

## СТАНОВЛЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ЖИВОПИСИ

С.А. Прохоров

Продукты художественного творчества различных эпох содержат в себе информацию о динамике предметно-чувственной составляющей многомерного мира человека, происходящей под влиянием меняющихся факторов культурного опосредования, отражающей рост культуры и способы вхождения в нее. Выявление такой информации может оказаться важным для реконструкции процесса становления пространственной (предметно-чувственной) составляющей многомерного мира человека в её влиянии на становление более высоких системных образований (смыслов и ценностей) в онтогенезе.

Одной из задач является анализ представлений о пространстве как полидисциплинарном понятии, имеющем конкретный психологический смысл.

Изучение истории возникновения различных приемов передачи пространства на плоскости обращает наше внимание прежде всего на область искусства, дающее объемный фактический материал, накопленный в течение многих столетий. Рассмотрение этого материала возможно при помощи метода, который предполагал в качестве основного В. Вундт, считавший, что психология, изучающая наиболее высокие проявления человеческого духа, не может опираться на экспериментальные методы, а должна использовать анализ продуктов деятельности человека [1]. Выявить, каким образом приемы исполнения предметов искусства связаны с историей развития человеческой психики, возможно при помощи психоисторических методов, реконструирующих ход становления новообразований человека, связанных с освоением новых орудийных и знаковых действий.

Первый шаг в анализе искусства – его классификация. Классифицировать искусства можно исходя из разных точек зрения. Однако наиболее распространенной является классификация на пространственные и временные искусства. К пространственным искусствам причисляют архитектуру, скульптуру, живопись, так как их формы разворачиваются в пространстве, тогда как музыку, мимику и поэзию – к временным искусствам, так как их формы существуют во времени. Применение критерия использования художест-

венных средств дает еще одну типологию, где искусства делятся на прямые, или непосредственные, и косвенные, или опосредованные. К непосредственным искусствам относят мимику, поэзию, отчасти музыку, где художник может обойтись без особых инструментов и материалов, одним человеческим телом и голосом; к косвенным, опосредованным, – архитектуру, скульптуру, живопись, где художник пользуется особыми материалами и специальными инструментами [2].

Если принять время за четвертое измерение, то можно было бы сгруппировать искусства по измерениям следующим образом: искусства с одним измерением не существуют, живопись существует в двух измерениях, скульптура и архитектура в трех измерениях, музыка, мимика и поэзия – в четырех измерениях. При этом каждое искусство стремится преодолеть свойственную ему шкалу измерений и перейти в следующую группу. Так, живопись и графика создают свои образы на плоскости в двух измерениях, но стремятся поместить их в пространство, то есть в три измерения. Архитектура есть трехмерное искусство, но стремится перейти в четвертое, так как совершенно очевидно, что воспринять все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии" [3, с. 29].

История развития технических приемов построения изображений на плоскости интересует нас, прежде всего с точки зрения освоения художниками пространства жизни и деятельности человека. Отдельные периоды истории культуры, являются наиболее характерными в этом отношении.

В Древней Греции открытие светотени почти совпадает с первыми опытами конструкции пространственной перспективы и относится ко второй половине V в.

Отныне линейная, плоскостная живопись уступает место пластической, трехмерной живописи. Начиная с Аполлодора, живопись делается искусством оптической иллюзии [3]. Естественно, что параллельно завоеванию света в живописи идет изучение простран-

ва. Художники XVI в. делают упор в исполнении изображений на предметы, фигуры, но уже в XVII–XVIII вв. главным становится собственно воздух, пространство, свет. Окончательный же доступ в глубину пространства живописцы получают с открытием законов перспективы [4].

Однако, в Европе мы знаем периоды, когда восприятие пространства в живописи было построено на основах, можно сказать, прямо противоположных прямой перспективе. Такое "антипространственное", с нашей точки зрения, восприятие природы свойственно, например, раннесредневековому искусству.

Художник часто отступает от абсолютно правильного построения, подчеркивая одни эффекты, заглушая другие во имя художественной правды (два горизонта у Веронезе). Не следует также думать, что так называемая прямая перспектива – единственный способ восприятия мира и передачи пространства. Прежде чем он был открыт и отчасти параллельно с ним художники пользовались и другими приемами изображения пространства.

Восприятие пространства как глубины в наше время кажется таким естественным, можно даже сказать, неизбежным. Однако владение им далось европейскому художнику лишь ценой долгих поисков и неотступных усилий. Окончательный поворот к реалистическому, глубинному восприятию пространства совершается в Италии. Наряду с линейной перспективой живописцы итальянского Ренессанса последовательно стремились овладеть еще тремя видами перспективного изображения пространства, совершая здесь новые открытия. Сюда относится, прежде всего, так называемая световая перспектива. Близкие предметы мы видим яснее и отчетливее, чем далекие. Живописцы Ренессанса использовали это наблюдение для создания иллюзии глубины, постепенно ослабляя моделировку более удаленных предметов и смягчая силу освещения от переднего плана в глубину. Кроме того, иллюзия глубины пространства может быть подчеркнута соотношением тонов ("тональная перспектива"). Поскольку некоторые краски (красная, желтая) имеют тенденцию выступать вперед, а другие (синяя, коричневая) как бы уходят в глубину. Подбором и сочетанием этих "позитивных" или "негативных" тонов живописец может усиливать впечатление глубины или, наоборот, ему противодействовать. Наконец, живописцы позднего Ренессанса открыли еще один способ овладеть глубиной пространства – так называемую воздушную перспективу.

Это название не совсем точно, так как у воздуха нет цвета, его нельзя изобразить. Глаз воспринимает только пылинки в воздухе; чем дальше от нас предметы, то есть чем гуще слой пылинок, тем голубее кажется воздух и окутанные им предметы. Основываясь на этом наблюдении, живописцы, начиная с Ренессанса выработали особое деление пространства на три плана при изображении пейзажа. Но только импрессионистам удалось окончательно освободиться от многовекового гипноза трех планов [5]. Не следует, однако, думать, что конструкция пространства в картине преследует только оптические цели, служит только для создания иллюзии глубины. Эффекты перспективы могут оказывать гораздо более глубокое эстетическое воздействие, могут создавать известный ритм, усиливать действие, драматизировать его, пробуждать определенные эмоции и настроения.

Что касается средств для воплощения временного начала в живописи и графике, то очевидно, что их следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п.

Средневековому человеку еще чуждо понятие единства времени, сознание одновременности действия. Для него еще не существует того принципиального контраста между языком живописи и языком поэзии, которому, как мы видели, такое важное значение придавал Лессинг. Это расхождение впервые проявляется в эпоху Ренессанса, когда протяженность пространства оказывается полностью в распоряжении пластических искусств, тогда как временная последовательность отходит в сферу поэзии. Художественная теория Ренессанса, в известной мере возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства, от картины прежде всего именно единовременного охвата всего поля зрения. "Живопись, – говорит Леонардо, – должна в одно мгновение вложить в восприятие зрителя все свое содержание" [6, с. 194]. Стремясь к новому, симультанному единству, художники Ренессанса изобрели целый ряд приемов, незнакомых средневековому искусству. Сюда относится, прежде всего, прямая перспектива – одно из самых мощных средств концентрации впечатления. С изобретением же прямой перспективы связаны единство масштаба, чуждое готике, созвучие пропорций, завоевание глубины пространства.

Во второй половине XVI в. происходит новый важный перелом в представлениях времени и пространства. Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функций. Теоретикам маньеризма и, особенно, барокко, возрождающим некоторые тенденции средневековой мысли, этого недостаточно. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения.

Таким образом, изучение истории развития приемов передачи пространства на живописном полотне имеет для художника и исследователей интерес, поскольку они позволяют определить, каким образом в развитии современной культуры происходило изменение представления человека о пространстве. Сам факт открытия и применения специальных изобразительных приемов передачи про-

странства можно интерпретировать с точки зрения становления смысловых составляющих пространства людей тех исторических периодов, когда такие открытия были сделаны.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вундт В. Психология народов. – М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей. 1994. – 352 с.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 2004. – 368 с.
4. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. – М.: Наука. 1980. – 288 с.
5. Андреева Г.М. Психология социального познания. – М.: Изд-во Аспект Пресс, 1997. – 239 с.
6. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – 307 с.