

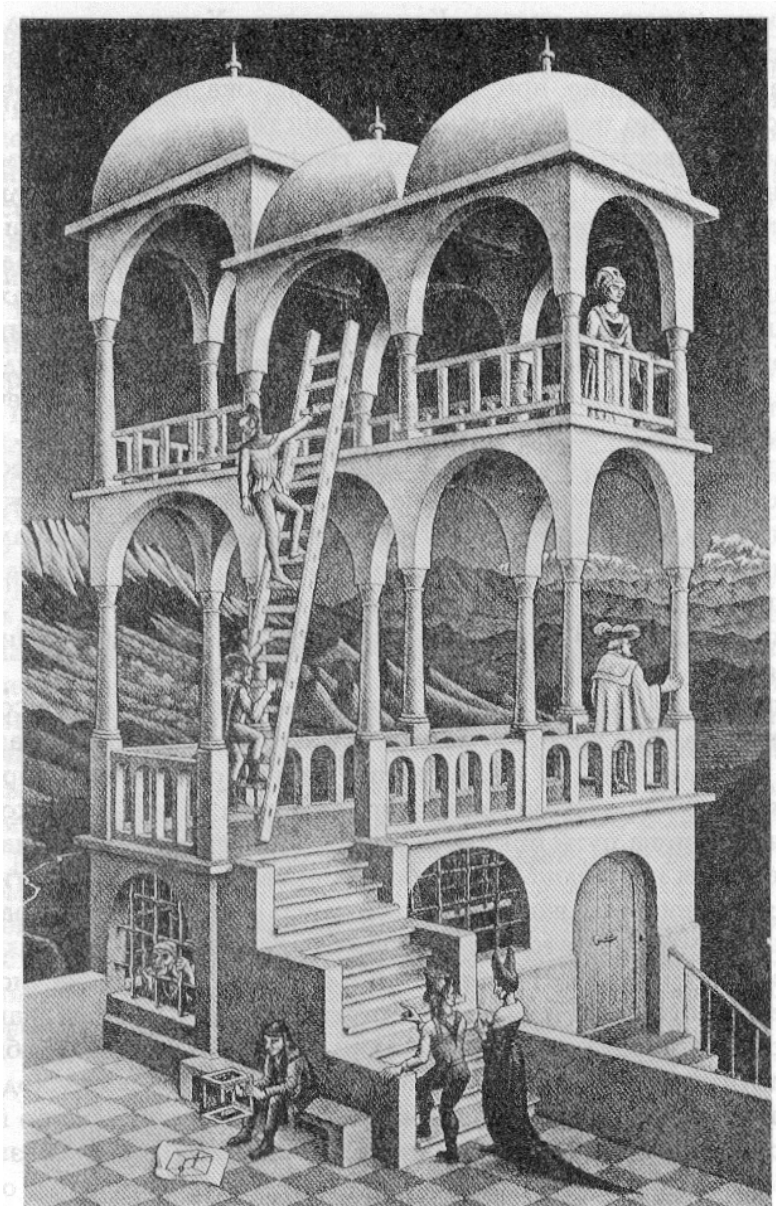
Глава 14

Геометрически-противоречивые изображения

Иногда художники сознательно вносят в свои рисунки искажения, чтобы изобразить “невозможные объекты”. Обычно это носит характер шутки. Как известно, Хогарт оставил нам гравюры такого рода, в которых казалось бы правильное перспективное изображение при разглядывании оказывается передающим совершенно невозможные пространственные ситуации. В нашем веке известный голландский график Эшер уделил много внимания созданию “странных” рисунков, в которых с большой выдумкой сочетал геометрию с рисованием, относясь к возникающим странностям вполне серьезно. На одной из его гравюр, показанной на рис. 97, изображено нечто вроде двухэтажной беседки с находящимися в ней людьми, одетыми в старинные европейские костюмы. Гравюра обладает несомненными художественными достоинствами и создает ощущение несколько печальной задумчивости.

Более внимательное рассмотрение гравюры может привести в смятение: ведь вельможа и дама, стоящие на разных этажах и смотрящие вдаль, стоят между одними и теми же колоннами, а смотрят в разные стороны; люди, поднимающиеся по приставной лестнице, поставили ее так, как она стоять не может (она стоит внутри беседки, а опирается на нее же снаружи), а базы и капители ряда колонн не находятся на одной вертикали.

Приведенный здесь пример позволяет пояснить одну особенность психологии восприятия. Поскольку сетчаточный образ является двухмерным, то образование на его основе трехмерного перцептивного пространства в мозгу человека может происходить успешно лишь на пути привлечения дополнительной информации, опирающейся на предшествующий незрительный опыт практической деятельности (осознание, ходьба и т.п.), позволяющей разместить элементы сетчаточного образа в направлении “близко — далеко” и так образовать пространственный образ. Из бесчисленного множества возможных пространственных “истолкований” сетчаточного образа выбирается один, наиболее правдоподобный, соответствующий жизненному опыту. Этот выбор происходит в абсолютном большинстве случаев безошибочно и, что самое главное, подсознательно. Как уже говорилось, Гельмгольц называл это “бессознательным умозаключением”. Важно при этом отметить, что в сознание поступает лишь малая доля той информации, которую можно извлечь из сетчаточного образа, но зато ее жизненно важная часть.



97. Эшер "Бельведер" Литография, 1958 г.

В процессе восприятия происходит “отсеивание” всего того, что в данной ситуации является второстепенным. Так, узнавая своего друга, никто не делает этого путем сознательного анализа своего сетчаточного образа, а “просто” узнает; процесс узнавания происходит на некотором более низком уровне, чем сознательный анализ. В процессе узнавания основную роль играют черты лица, прическа, цвет волос и т.п., но никто не замечает положения каждого отдельного волоса в прическе, хотя сетчаточный образ эту информацию и содержит.

В процессе узнавания из всего массива информации, содержащегося в сетчаточном образе, извлекается ровно столько, сколько нужно для узнавания, остальное “отсеивается”, чтобы не “забивать” сознание излишними подробностями. Процесс узнавания весьма короток. Ведь в жизни человек имеет дело с подвижными объектами и поэтому на оценку ситуации, на “узнавание” ему отводится доля секунды. Отсев лишнего, содержащегося в сетчаточном образе, является жесткой биологической необходимостью.

Все это остается справедливым и при взгляде на картину. Человек извлекает из массива информации, содержащегося в картине, ровно столько, сколько нужно для ответа на вопрос “что это такое?”, хотя здесь это не биологическая необходимость, а следствие уже сформированных для других целей законов восприятия. Рядовой зритель обычно ограничивается “узнаванием”, этого достаточно, чтобы перейти из области “бессознательных умозаключений” в область эмоционального восприятия. Если же зритель усилием воли начинает извлекать из картины (уже после “узнавания”) дополнительную информацию, то это называют “разглядыванием”. Психика воздвигает на пути проникновения в сознание “лишней” информации весьма серьезные барьеры. Об этом говорит опыт рисунков для выявления наблюдательности, которые помещаются в развлекательных разделах журналов. В этих рисунках сознательно делаются ошибки, которые должен обнаружить читатель и, как показывает опыт, это требует много времени и усилий. Дело в том, что ошибки делаются такие, которые не мешают “узнаванию”, а после этого главного этапа зрительного восприятия извлечению из рисунка дополнительной информации мешают упомянутые выше барьеры. Даже такие грубейшие ошибки в рисунке, которые свойственны упомянутой гравюре Эсхера, не сразу бросаются в глаза.

Приведенные здесь соображения, и в частности о гравюре Эсхера, дают повод к размышлениям о том, насколько нужна “безошибочность”, и не в праве ли художник иногда сознательно допускать “ошибки”? Не увеличат ли “ошибки” в некоторых случаях выразительность картины в целом? Эпоха Возрождения дала на эти вопросы четкий и недвусмысленный ответ: такие ошибки недопустимы. Средневековые придерживались другого мнения.

Автор иконы “Живоносный источник Богоматери” (рис. 98) использует прием, близкий к показанному на гравюре Эсхера, когда в клеймах, повествующих о чудесах у этого источника, колонны изображены им геометрически-противоречивым образом.

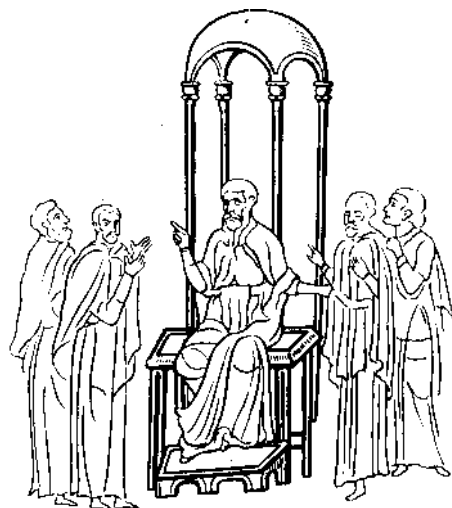


98. Клеймо иконы “Живоносный источник Богоматери”, 1675 г. МиАР. Базы и капители задних колонн не находятся на одной вертикали

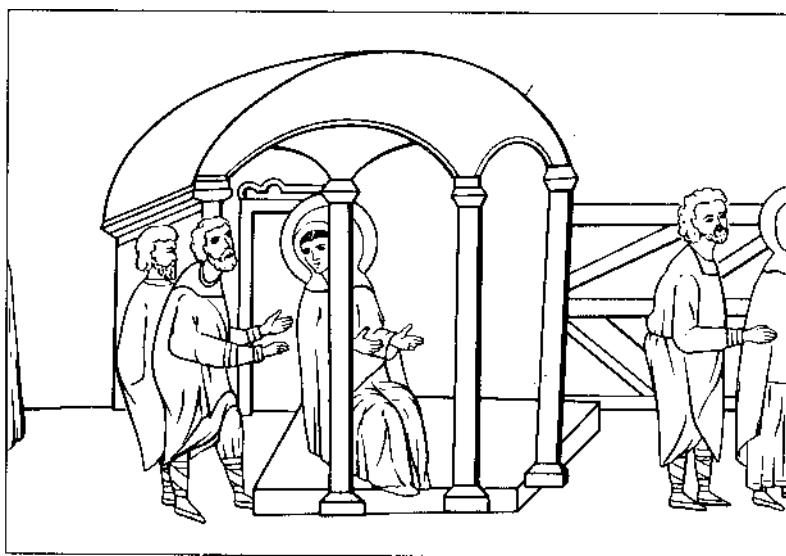
Если внимательно посмотреть на базы и капители показанных колонн, то, строго следуя правилам геометрии, невольно приходишь к выводу, что часть из них стоит не вертикально, а сильно наклоненным образом. Однако при взгляде на это изображение человек не ощущает этого, ему все колонны представляются вертикальными (хотя, быть может, и несколько странными). Это связано с описанным выше процессом “узнавания”. Поняв, что изображены колонны, а не что-нибудь иное, сознание человека “теряет интерес” к ним, зная, что они всегда вертикальны и так их и воспринимая. Из этого примера видно, что вынесенное в заголовок название главы “геометрически-противоречивые изображения” надо понимать в смысле противоречия между подсознательно воспринимаемой геометрией изображенного пространства и формально-математической геометрией. Возвращаясь к обсуждаемому клейму, можно заметить, что использованный иконописцем прием позволил отделять одно клеймо от другого изображением колонн и дать ощущение объема помещения, в котором находится источник.

Несколько иную цель преследовал автор византийской миниатюры, на которой показан восседающий под сенью старец (рис. 99). Столбы, поддерживающие сень, сдвинуты вглубь, чтобы показать жестикулирующего старца подобающим образом. Но тогда сень формально-геометрически находится не над старцем, а за ним. Однако при взгляде на миниатюру это не бросается в глаза, поскольку все знают, как на самом деле всегда располагаются сени. Здесь опять противоречие между восприятием и формальной геометрией.

Иногда (правда, редко) колонны сдвигаются не для того, чтобы ослабить или устранить “эффект заслонения”, а наоборот, чтобы его усилить. На рис. 100 показано клеймо иконы “Параскева Пятница”, в котором задние колонны имеют базы практически на той же линии, что и передние, а одна из них даже заслонила изображение святой.



99. Деталь миниатюры из Лестницы Иоанна Климaksa (прорись). Колонны сдвинуты вглубь



100. Клеймо иконы “Параскева Пятница”, XVI в. МиАР Базы колонн сдвинуты вперед

Эта странность становится, однако, совершенно понятной, если учесть, что это условное изображение здания (фактически здесь дан знак здания, а не его истинный внешний вид) надо понимать как темницу, в которую заточили Параскеву.

В трех обсуждавшихся примерах происходил сдвиг колонн, но это не единственные объекты изображения, которые могли быть “сдвинуты” иконописцем. На рис. 101 дано клеймо царских врат

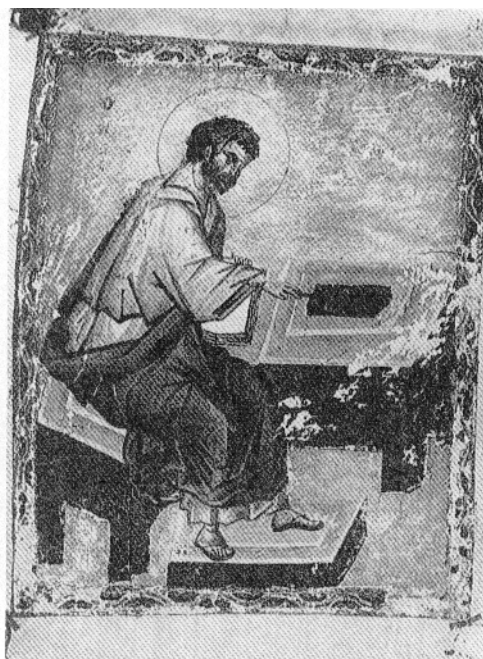
“Евхаристия”. Здесь смещено изображение Христа, чтобы колонны, поддерживающие сень, не мешали ему причащать апостолов. Фигура Христа показана ближе передних колонн, что геометрически невозможно, поскольку Христос стоит совершенно прямо. Зато он не заслонен колоннами. Можно еще отметить, что левая задняя колонна не может прийти на соответствующий ей угол престола, она явно показана “не там”, к тому же ее изображение вообще оборвано. Но зато между фигурами Петра и Христа не появилась еще одна, отвлекающая внимание темная вертикаль.



101. “Евхаристия” Клеймо царских врат, XV в ГРМ Сдвиг рук Христа

На рис. 102 виден пример еще одного сдвига. Пишущий евангелист Марк фактически не может этого делать — стол стоит не перед ним, а далеко слева от него. Но это почти незаметно, а зато появилась возможность показать полную фигуру евангелиста, даже подножие.

Нередко допустимость геометрически-противоречивых изображений позволяла создавать композиции, немислимые для искусства Нового времени. На рис. 103 приведена псковская икона “Деисус с предстоящими святыми”. Здесь Христу предстоят Богоматерь, Иоанн Предтеча и святые Варвара с Параскевой.



102. «Евангелист Марк». Миниатюра из Евангелия, XIV в.
ГИМ. Стол сдвинут вглубь

Однако на иконе они стоят не перед, а за Христом, фигура Христа и его седалище показаны полностью, последнее заслоняет Иоанна Предтечу, что невозможно при изображенном положении его ног. Сам Христос нарисован так, как никто сидеть не может — подножие находится не перед седалищем, а под ним. Все эти «странности» композиционно обоснованы. Христа следовало показать как можно ближе к молящемуся, поэтому передние ножки его седалища находятся на нижнем обреze иконы, подножие «задвинуто» под него, а предстоящие видны за Христом. Фигура Христа иерархически преувеличена, а предстоящие даны не друг за другом, а друг над другом (это надо понимать так, что в предстоящих Христу парах святые стоят рядом друг с другом). Такое композиционное решение позволило увеличить площадь иконы для изображения Христа и, кроме того, сделать не слишком бросающимся в глаза Его иерархическое преувеличение. К рассматриваемому типу геометрически-противоречивых изображений можно отнести и такие, как на псковской иконе XVI века «Рождество Христово», где три волхва, спешащие к колыбели Христа, скачут не на трех конях, а на чем-то «непонятном», имеющим одну голову, два хвоста и четыре ноги. Однако подсознательно мы видим трех коней, находящихся в сложном взаимном заслонении.



103. Деисус с предстоящими святыми. Вторая половина XIV в. НГМ.
Сдвиг святых вглубь

Естественно, что та условная манера письма, которая возникает при сознательном нарушении геометрической непротиворечивости изображенного пространства, требует соответствующей подготовки зрителя, но последнее условие справедливо и для ренессансной перспективы, неестественность которой для ближних областей пространства мы просто не замечаем в силу привычки; оно справедливо и для балетного, оперного и фактически всех иных видов искусств и поэтому не может ни в малейшей степени опорочить описываемую здесь условность иконописи.

Совершенно другой тип геометрически-противоречивого изображения, которое, быть может, следовало бы назвать “объемным”, можно показать, анализируя “Троицу” Рублева (рис. 32). Рассмотрим, например, изображение правого от зрителя ангела. Если произвести геометрический анализ изображения сидища и ангела, не обращая внимания на другие предметы, то его можно считать непротиворечивым — левые ножки сидища перекрыты изображением ног и одеяния ангела и поэтому не видны. Если точно так же отдельно рассмотреть фигуру ангела и подножие, то никакой противоречивости обнаружить тоже нельзя. Достаточно, однако, взглянуть в расположение фигуры ангела, сидища и подножия одновременно, чтобы стало ясным, что изображенное пространство

и показанные в нем предметы не согласуются друг с другом — сиделище и подножие пересекаются в пространстве, отдельные их части должны одновременно находиться в одних и тех же точках реального пространства, что немислимо для материальных тел. Более того, не исключено, что эти точки заняты еще правой нижней частью престола. Буквально то же самое можно сказать и об изображении левого ангела. Таким образом, здесь речь идет не о смещениях, а о другой геометрической противоречивости — о принадлежности разных материальных точек (принадлежащих разным предметам) одной и той же точке реального пространства.

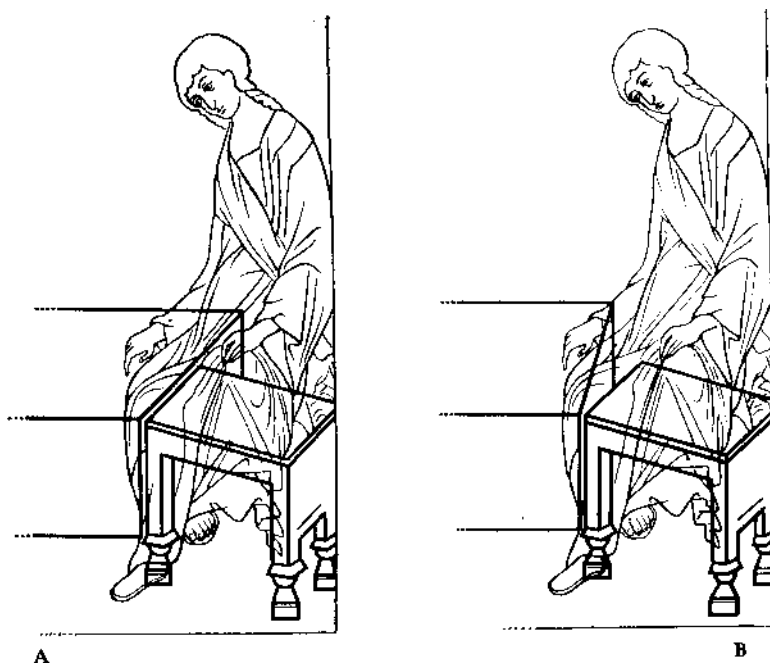
Причина, по которой такое изображение не вызывает у зрителя немедленного чувства внутреннего протеста и формальная абсурдность композиции даже не замечается им, аналогична уже приводившейся выше — зрительное восприятие человека “отсекает” дополнительную информацию после того, как его система восприятия “узнала” показанное на иконе. Художник, использующий подобные приемы, должен обладать большим чувством такта, он должен уметь “искажать” пространственные образы так, чтобы это усилило художественную сторону произведения, и в то же время не переходить границу допустимого психологией зрительного восприятия. Насколько полно владел этим всем Рублев, видно из того, что после него никому не удалось улучшить “Троицу”.

Использование приема “объемной” геометрической противоречивости дает возможность более свободно строить композицию и одновременно создает ощущение некоторой неопределенности, ощущение, что не все точки поставлены над *i*, и, вероятно, эта недосказанность составляет важную черту всякого выдающегося художественного произведения. Не решаясь анализировать эту проблему с точки зрения искусствознания, автор хотел бы обратить внимание на то, что Рублев сознательно оставляет неопределенными и другие геометрические характеристики своего произведения. Одним из таких остающихся открытым вопросов является форма боковых сторон престола. То, что престол в реальном пространстве имеет форму параллелепипеда — очевидно, однако остается неясным, как боковые стороны этого параллелепипеда “изображены” за ангелами, а между тем геометрически это важно. Здесь мыслимы разные варианты, приведем лишь два из них, причем такие, где нет необходимости вводить пересечение объемов престола с сиделищами. Обратимся вновь к изображению правого от зрителя ангела. Это сделано на рис. 104, причем показанные на нем два варианта отличаются только изображением боковой стороны престола.

Вариант А характеризуется тем, что верхнее ребро престола параллельно ближайшему ребру сиделища. В таком случае престол имеет вид, аналогичный показанному на иконе “Новозаветная Троица” сопредстолию (рис. 63), ангел сидит параллельно боковой стороне престола, т.е. ориентирован в реальном пространстве так же, как и средний ангел. Кажущийся поворот боковых ангелов на иконе связан с тем, что все три ангела видны с разных точек зрения, наподобие Христа и Саваофа на упомянутой иконе. При этом сильнейшая обратная перспектива в изображении престола не противоречит аксонометрии сиделища, поскольку она возникла в результате “склеивания” двух локальных аксонометрий, как в иконе “Новозаветная Троица”.

Вариант В дает другое положение бокового ребра престола: престол показан в естественной, очень слабой обратной

перспективе. Это тоже не противоречит аксонометрическому изображению сидища, поскольку обратная перспектива выражена слабо (не сильнее, чем у другого подножия) и, как уже говорилось, родственна аксонометрии. Теперь боковые ангелы сидят перед престолом, и их поворот на иконе связан с фактическим поворотом сидища в реальном пространстве, т. е. все три ангела ориентированы в пространстве различным образом.



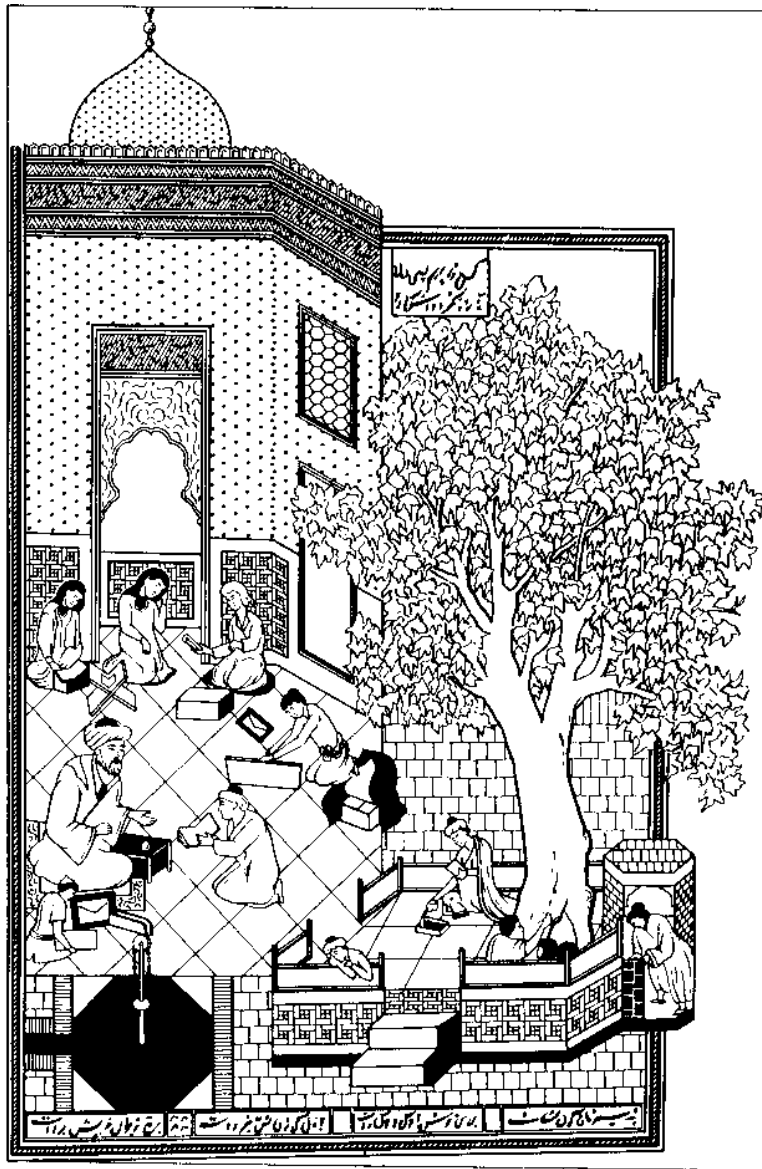
104. Два возможных варианта изображения престола за правым ангелом на иконе Андрея Рублева «Троица»

Не изобразив боковых сторон престола, Рублев сознательно оставил поставленный вопрос без ответа. Всеми исследователями творчества великого русского иконописца отмечалась многогранность содержания «Троицы», возможно отсюда и многогранность геометрии изображения. Эта геометрия неопределенна, многозначна, как и вложенные в «Троицу» идеи.

Рассмотренные в настоящей главе геометрически-противоречивые изображения (сдвиги и противоречивость объемного типа) не являются единственно возможными. Если не ограничиваться иконописью, а обратиться к средневековому изобразительному искусству вообще, то можно обнаружить наряду со встречающимися в иконах и другие типы геометрически-противоречивых изображений. Это говорит о том, что использование возможностей, которые представляла геометрическая противоречивость, привлекало внимание не только иконописцев.

На рис. 105 приведена миниатюра Гератского стиля «Лейла и Меджнун в школе». На ней всюду видны типичные для средневековья способы изображения — большинство предметов показаны аксонометрично, есть и элементы слабой обратной

перспективы (ограда у дерева), ковры переданы с тенденцией к плановости, а точно в плане виден бассейн с канавкой, по которой отводится вода, что касается фонтана, то он изображен, как и полагается в условном повороте, на прямой угол. Геометрически-противоречивым является изображение архитектурного сооружения на втором плане. Его правая стена, переданная как единая плоскость, в верхней своей части является наружной стеной здания, а в нижней — внутренней стеной, стеной комнаты. При этом немислимо указать ту высоту на стене, где наружная ее часть переходит во внутреннюю. Если бы изобразить такой переход явным образом, то геометрическая противоречивость бросилась бы в глаза, что абсолютно противопоказано художественному произведению — ведь геометрическая противоречивость допустима лишь тогда, когда она малозаметна, когда она “отсекается” системой зрительного восприятия в процессе “узнавания”. Поэтому в миниатюре внешняя сторона стены совершенно незаметно перетекает во внутреннюю. Понимание художником того, что переход, о котором идет речь, должен быть малозаметным, видно из того, как он поместил на миниатюре дерево. Его крона маскирует возможную область перехода от внешней к внутренней поверхности стены, отвлекает от нее внимание смотрящего и тем самым делает сам переход почти неощутимым. Этот художественный прием, когда изображенная на миниатюре плоскость в одной своей части передает одну, а в другой — обратную сторону является заведомым обращением к возможностям геометрически-противоречивых изображений, позволяющим показать и происходящее внутри здания и около него, снаружи. Не следует думать, что приведенный пример является единичным, аналогичное встречается и на других иранских миниатюрах. В русской иконописи тоже известны случаи одновременного изображения вида “снаружи” и “изнутри”, однако иконописцы предпочитают чертежные приемы, а не геометрически-противоречивые построения.



105. Бехзад. “Лейла и Меджнун в школе”. Гератский стиль. 1494 г. (прорись)

Эпоха Возрождения и искусство нового времени наряду с другими средневековыми приемами отказались от использования возможностей, которые представлялись геометрически-противоречивыми изображениями. В искусстве XX века вновь возрождается интерес к таким методам. Здесь можно вспомнить, что на портрете Анны Ахматовой работы Альтмана, она сидит на стуле, имеющем всего одну ножку (рис. 106). По сути художник сделал то же самое что и иконописец на иконе “Введение во храм” (рис. 33), где условное здание, в котором находится Богородица, показано без левой задней колонны. Иконописец понимал, что отсутствие колонны малозаметно, что смотрящий на икону не станет считать колонн, а убрав ее он смог более достойно показать встречу Марии с ангелом. В приводившейся ранее картине Ладыженского “Публичка” (рис. 39) художник пошел дальше Альтмана: сидящие в библиотеке вообще обходятся без стульев. Известное полотно Матисса “Семейный портрет” (1911, Гос. Эрмитаж) содержит изображение шахматной доски, которая из композиционных соображений показана не квадратной (8x8 клеток), а прямоугольной (7x11 клеток). Матисс тоже, конечно, был уверен, что никто не станет считать клеток, ограничившись “узнаванием”: это шахматная доска.

Глава 15

Можно ли написать икону реалистично?

Вопрос, поставленный в заголовке, можно сформулировать и несколько иначе: в чем принципиальная разница между религиозной живописью Ренессанса и иконой? Обсуждение этой проблемы первым начал еще протопоп Аввакум и на сегодняшний день это довольно ясно. Если говорить очень коротко, то в живописи эпохи Возрождения и генетически связанной с ней живописью нового времени художник стремился передать все таким, каким оно видится в земной жизни. Поэтому он стал писать с натуры, ему стали позировать, огромную роль приобрела светотеневая моделировка формы изображаемого объекта и т.п.