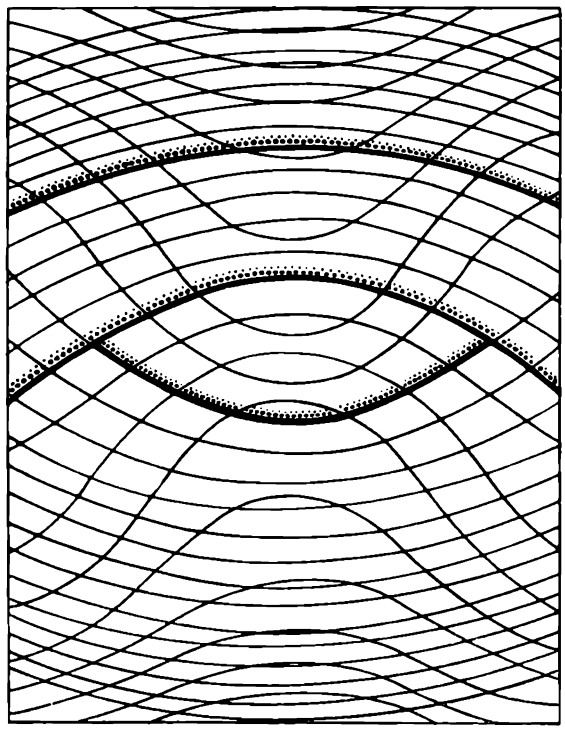
в
Соединение двух верхних скосов

г
Композиция как система заканчивается немного не доходя до верха картины (показано пунктиром)

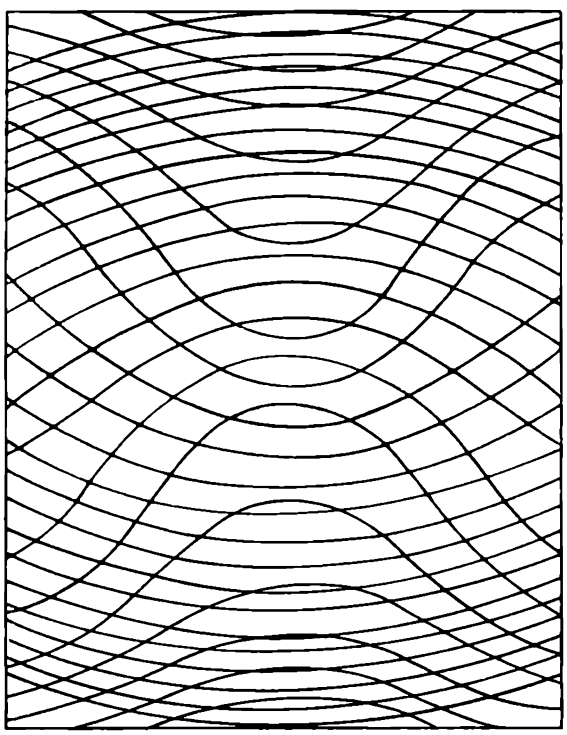
е



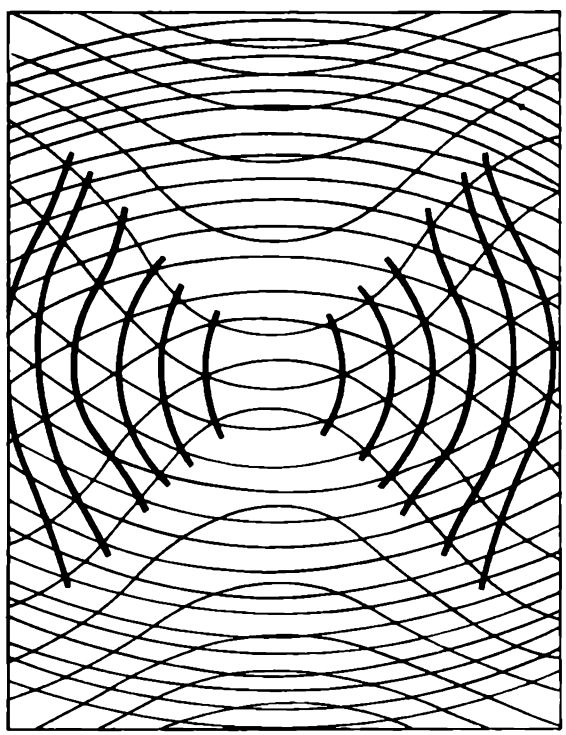
ж



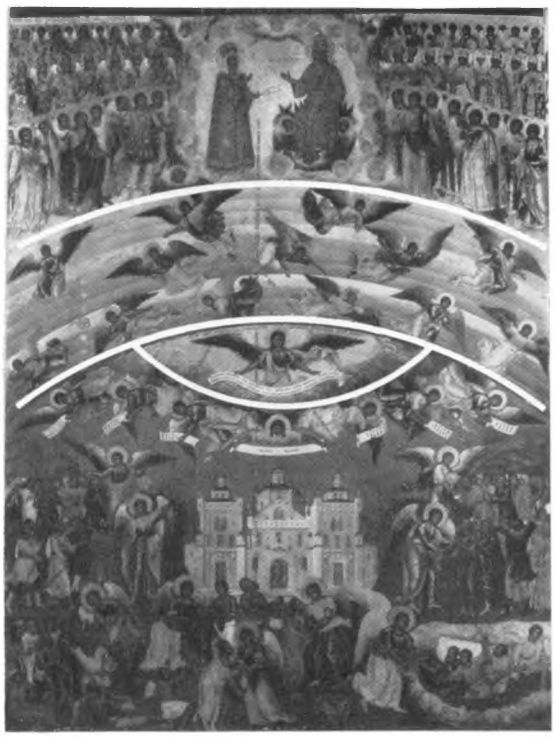
и



к



з



л

Таблица XXXI

Фазы построения дугообразной композиции

е, ж

Стадии развития композиционной формы

з

Алексей Квашин. Богоматерь «Всех скорбящих радости». 1707 год. Фрагмент

и, к

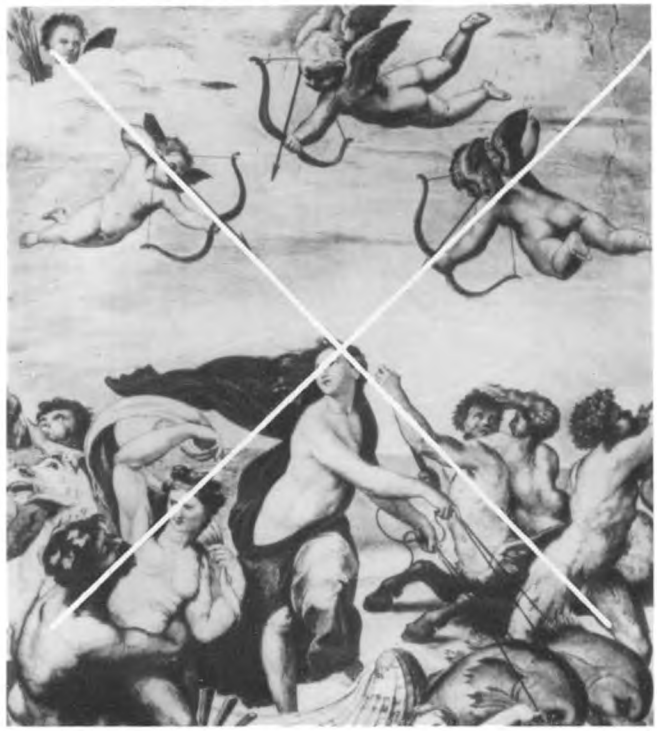
Стадии развития композиционной формы

л

Микеланджело. Страшный суд. Фрагмент фрески Сикстинской капеллы в Ватикане. 1535—1541 годы

а

б



в

г

д

Таблица XXXII

Композиционная форма «Андреевский крест»

а

Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. 1483—1490/94. Фрагмент

б

Рафаэль. Триумф Галатеи. Фреска виллы Фарнезина, Рим. 1515 год. Фрагмент

в

Рафаэль. Видение Иезекииля. Ок. 1518 года. Фрагмент

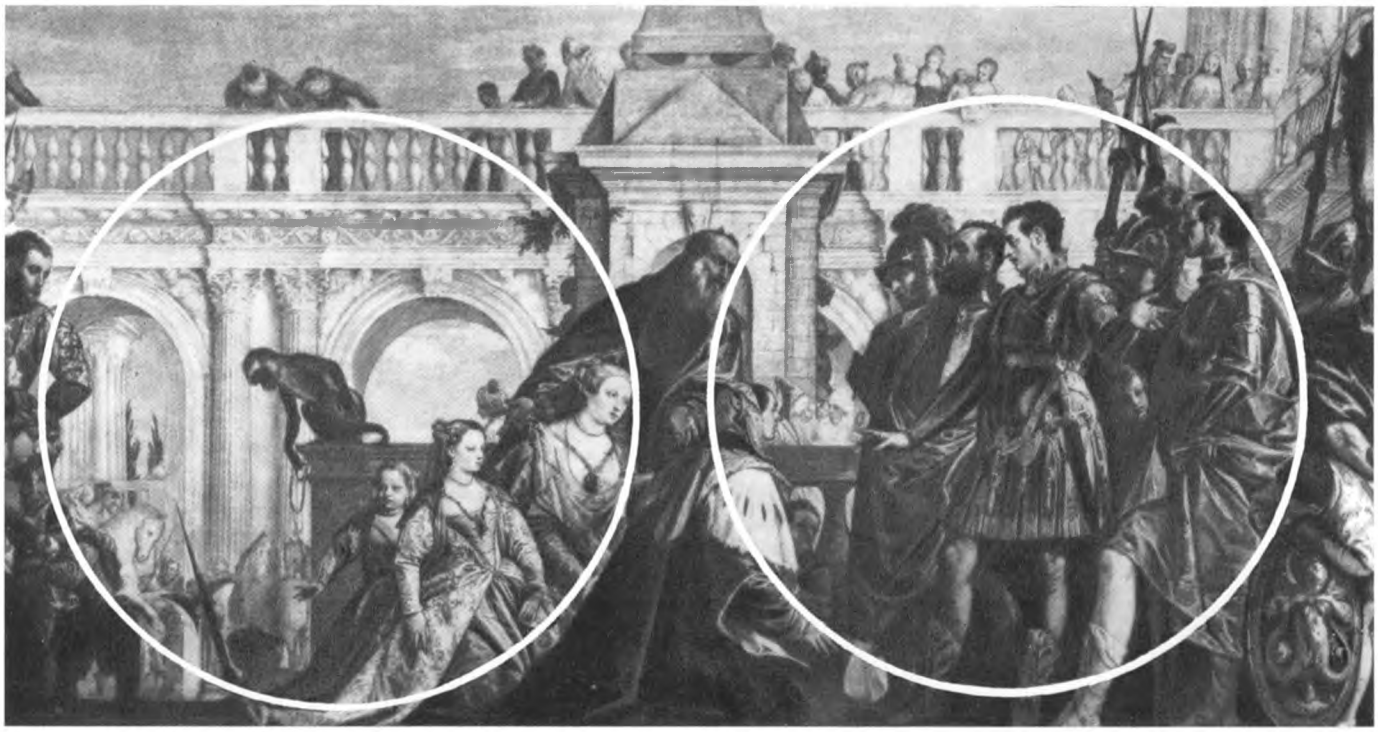
г

Андреа дель Сарто. Мадонна со святыми. 1528 год. Фрагмент

д

Гвардини де Милано. Пьета. XIV век. Фрагмент

а



б

в

Таблица XXXIII

Кругообразные и крестообразные композиции

а, б

Композиция в кругах, расположенных по горизонтальной оси

а

Паоло Веронезе. Семейство Дария перед Александром Македонским. 1570 год. Фрагмент

б

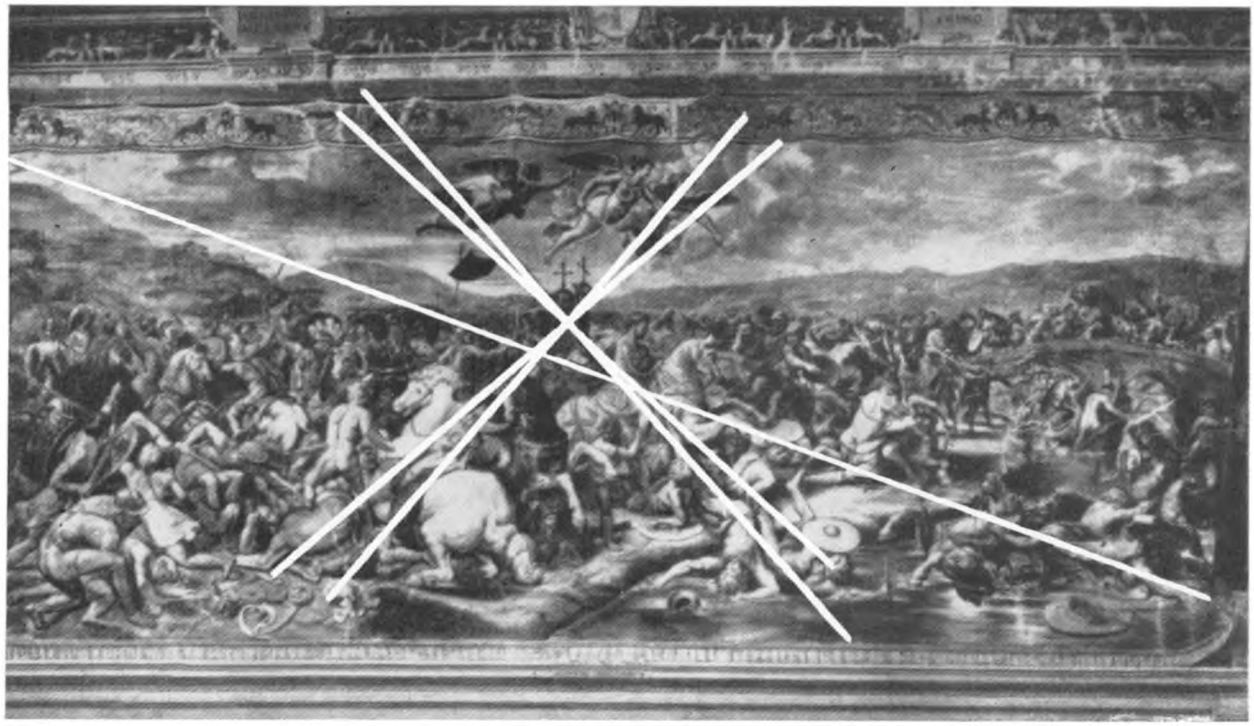
Маркантонио Раймонди. Избиение младенцев. Между 1510—1515 годами. Фрагмент

в

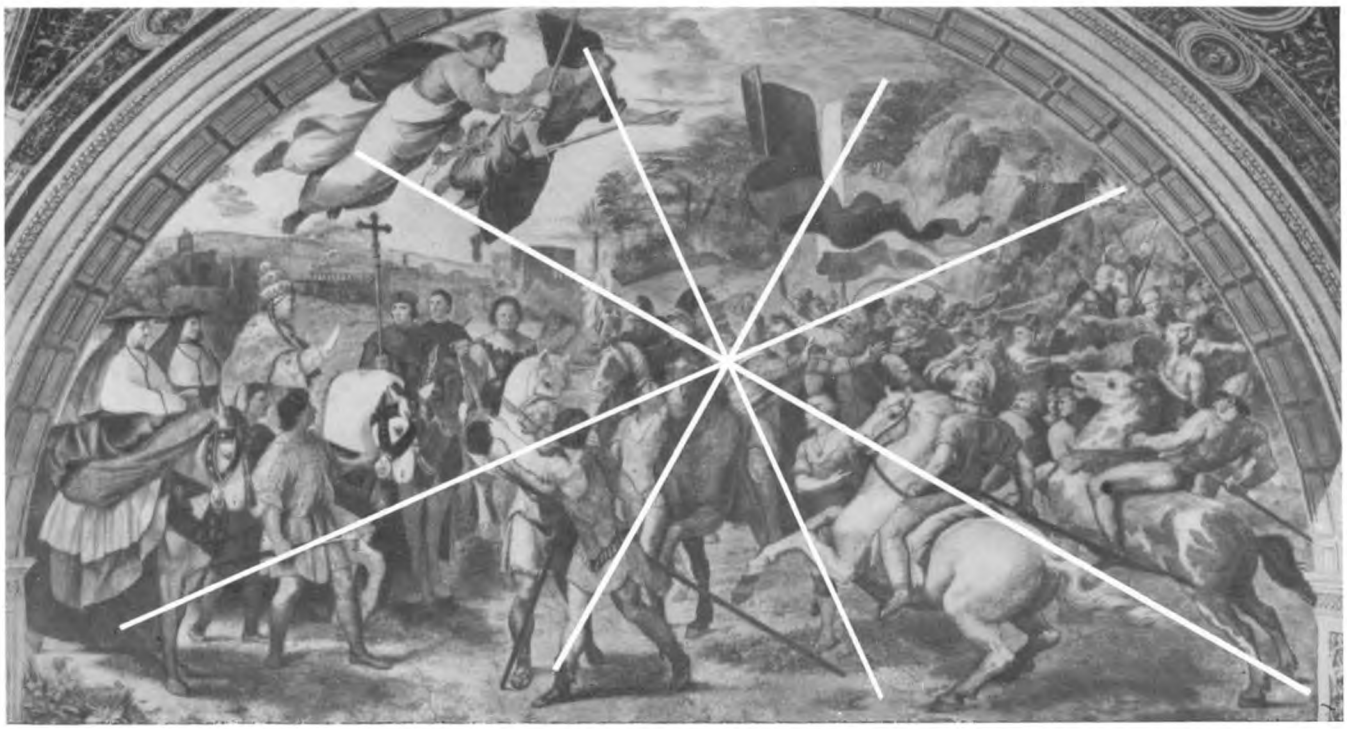
Композиция в кругах, расположенных по вертикальной оси

Тициан. Вознесение Марии («Ассунта»). 1518 год. Фрагмент

г



д



е

Таблица XXXIII

Кругообразные и крестообразные композиции

г

Джулио Романо. Битва Константина с Максенцием. 1520—1524 годы. Фрагмент

д

Рафаэль. Встреча папы Льва I с Аттилой. 1512 год

е

Тьеполо. Фрагмент фрески епископского дворца в Вюрцбурге. 1751—1753 годы

Лев Федорович Жегин за работой. 1956 год.

Лев Федорович Жегин (Шехтель) родился в 1892 году в Москве в семье известного архитектора Ф. О. Шехтеля. Учился живописи сначала в студии К. Ф. Юона, а потом в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В кругу его близких знакомых были художники М. Ф. Ларионов и В. Н. Чекрыгин, поэт В. Маяковский, философ П. А. Флоренский, математик Н. Н. Лузин. Вместе с В. Н. Чекрыгиным он оформлял, между прочим, первую книгу стихов Маяковского „Я". Участвовал в различных художественных выставках („Мир искусства", 1917 1921, „Маковец", 1922 1924, международная выставка в Венеции 1928 1930 гг. и др.); ряд его произведений хранится в Третьяковской галерее и других музеях. Одновременно вел педагогическую и художественно-оформительскую работу.

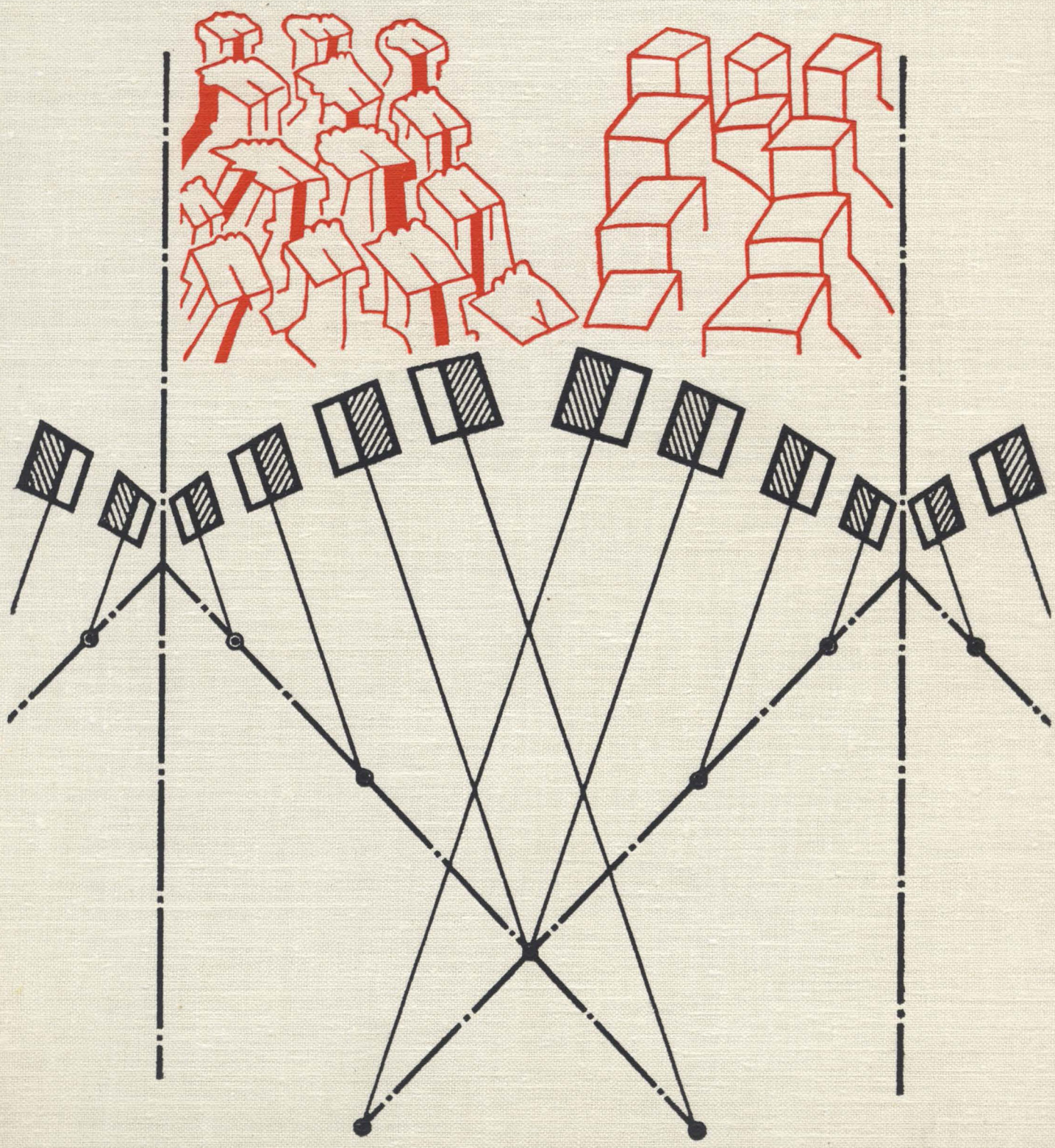
Еще в 20-х годах Л. Ф. Жегин увлекся исследованием перспективы и композиции древней живописи, в частности русской иконописи. Лишь в последние годы он стал публиковать результаты своих исследований в виде статей, которые вызвали интерес со стороны не только искусствоведов, но и представителей семиотики и кибернетики. Таким образом, данная книга плод почти 40-летнего труда автора.

Льву Федоровичу не суждено было дожить до выхода своей книги. Первого октября 1969 года он скончался; похоронен он на Преображенском кладбище в Москве.

Лев Федорович
Жегин

Язык
живописного
произведения

(Условность
древнего
искусства)

Редактор Е. С. Новик
Оформление и макет
Н. И. Калинина
Художественно-
техническая редакция
Н. Я. Мурашовой
Корректор
В. П. Акулинина

А 08471
Сдано в набор 16/IV 1968 г.
Подписано в печать 20/VII 1970 г.
Формат бумаги 84 × 108¹/₁₆.
Бумага для текста
типографская № 1.
Для альбома мелованная.
Усл.-печ. л. 24,360. Уч.-изд. л. 17,876.
Тираж 10 000 экз. Изд. № 17149.
Издательство «Искусство»
Москва, К-51
Цветной бульвар, 25.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
имени Ивана Федорова
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Звенигородская, 11
Заказ № 179.
Цена 2 р. 50 к.