

*Л. Д. Райгородский*

## ПРОСТРАНСТВО В ИСКУССТВЕ ДЖОТТО

Восприятие зрителем произведения искусства — чрезвычайно сложный и неоднозначный процесс. Это своего рода двусторонний экзамен.

Во-первых, экзамен может быть отнесен к самому произведению: каковы объективные характеристики или достоинства рассматриваемого произведения, его смысл, глубина его содержания, уровень исполнения? Ответы на эти вопросы не могут быть однозначными, объективными, потому что они складываются из впечатлений зрителей, а потому варьируются в широком диапазоне. Но даже если основываться только на мнениях людей, обладающих специальной подготовкой и претендующих на независимую оценку, то и в этом случае их суждения зависят от множества факторов, прежде всего от вкуса и от взглядов, которые сложились в обществе к тому времени, когда вновь обсуждается уровень и значимость памятника искусства.

Во-вторых, восприятие произведения искусства — это еще и экзамен самого зрителя: достаточны ли уровень его знаний, багаж его эмоциональных и духовных ресурсов, глубина его интеллекта для того, чтобы понять и оценить произведение? И вопросы эти осложняются тем, что критерии оценки не остаются постоянными.

Первое, с чего начинается знакомство с произведением изобразительного искусства — это то, что мы получаем, просто глядя на картину. Следующий этап — обдумывание и переживание того, что увидел зритель — зависит не только от того, что и как изображено, но и от культурного и эмоционального багажа зрителя, который обеспечивает соответствующий перевод зрительного впечатления в его духовный внутренний мир.

Увиденное на картине дает пищу нашему уму, нашим нервам, нашей памяти. Знакомство с картиной, даже на уровне первого впечатления, не говоря уже об ее анализе и изучении, — это творческий процесс зрителя, корни которого питаются творчеством художника, написавшего картину. Однако бывают случаи, когда творчество зрителя дает более богатый материал, чем тот, который вложил в картину ее автор. Это означает, что художник, сам того не осознавая, написал кистью больше, чем он предполагал и что мог бы выразить или объяснить словами. Зритель может обогатить произведение художника новыми ассоциациями, которых могло не быть в то время, когда создавалась картина.

Понятно, что творчество любого художника вольно или невольно должно учитывать свойства и возможности зрительного восприятия человека.

Одна из важнейших проблем в истории живописи была связана с изображением на плоскости доски, стены или холста пространства, в котором находятся написанные предметы и существа.

Здесь следует сказать, что, анализируя процесс зрительного восприятия картины (или фрески), нужно иметь в виду, что в нем, т. е. в этом процессе, подспудно соотносятся два пространства — пространство картины и пространство зрителя (см. рис. 1).

---

*Райгородский Леонид Дмитриевич*, канд. техн. наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: raigor-spb@mail.ru

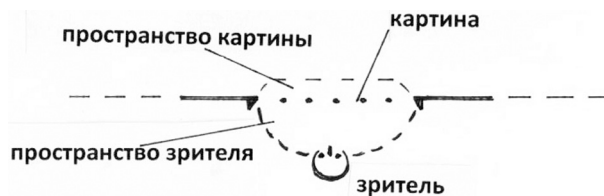


Рис. 1. Пространство картины и пространство зрителя (схема).

Пространство картины в эпоху Средних веков изображалось условно и имело малую глубину

Долгое время в изобразительном искусстве Европы пространство на картине обозначалось условно. В Византии, а позже и в Древней Руси на иконах писалось символическое пространство с обратной перспективой. В Западной и Центральной Европе эпохи Средних веков пространство картин и фресок практически было двухмерным — плоским, с некоторыми изобразительными нюансами, порожденными попытками передать объемность предметов и некоторую пространственную глубину. В итоге у людей сформировалась привычка видеть и принимать именно такое *обозначение пространства* в произведениях изобразительного искусства.

Новую эпоху в изобразительном искусстве ознаменовало собой творчество замечательного итальянского художника эпохи Предвозрождения Джотто ди Бондоне (1267–1337), работы которого во многом определили пути развития европейской живописи в следующие века.

В связи с этим интересно сравнить византийскую или древнерусскую икону «Воскрешение Лазаря» и фреску того же содержания, написанную Джотто в капелле Скровеньи (капелле дель Арена) в Падуе в 1303–1305 гг. Иконография этих произведений практически одинакова. Авторитет Византии в те времена был еще чрезвычайно высок, и многие византийские иконы служили образцами для европейских художников при написании религиозных картин.

И на иконе, и на фреске Джотто слева мы видим подошедшего к месту погребения Лазаря Иисуса Христа, видим сестер Лазаря Марфу и Марию, склонившихся к ногам Иисуса, человека, снимающего каменную крышу (или дверь) гробницы, в которой находится спеленутое тело самого Лазаря, людей, стоящих рядом, некоторые из которых зажимают нос платком, ибо Лазарь «четырёхдневен» и уже смердит.

На иконе мы видим равномерно освещенные традиционные иконные горки, обозначающие пространство, и тело Лазаря в темном обрамлении, которое символизирует ад.

На фреске Джотто изображены холм, в пещере которого было погребено и стало тело Лазаря, и пейзаж: на фоне темно-голубого неба на холме видны деревья с зелеными кронами. Здесь очевидна попытка передать пространственную глубину и отдаленность деревьев. То, что создал Джотто, уже никак нельзя назвать иконой. Это — картина. И в картине этой правдоподобно изображен пейзаж. В том, как изображен пейзаж на этой картине, зарождается нечто, что станет развиваться в европейском изобразительном искусстве, и, спустя века, будет названо реализмом.



Рис. 2. Фреска Джотто «Святой Франциск проповедует птицам». Ассизи, церковь Сан Франческо, ок. 1295–1300 гг.

Вместо того чтобы изображать святых в виде торжественных, статуарных, тяжелых, неподвижных фигур, написанных, как правило, в фас, т. е. лицом к зрителю, Джотто стал показывать их без идеализации, как людей, движущихся в реальном земном пространстве и живущих в земном времени.

Прекрасный пример этого — фреска «Святой Франциск проповедует птицам» (Ассизи, церковь Сан Франческо, ок. 1295–1300 гг.) (рис. 2). Святой Франциск виден нам сбоку. Он склонился, а его лицо и взгляд обращены к птицам, которые находятся перед ним на земле. Это *живой человек*, поза которого, внимание которого обращены не к зрителю, а к предмету его сегодняшней заботы — к птицам. Примечательно, что Джотто удалось показать, как птицы внимательно слушают Франциска. Поза святого Франциска естественна, его руки находятся в движении — он жестикулирует, убеждая слушающих его птиц. Такое изображение святого было очень смелым новаторским поступком.

Еще более сильное впечатление производит фреска «Возвращение Иакима к пастухам» (Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.) (рис. 3). Сюжет фрески основан на одном из преданий, изложенных в «Золотой легенде», составленной Иаковом Ворагинским примерно в 1260 г. и чрезвычайно популярной в Европе. Многие рассказы «Золотой легенды» почерпнуты из апокрифических евангелий (см., например: [1, с. 117]).

Бездетный Иаким, дары которого в храме были отвергнуты, потому что он не дал потомства, не пошел к жене своей Анне, а вернулся на пастбище. Удрученный и подавленный он не смотрит на встречающих его пастухов. Голова его опущена — он весь

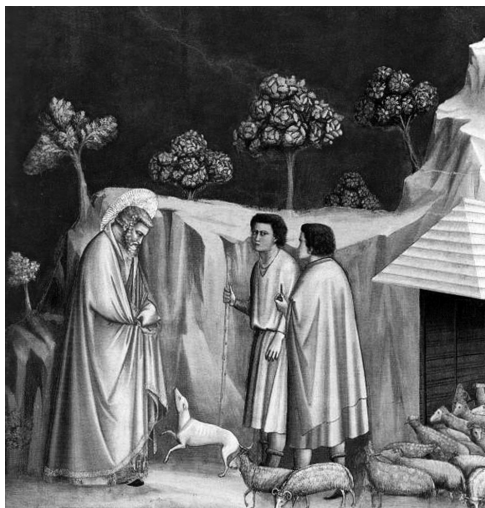


Рис. 3. Фреска Джотто «Возвращение Иакима к пастухам». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.

в горестной печали. Потрясающая деталь — на картине изображена подбежавшая к Иакиму собачка. Преданная хозяину, она радостно подскакивает к нему. Движения ее переданы с поразительным мастерством. Снабдить живописный рассказ об эпизоде из жизни святого такой «бытовой мелочью» — было большой смелостью.

Скала и овцы за спинами пастухов размещены и написаны так, что мы ощущаем глубину *трехмерного пространства*. Это, конечно же, зрительная иллюзия — картина (фреска) двумерна, а кажущееся нам трехмерное пространство на ней — результат того зрительного эффекта, который дает найденный способ изображения предметов, их размеров и их относительного расположения на плоскости. «Даже нимб над головой Иакима воспринимается трехмерным» [2, с. 35]. Впечатление объемности тел и предметов достигается за счет применения техники светотеневой моделировки, которая в те времена только начала осваиваться.

Чрезвычайно важно и значительно также, что сюжет из жизни святого Иакима написан на фреске Джотто как *жанровая бытовая сцена*. Жанровая живопись утвердится в европейском искусстве лишь спустя столетия. Джотто и здесь опередил свое время.

На другой фреске — «Сон Иакима» — замечательно передана поза Иакима, который заснул, сидя у своего временного шатра на пастбище. Естественность его немножко неуклюжей позы, в которой нет никаких элементов величия и торжественности, характерных для искусства готики, поражает. Глядя на эту фреску, мы видим, что Джотто хорошо знал строение, движение и изгибы всех частей человеческого тела. Фигура Иакима массивна и объемна. На лице застыла печать горечи (тонкий психологический нюанс в искусстве Джотто). Но уже сейчас судьба Иакима станет иной — Ангел приносит благую весть о том, что Иаким станет отцом.

Именно благодаря Джотто в европейском искусстве зародилась свобода в изображении поз людей и животных в их естественном движении.

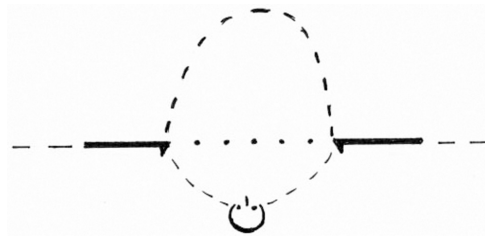


Рис. 4. Пространство картины и пространство зрителя.

Джотто воспроизвел на плоскости глубокое трехмерное пространство

На фресках на плоскости стены, в *двухмерном пространстве*, Джотто сумел убедительно показать *трехмерное пространство* мира, в котором протекает земная жизнь. Таким образом, *пространство картины стало глубоким, трехмерным* (рис. 4).

Особое значение в этом смысле имеет фреска «Благовещение святой Анне» (рис. 5). На фреске показан интерьер дома Анны. Это важно потому, что в европейском искусстве того времени сцены в помещениях изображать было не принято. Как правило, персонажи изображались на фоне тех строений, в которых протекает действие, и художником, а следовательно и зрителями, подразумевалось, что действие разворачивается «внутри» строения. Интерьер дома Анны изображен геометрически правильно «в аксонометрии» (мы применили здесь современную терминологию). Джотто не позволил себе отказаться от изображения строения — дом, в котором происходит благовещение, тоже написан. Но для того чтобы показать и дом, и интерьер Джотто пришлось «отрезать» лицевую (ближайшую к зрителю) стену дома — открыть интерьер.

Особо следует отметить тот факт, что *по размерам изображенных предметов* (скамейки, сундука и других) *мы можем судить о размерах комнаты*. Квадраты, на которые

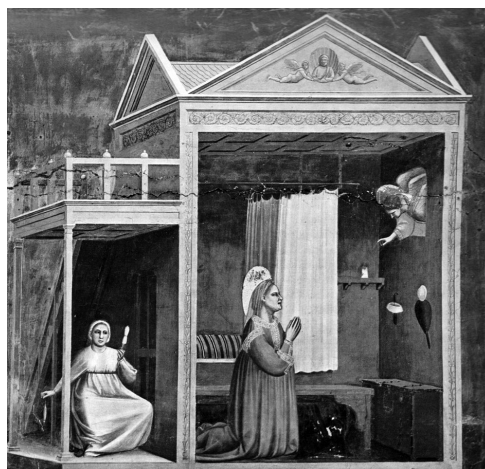


Рис. 5. Фреска Джотто «Благовещение Святой Анне». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.



разделен потолок, усиливают впечатление глубины трехмерного пространства помещения.

Эта картина Джотто дала начало важнейшему методу в истории искусства и науки — *арифметизации* пространства [3, с. 17]. С тех пор стало применяться деление изображенного на плоскости трехмерного пространства на равные «единичные» доли, на возможность которого и указывало деление потолка комнаты Анны на квадраты. Позже этот метод получил плодотворное развитие в искусстве. Здесь уместно вспомнить художника и ученого Пьеро делла Франческа (ок. 1420–1492), в трудах и картинах которого приемы построения трехмерного пространства были научно обоснованы и получили широкое развитие. Его справедливо считают отцом начертательной геометрии. Изображение на картине Пьеро делла Франческа строил как «пересечение конуса видимости с картинной плоскостью». На «картинной плоскости» в живописи воспроизводятся изображаемыми предметами и их относительными размерами трехмерное пространство.

Возвращаясь к фреске Джотто «Благовещение святой Анне», интересно обратить внимание на тот факт, что ангел, приносящий благовест, буквально протискивается сквозь окно. Однако считается, что ангелы бестелесные существа, поэтому необходимости «протискиваться» куда бы то ни было у них нет — здесь Джотто как бы «заземляет» это чудесное событие. И этот прием найдет развитие в следующие века существования европейской живописи, которая будет стремиться к реализму в передаче всех сюжетов и всех их деталей. Такой европейский реализм представляется оправданным назвать *прагматическим реализмом*.

При изображении сцен с людьми в Европе стало обычным использование такого построения композиции, в котором лица и взгляды изображенных в пространстве картины людей обращены в сторону зрителя (или параллельно пространству зрителя). Схематически это изображено на рисунке (рис. 6). Встреча взглядов воспринимается нами как встреча двух пространств — пространства зрителя и пространства картины. Взгляд зрителя и взгляды персонажей картины направлены в противоположные стороны, поэтому пространство зрителя и пространство картины воспринимаются как два разных, отдельных пространства.

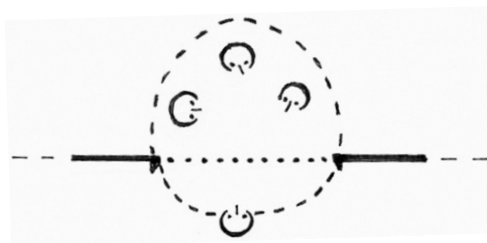


Рис. 6. Направление взглядов зрителя и персонажей картины (схема)

И в этом аспекте Джотто нашел совершенно новый, необычный и смелый прием в изобразительном искусстве.

Посмотрим на фреску «Оплакивание Иисуса Христа» (Падуя, капелла дель Арена) (рис. 7). Мы видим Мадонну, склонившуюся к лицу мертвого сына, и многих других, скорбящих у тела Христа. Поразительно то, что двое на этой фреске изображены спи-



Рис. 7. Фреска Джотто «Оплакивание Иисуса Христа». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.

ной к зрителю. Это производит на зрителя совершенно особое впечатление. *Изображенные спиной к нам смотрят туда же, куда смотрим и мы.* Таким образом, в пространстве фрески и в пространстве зрителя все взгляды согласованы и объединены в *круговой обзор*. Психологически, подспудно, именно благодаря этому *мы чувствуем себя не только зрителями, но и соучастниками происходящего.* Упрощенная условная схема данной фрески представлена на рисунке (рис. 8). Направление взглядов зрителя и людей, изображенных спиной к нам, одинаково. Пространство картины и пространство зрителя становятся в нашем восприятии общим *единым пространством!*

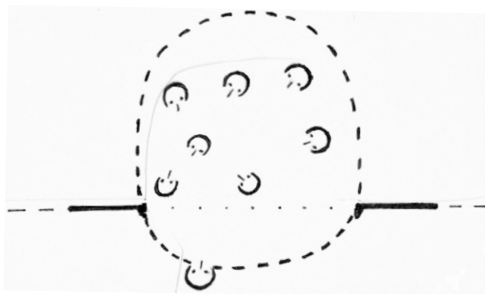


Рис. 8. Упрощенная схема фрески «Оплакивание Иисуса Христа».

Пространство зрителя и пространство картины — единое пространство

К построению в изобразительном искусстве единого пространства, объединяющего пространство картины и пространство зрителя, будут стремиться многие художники следующих эпох. Теоретики искусства будут искать и обосновывать соответствующие художественные приемы.

Прием построения композиции фрески «Оплакивание Иисуса Христа», найденный Джотто, который позволил зрителю чувствовать себя находящимся в том же пространстве, в котором находятся персонажи картины, добавляет еще одну грань к богатому находками и открытиями творчеству этого величайшего живописца-новатора и дает основания назвать его гениальным художником-драматургом.

И если вернуться к тому, что отношение к конкретным произведениям искусства во времени изменяется, то мы можем констатировать, что интерес к творениям Джотто только усиливается, а понимание их огромной роли в истории искусств углубляется.

#### Литература

1. Апокрифы древних христиан: исследование, тексты, комментарии / редколл. А. Ф. Окулов и др. М.: Мысль, 1989. 336 с.
2. Вольф Н. Джотто ди Бондоне, 1267–1337: возрождение живописи. М.: Арт-Родник, 2007. 96 с.
3. Райгородский Л. Д. Беседы о русских иконах. СПб.: Глаголь, 1996. 124 с.

Статья поступила в редакцию 20 октября 2012 г.