

ПРОСТРАНСТВО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННОМ АСПЕКТЕ (ОТ АНТИЧНОСТИ ДО ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ)

В статье рассматривается проблема развития пространства в изобразительном искусстве в образно-композиционном аспекте в Античности (Древняя Греция и Рим) – Средневековье (Византия) – Италии (от романской эпохи до Высокого Возрождения). Раскрывается специфика художественного пространства данных периодов, а также выявляются общие черты, подчеркивающие их связь и некоторую преемственность.

Изменение художественного пространства, откликающееся на процесс смены мировоззренческих установок общества, и возникновение новых культурных тенденций, выражающихся в появлении новых композиционных приемов, выразительных средств, техники и т. п., играло большую роль в развитии изобразительного искусства.

Исторический период, охватывающий Античность, Средневековье и Возрождение, имеет принципиально-значимый характер для европейской культуры. Зарождение в Античности европейской философии и культуры, появление в Средневековье христианства как духовно-религиозной основы европейской цивилизации, сложение ренессансной культуры, легшей в основу культуры современной (в т. ч. появление «классической» картины), несомненно, явились важными факторами, повлиявшими на развитие искусства как одну из форм духовной культуры.

Обращаясь к вопросу формирования и развития изобразительного пространства в искусстве Древней Греции, Рима и Византии, прежде всего вазописи, монументальной живописи и иконописи, необходимо отметить, что произведения искусства данных периодов имеют не только свою специфику, но и общие черты, подчеркивающие их связь на композиционно-техническом уровне.

Древнегреческие, а затем и римские мастера стремились передать бесконечность зрительного пространства в глубину при помощи неосознанного применения линейной перспективы, выразить иллюзорность объема, а также использовали отдельные моменты передачи светотени, которые можно проследить с помощью сохранившихся художественных и литературных памятни-

ков (труды Плиния Старшего, Витрувия, Платона и др.), подготавливая, таким образом, почву для дальнейшего развития искусства и раскрытия его многогранности.

Греческое общество строилось по принципу гармонии человека и природы. Жизнь – движение к идеальному, а искусство – показ красоты человеческого тела. Прекрасное в искусстве и в природе соединены в классическом искусстве, где первое находит прекрасное во втором. Развитие теории искусства делает художника «проповедником» духовных ценностей и технической мысли.

Исследование античного изобразительного искусства необходимо начинать с критских фресок, пространство которых говорит о попытках художников прийти к точке зрения, находящейся вне изображенного пространства, т. е. двусторонней перспективе – спереди и сзади (фреска «Собираатель крокусов»). Такая точка зрения использовалась и в греческом искусстве. В морских пейзажах критские художники стремятся создать пространственную среду, используя двойную перспективу и композицию, имеющую периферический характер, с пустым центром, вокруг которого происходит движение. Подобные изображения способствуют появлению оптического представления в греческом искусстве.

В VII-V вв. до н. э. развивалось реалистическое искусство, до начала Средневековья определявшее развитие античной живописной концепции.

Развитие изобразительного искусства этого времени связано с появлением «чернофигурной» и «краснофигурной» техник в вазописи. Основываясь на абстрактном черном силуэте, рисунок сочетал декоративные

и реалистические черты. Пластическая форма разрушала линейную стилизацию, что привело к возникновению краснофигурного стиля. И в чернофигурной, и в краснофигурной вазописи появляются ракурсы, разделявшие фон и фигуры, новые композиционные моменты (например, наложение фигур и предметов друг на друга). Таким образом, возникают первые предпосылки к отображению глубины пространства. Главным достоинством краснофигурного стиля стала его объемность, сочетающаяся с более выраженной передачей движущейся фигуры человека и глубины пространства при изображении находящихся друг за другом предметов, которые обозначаются несколькими планами. С начала V в. до н. э. объемные фигуры, уходящие в глубину, имеют сложные повороты. Усиление реальности приводит роспись к «прорыванию» плоскости вазы.

В середине V в. до н. э. краснофигурный стиль сменяется в вазописи «свободным стилем», усложнившим композиции. Плоскость превращается в «мыслимое пространство, обладающее глубиной» [3]. Однако вазописец пока не приходит к перспективному сокращению фигур, изображая своих персонажей одинаковыми по размерам и не учитывая их местоположения.

Конец V в. до н. э. становится для греческого изобразительного искусства этапом наивысшего развития, связанного в первую очередь с именами Полигнота, использующего многоплановость, глубину и различные ракурсы, делающие пространство художника «живой» средой для объемных фигур, Аполлодора и Агатарха, открывших светотень и правила линейной перспективы соответственно. С именем Аполлодора связано и появление картин как самостоятельных произведений живописи. В то же время конец V–IV в. до н. э. является временем разрушения вазописи, которое произошло вследствие перенесения в нее приемов монументальной живописи, в частности ракурсов и перспективно построенного пространства.

О большом значении, придававшемся живописи в древнегреческом обществе, свидетельствует появление в V–IV вв. до н. э. трех живописных школ в Фивах, Сикионе и Афи-

нах, где живописцев учили передавать пространство, в том числе при помощи правил линейной перспективы, законов света и тени.

Итак, построение пространства в изобразительном искусстве Древней Греции имело последовательное развитие и на практике, и в теории. Греческая перспектива, сыграв положительную роль для изобразительного пространства, имела значительный недостаток в виде параллельности уходящих в глубину линий карниза. Для живописи важнее была передача тел и предметов в пространстве, но не самого пространства. Это приводило к отсутствию падающей тени, уменьшению удаляющихся предметов и единству точки зрения. Все это определяет греческую перспективу как «параллельную».

Дальнейшее развитие античного искусства связано с Древним Римом. На сложение искусства римлян влияли художественные тенденции народов, ими завоеванных, в т. ч. и искусство Афин, связь с которым прослеживается еще у этрусских художников в сюжетном плане и композиционном построении, отсутствии свободного пространства.

Оформление собственно римского искусства происходит в период республики. Памятники этого времени (до 79 года н. э.) – мозаики и фрески Помпей, Геркуланума и Стабии свидетельствуют о существовании нескольких ступеней развития живописи данного периода. Особый интерес представляет пространственная свобода, глубина и иллюзорная объемность второго и четвертого стилей, их стремление «расширить» комнатное пространство. Иллюзионистическая техника произведений этого времени, оказавшая влияние на живопись Византии и итальянского Возрождения, говорит об изучении римскими мастерами греческой теории перспективы. В то же время в помпейских фресках ракурсы часто передаются не точно, некоторые параллельные линии, уходящие в глубину, не сходятся, оставаясь параллельными, отсутствует единая точка зрения. Таким образом, в римской живописи существовали моменты, нарушающие общую передачу глубины пространства.

Переходным этапом между эллинистическим художественным натурализмом, пе-

передающим изображение в трехмерном пространстве, и абстрактной плоскостью, свойственной изобразительному искусству Средневековья, где связь тел и предметов чисто символическая, стали росписи катакомб II в. н. э. с преобладанием эсхатологического мотива. С развитием христианского искусства основную роль играет духовное начало. Отмечается новое понимание живописного пространства в египетском «фаюмском портрете» II в. – прототипе сакрального изображения раннего Средневековья, где совмещены пластическое представление о человеке и идея как противоположность реальной плоти. Со II в. здесь начал использоваться золотой фон, требовавший появления нового художественного языка. Объем и пространство уступают место силуэту, линии и цветовому пятну. Изображение предстает как действие, разворачивающееся от золотого фона на зрителя.

Искусство Константинополя, столицы Византии, ставшей главным художественным центром Европы после распада Римской империи, в IV-V вв. строилось на спиритуалистической основе с долей дуализма, имело разработанную иконографию Ветхого и Нового Заветов, передавая изображаемое явление и в линейном, и в живописном плане. Постепенно здесь начинают преобладать классические традиции александрийского искусства, отталкивающиеся от основ греческого эллинизма. Сочетая различные течения и школы, Константинополь к VI в. создал собственный стиль.

Одним из примеров ранневизантийского искусства служит композиция мавзолея Галлы Плацидии в Равенне, в которой античные традиции и темы соединяются с новыми темами и принципами. Свет мавзолея воздействует на организацию архитектурного пространства. Мозаики часовни имеют иллюзорную глубину, благодаря перспективным построениям по краям многих картин и подобию перспективы, присутствующей во всех композициях.

Такое сочетание света и пространства исходит из неоплатонизма Плотина. Мозаика считается проявлением выхода материи из состояния тьмы и ее прихода к состоянию

света – тождественности пространства и пространственной организованности. Так, ночное небо пространственно безгранично. Такую пространственность имеет мавзолей Галлы Плацидии, где темно-синий цвет сочетается со светлыми пятнами, т. е. фигурами людей.

В искусство вводятся строгая симметрия, плоскостность, разномасштабность фигур и их фронтальная постановка. Реальное пространство заменяется непроницаемой средой золотого или синего фона мозаик; фигуры и предметы изображаются замкнуто, без применения перспективы. Духовное содержание передает выразительность композиции, цвета, линии, объемов, образуя устойчивый и стройный художественный образ.

В VII в. византийское искусство становится эмоциональнее. Так, в свободно и реалистично выполненном стиле фресок церкви Кастельсеприо, напоминающих росписи Помпей, точно выражено пространство с изображением архитектуры и пейзажа, в которых применяются перспективные моменты.

Особое место в искусстве Византии занимает вторая половина IX в. – эпоха Македонской династии, время развития целостной иерархической структуры, в которую включены пространство мозаик и фресок как части архитектурно-художественной среды церкви, а также новая система церковной росписи, использующаяся до XIII в. Для выражения идеи о Церкви Вечной, художники этого периода изображали множество фигур, включая Христа-Пантократора, расположенное в куполе и как бы охватывающее все пространство. Мозаики храмов IX-XI вв., находясь на изогнутых поверхностях, образуют особую среду. Пространство интерьера, попадая внутрь углублений ниш и т. п. помогает фигурам, изображенным на них, переплетаться с ним. Золотой фон создает внепространственную и вневременную среду. Так, не имея собственного пространства, мозаика ограничивает пространство храма.

В конце X в. искусство Константинополя спиритуализируется. Возникает новый живописный язык: легкость фигур, схематичное пространство, определенный колорит. Живописную трактовку сменяет линейная.

Примером нового стиля могут служить мозаики храма св. Софии в Константинополе, в которых византийские черты (золотой фон) сочетаются с античной объемностью и пространственной глубиной.

В XI в. возникает целостная живописная система. Персонажи, пространство и форма отражаются в живописи либо как узорное украшение, либо в виде полихромных, объемно-пространственных мотивов. В памятниках этого времени ощущается эллинистическое стремление к пространству, свободному изображению в нем людей, светотеневой моделировке (мозаики храма Дафни). В то же время в мозаиках, фресках и иконах XI-XII вв. практически отсутствуют пейзаж и архитектура, передающие глубину пространства, используется золотой или голубой фон.

Вторая половина XI-XII вв. – классическая эпоха искусства Византии: вырабатывается устойчивый, целостный спиритуалистический стиль, господствующий полтора века. В живописи распространены стилизованная линия и золотой фон, разрушающий пространственные связи.

После частичного восстановления Византии в 1261 г., захваченной крестоносцами, происходит еще один расцвет византийского искусства, получившего название палеологовского. Искусство приближается к действительности. Архитектурные и пейзажные фрагменты, элементы правильной перспективы, светотеневая моделировка выдают интерес к античности. Организуя пространство и ограничивая сцену по краям, здания, деревья, скалы образуют фон, подчеркивающий значение сцены.

В целом, имея собственное понимание цели и задач искусства и выработав свою иконографию и выразительно-изобразительный язык, искусство Византии на всем протяжении своего существования в той или иной степени обращалось к античным истокам, перенимая их особенности и живописные средства. Таким образом, связь искусства этих эпох очевидна, но очевидно и их различие, обусловленное разной системой мировоззрения и ценностными ориентирами античного и византийского обществ, оказывавших непосредственное влияние на сложение

нравственно-эстетических и композиционно-смысловых основ искусства.

Искусство Италии, перенимая античные и византийские черты, сочетало их в соответствии с собственным мировоззрением. Учение западной христианской церкви об отношении божественной и человеческой сфер способствовало творческому выражению эпохи, приводя к переосмыслению задач искусства.

На сложение иконографии романской живописи в XI в. – основы культуры дученто влияет византийское искусство. Живопись плоскостна: тела и пространство неразрывны, светотень и динамичность практически отсутствуют. Их заменяют яркие или белые пятна либо четкие темные линии. Пространство строится в высоту: фигуры располагаются друг над другом.

В XIII в. романский стиль вытесняется готикой, непосредственно применявшей византийскую систему пропорций, трактовку движений и складок, сочетая их с внешними эллинистическими средствами. Пространственная сцена упорядочивается и замыкается, разворачивая композицию на зрителя. Фигуры становятся самостоятельнее по отношению к пространству: для этого используется пространственный слой между фигурами и задним декоративным планом. Систематизировав черты романского искусства, готика создала оригинальный художественный язык. В некоторых готических памятниках Италии проявляются византийские черты палеологовского периода, например декоративные мотивы с иллюзионистическими элементами.

Высокая готика – время целостной системы (Чимабуэ и Дуччо). В живописи появляется стремление к реалистичности. Византийские элементы постепенно изживаются, художественные образы приобретают эмоциональность и объемность. Естественнее становятся архитектурные формы и складки одежд. Светотень придает произведениям рельефность. Происходит «оформление» западной культуры, «теоретизирующей» технику искусства. Цель искусства – достижение прекрасного, т. е., гармонии, порядка, симметрии (Ф. Аквинский).

В XIII в. П. Каваллини разрушил связь итальянской и византийской живописи, по-

ложив начало Проторенессансу, живописная система которого ориентируется на реальность и развитие пространственной изобразительной сферы, передачи ее трехмерности: появляются плитчатые полы, дальние планы, передача первого плана как сцены в форме коробки; возрождается античный элемент – линейная перспектива.

В пространстве мозаик Каваллини представлены трехмерные фигуры и объемная архитектура, гармонирующие друг с другом и с пространством. С помощью античной перспективы художник более точно передает интерьер в пространственном развороте. Каваллини использует новые архитектурные решения для реалистичной передачи пространства: крестовые своды, кассетированные арки и потолки и т. п. Развитие изобразительного пространства, в т. ч. античная перспектива, приводит к изучению живописцами световых эффектов и архитектурных изобразительных форм, визуально объединявших пространство картин и церкви.

Изображение интерьера как средства передачи пространства получило развитие в творчестве главного проторенессансного мастера, одного из основателей реалистической живописной концепции Джотто, который, применяя более правильную перспективу, придал ему относительную глубину.

Придя к новой трактовке пространства и объема, Джотто изображал предметы, как и Каваллини, трехмерно, «соединяя» их с церковной архитектурой. Характеризуя творчество Джотто, необходимо отметить широкое использование им изображений архитектуры и пейзажных элементов, подчеркивающих размещение главных героев в композиционно законченном пространстве. В ассизском цикле художник объединяет соседние фрески при помощи единства изображенного пространства фресок и архитектурных параметров нефа. Пространство Джотто направляет на передачу выразительности фресок. Перспектива ассизских фресок придает им глубинно-иллюзионистический характер, изменяющий и пространство интерьера церкви. Неглубокие композиции фресок капеллы дель Арена, ограниченные архитектурными или пейзажными формами,

благодаря отчетливой позиции представленных художником персонажей и четкому сюжету создают пространственное впечатление глубины. Для образования ясно выраженного замкнутого пространства Джотто иногда изображает фигуры, повернутые к зрителю спиной, – прием, никогда не употреблявшийся средневековыми мастерами в библейских сюжетах.

Искания Джотто в области построения живописного пространства привели его к открытию «двухточечной» перспективы, суть которой заключалась в применении скошенных зданий в пространстве, углублявших изображенную сцену для неровно размещенных, скошенных предметов.

Джотто использует разработки П. Каваллини, применявшего античную перспективу, доводя открытия последнего до более высокого уровня. Небольшое по своей сути пространство Джотто усиливает объемной «рельефностью» фигуры с помощью светотеневой моделировки. Несмотря на подчинение фигур и предметов плоскости, они не создают плоскостного впечатления, значительно отличаясь этим от предшествующей живописи. Сделанные Джотто и другими художниками открытия получили распространение по всей Италии.

В целом живопись эпохи треченто, как и раннего Возрождения, формируется из различных позиций, деталей, свойственных живописи. Новаторства Джотто сочетаются с традициями искусства Византии, Античности, романских и готических влияний.

Эпоха кватроченто – это период в первую очередь теоретических исканий в области перспективы, светотени, ракурсов и т. п., активно применяющихся на практике. Преодолевая принципы готики, художники XV в. обращаются к культуре Античности и Проторенессанса, изучают науку; так появляется теория линейной перспективы и теория пропорций. В период кватроченто дальнейшее развитие получают перспективные разработки Джотто, приводя к появлению полной теоретической системы. Теоретическую основу перспективы раскрывает Л.-Б. Альберти.

В эпоху Возрождения пространство впервые становится самостоятельной, цело-

стной категорией. Перспектива, заново открытая у античных художников и философов как практический способ передачи пространства в живописи, выдвигается на первый план, становясь единой системой. Трехмерное пространство Ренессанса, основанное на линейной перспективе, – это пространство геометрии Евклида.

В XIV в. картина рассматривается как подобие «окна», «обрамляющего» некоторую часть мира. Такая трактовка требует перспективных разработок; масштабы предметов начинают соотноситься с расстоянием, возникает единая точка схода. В искусстве устанавливается примат «объемно-пространственной изобразительности» [4] и принцип «равновесия материи и пространства» [1].

Альберти воспринимал перспективу как законы евклидовой геометрии, используемые в сфере зрительного восприятия. Перспективное видение трансформирует мир в логическую систему, соединяющую пространство и объем, человека и окружающую его действительность. Картина становится «фрагментом вселенной», который видит «определенный человек с определенной точки зрения в определенный момент времени» [2].

Обращение к Античности и научным трудам итальянских ученых подводит живописцев к проблемам композиции и пространства (перспективе). Пространство картин углубляется: художники изображают длинные коридоры, распахнутые окна или двери, открывающие пейзажный вид. Распространяется мотив дороги, подчеркивающий бесконечность природного мира и выступающий важным композиционным моментом, соединяющим разные пространственные звенья («Озерная мадонна» Дж. Беллини).

Ярким примером применения на практике теоретической концепции пространства, изложенной Альберти, с математически точно выстроенной архитектурой является фреска Мазаччо «Троица», в которой единая точка схода совпадает с высотой глаз зрителя, стоящего на полу церкви. Подобное проявление композиции обусловлено появлением новой перспективы, тесно связанной с оптикой. Композиционно-про-

странственное размещение фигур создает несколько планов, имея явно символически-иерархический характер.

Другой художник – Мантенья, – на практике использовавший свои теоретические изыскания, в первую очередь касающиеся перспективы (иллюзорное живописное пространство, необычные ракурсы фигур и др.), при построении пространства отражает аспект бесконечного развития, движения из прошлого в будущее. В своей фреске «Св. Иаков исцеляет увечного» Мантенья «выводит» пространство из глубины на первый план, включая в него находящиеся здесь фигуры, а затем, благодаря необычному ракурсу и перспективным линиям, «надвигает» пространство и на зрителя. Открыв новые возможности передачи иллюзорного пространства, его связи с реальной архитектурой (росписи Камеры дельи Спозии), художник открыл новые живописные принципы, повлиявшие на европейское искусство.

В эпоху кватроченто преобладает рационалистический подход в восприятии пространства, строящегося по законам линейной перспективы с единой центральной точки зрения. Такое построение приводило к дроблению пространства на несколько расположенных один за другим в глубину планов.

Такие мастера, как Мазаччо и Мантенья, смогли нивелировать подобные процессы, поднять искусство живописи на новую ступень. Огромное значение для всего искусства имели и теоретические труды Брунеллески, Альберти и др., в которых рассматривались вопросы, касающиеся построения пространства и композиции, передачи света и т. п.

В эпоху чинквеченто завершается формирование живописной картины как самостоятельного вида искусства. Важным проявлением этого периода стало изучение классической культуры. Развивается теория пропорций человеческого тела, усложняются ракурсы. Эпоха чинквеченто – это эпоха Реформации, время пересмотра ценностей. Масштабность образов, понимающихся как величественное явление, объясняет обобщенность художественного языка.

В XVI в. меняется подход к соотношению предметов и пространства; композиции ста-

новятся уравновешеннее и целостнее. Расширяется пространство картин, вызывая впечатление простора композиции, не отвлекая при этом внимание зрителя от персонажа. Фигуры смещаются вниз, пирамида «переходит» в треугольник («Мадонны» Рафаэля). Подвижность персонажей требует пространственной глубины картин. К пространству «устанавливается» уровень горизонта и рассчитывается место стояния зрителя, строго учитывается угол падения и сила света. Композиция приобретает строгую рационалистичность.

Леонардо строит пространство в первую очередь с помощью светотени, придающей объемность фигурам, подчеркивающей их пластику, организующей фигуры в пространстве и само пространство («Мадонна в гроте»). Сделав пространство и фигуры равноправными друг другу компонентами живописи, Леонардо преодолел главенство того или иного элемента, свойственное искусству кватроченто. В «Тайной вечере» построение интерьера, пространственное расположение предметов направлены на передачу глубины помещения, ощущения объемности и подчеркивание выразительности фигур. Единение зрителя с композицией фрески при помощи единой точки пересечения зрительных лучей Альберти делает его сопричастным к представленному событию.

Идеи Леонардо, изложенные в «Трактате о живописи», стали источником теоретических и практических изысканий мастеров Высокого Возрождения.

В картинах Рафаэля пространство тяготеет к круговой замкнутой композиции. Художник ставит проблему единства пространства, «идущего» в глубину и вширь, соединения прямых и кривых линий, математической и эмпирической перспективы, т. е. проблему,

которой занимались архитекторы («Обручение Марии»). Появление у Рафаэля нового понимания композиции приводит к новому фигурному построению; персонажи образуют геометрические схемы с ярким фоном, «высвеченным» дневным светом. Работая над станциями в Ватикане, он соотносит размеры фресок и изображенных на них фигур и пространства с реальным пространством станц, связывая сюжет каждой фрески с ее формой и приемами для передачи идеи произведения и создания целостного впечатления живописных и архитектурных элементов. Точно построенные перспективные глубинные композиции интерьеров фресок придают им особую монументальность и гармоничность.

Главным завоеванием ренессансной культуры было значительное расширение пространственных рамок бытия, одним из главных средств которого служила линейная перспектива, соединившая Возрождение с Античностью и вызвавшая необходимость развития живописных компонентов – объема и моделировки форм, светотени, тонально-цветовых связей планов, формируя язык живописи эпохи. Картина Возрождения определила дальнейшее развитие искусства, его смысл и содержание, цели и задачи.

Пространство в изобразительном искусстве на различных исторических этапах передает существенные представления того или иного общества и обладает выразительным и изобразительным значением, передавая суть образов. Образно-композиционное построение изобразительного пространства, имея выраженные особенности в каждом рассматриваемом периоде, в то же время передает их глубинную связь, проявляющуюся в сходных художественных схемах, образах, выразительно-изобразительных приемах.

Список использованной литературы:

1. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. С. 71.
2. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. С.-Пб., 1999. С. 300.
3. Полевой В.М. Искусство Греции. – М., 1984. В 2 т. Т. 1. С. 102.
4. Туманов И.Н. Рисунок как генетическая основа взаимодействия и синтеза двухмерных и трехмерных искусств. Волгоград, 2000. С. 220.

Статья рекомендована к публикации 15.02.07