

Исторические изобразительные системы: единство и различие картины и иконы

В статье рассматриваются исторические классические изобразительные системы – картина и иконная; проводится анализ единства и различия их пластического содержания, прямой (линейной) перспективы в картинной композиции и обратной (перцептивной) – в иконной. В процессе исследования сравниваются тональные закономерности в классической картине и тонально-графические и цветовые в средневековой иконе.

Ключевые слова: классическая картина; средневековая икона; изобразительные перспективные системы; тон как средство искусства; тонально-графические закономерности; цвет в искусстве

Irina Kuzmina

Historical Pictorial Systems: Unity and Distinction of Picture and Icon

In the article, historical classical pictorial systems – picture and icon - are considered; the analysis of unity and distinction of their plastic contents, “one-point” (linear) perspective in the picture composition, and “inverted” (perceptual) – in an icon is carried out. In the research, tone regularities in a classical picture and tone and graphic, and color features in a medieval icon are compared.

Keywords: classical picture; medieval icon; pictorial perspective systems; tone as means of art; tone and graphic regularities; color in art

Всякая живопись условна потому, что
в основе ее лежит вечная условность
в изображении трехмерных вещей

на плоскости. Та или иная условность является той или иной системой живописи... система изображения основана на способности видеть.

П. П. Муратов

Согласно классической традиции, живопись – один из видов пластических искусств. «Живопись есть искусство пластическое, – отмечает художник-педагог академик Д. Н. Кардовский, – все пластические искусства (архитектура, скульптура и живопись) оперируют пластической формой. Желая владеть пластическим искусством должны владеть пластической формой при помощи специфических средств каждого из этих искусств» [4, с. 194].

Исторические изобразительные системы – картина и икона суть разные системы познания и отображения мира. Их объединяет принадлежность к живописной области искусства, так как они связаны с плоскостью определенного формата и оперируют живописной техникой (пятно, линия и др.) и живописными средствами (цвет, тон); пластическое содержание является для них принципиальным моментом (человек и весь окружающий его мир – это предметно-пространственный материальный мир). И картина, и икона передают миропредставление человека, и именно с анализа миропредставлений необходимо начинать рассмотрение вопроса о единстве и различиях изобразительных основ иконы и картины.

Существенным моментом в искусстве является выражение и раскрытие содержания – образного отображения мира. То, как воспринимается и понимается мир человеком составляет его мировоззрение. Мировоззрение художника, в свою очередь, определяет выбор способа миропередачи в художественном произведении (форма соответствует содержанию). Классическая живопись во всех своих проявлениях и стилях наилучшим образом подходит для передачи содержания, затрагивающего душевно-пластические моменты, а классическая иконопись точнее передает содержание духовно-пластического порядка.

В основе картинного миропредставления лежит пластический трехмерный мир, пространство которого имеет три параметра (длина, ширина, высота) и где отсутствует временное измерение. Такому миропредставлению соответствуют научные системы евклидовой геометрии (геометрия прямой плоскости) и «прямого» пространства. В изобразительном искусстве используется система прямой, или линейной, перспективы, подобная «видению» фотоаппарата (монокулярное и стационарное). Но у человека бинокулярное и динамичное мировосприятие, то есть он двигается и перемещается в пространстве, меняя точки зрения. Безусловно, при частных визуальных наблюдениях у зрителя, стационарно находящегося на определенном расстоянии от объекта (что является одним из условий прямой перспективы), бинокулярное видение превращается в монокулярное. При этом наблюдаемые человеком параллельные линии сходятся в одной точке на линии горизонта. Но в данном случае закон прямой перспективы противоречит закону евклидовой геометрии, согласно которому параллельные линии никогда не пересекаются. Здесь проявляется существенное противоречие системы прямой перспективы, и связано оно с тем, что Земля не плоская, а шарообразная. В данном случае действуют законы космического, или кривого, пространства, которому соответствует система неевклидовой геометрии. В иконном искусстве используется система обратной, или перцептивной, перспективы, основанной на бинокулярном и нестационарном видении человека [9].

Для средневекового человека характерно цельное созерцательное мировосприятие, в основе которого лежит представление о Божественном промысле [8, с. 271].

По мнению академика Б. В. Раушенбаха, изучавшего изобразительные перспективные системы, созерцание является в известном смысле высшей формой познания: «Оно дает картину хотя и лишенную подробностей, но зато обладающую свойством полноты... в красоте созерцаемых вещей просвечивает высшая красота Творца; их надо видеть не только такими, какими они являются в повседневной жизни, но и метафорами высшего бытия, которые,

по Дионисию Ареопагиту, являются „неподобными отображениями“ Божества... Со средневековой точки зрения помимо своего обычного смысла предметы имеют и высший смысл... Пропasti между философией и изобразительным искусством в Средние века не существовало – они были разными формами познания: философия доказывала, а искусство показывало. Следовательно, созерцание иконы было в чем-то аналогичным чтению богословского трактата – здесь и там постигалась истина. Для Древней Руси богословские трактаты не были так характерны, поэтому роль икон как средства постижения истины становилась особенно важной... Перед иконописцами вставала задача... сделать так, чтобы смотрящий на икону не нуждался в каких-либо комментариях к изображенному для того, чтобы понять высший смысл показанного на ней. Этот высший смысл должен быть видимым непосредственно... Возможность и даже необходимость познания мира на пути созерцания приводили к тому, что иконописец должен был с помощью использования условных приемов находить способы непосредственной передачи глубоких богословских представлений художественными средствами...» [8, с. 271–272, 286].

П. П. Муратов отмечал, что язык православной живописи, созданный Византией и унаследованный потом Русью, был языком эллинистическим. Христианство пришло в Россию облеченным в эллинистическую форму. Вся история русской иконописи – это история растворения эллинистических форм [7, с. 407].

Таким образом, основу классической иконной системы тоже составляет пластическое содержание. Но иконный мир не трехмерный, а четырехмерный [5, с. 67–70], его параметрами являются длина, ширина, высота и время. В отвлеченном человеческом мышлении пространство отделяется от времени, а в реальной жизни пространство и время неразделимы. «Вопрос о передаче времени изобразительным произведением и, следовательно, об организации времени не более труден, но и не более легок, нежели вопросы о передаче и организации других координат пространства, – полагал П. А. Флоренский. – Пожалуй, даже передача времени понятнее, чем передача глубины, ибо созерцание художественного

произведения непременно требует некоторых психологических процессов, протекающих во времени, тогда как третья координата, глубина, никак не связана явно с изобразительной плоскостью произведения... Христианство весьма повысило... интерес и чуткость к организованному времени, а потому – также и понимание его как некоторого единства: это было следствием прояснившегося сознания вечности...» [14, с. 90–94].

В отличие от живописной прямой (линейной) перспективы, основывающейся на одной и стационарной точке видения, в иконной перспективе как минимум две точки зрения, притом движущиеся (человек ведь перемещается в пространстве). Но в иконе одновременно могут проявляться и элементы прямой перспективы с одной точкой схода, потому что у человека, как уже было отмечено, на определенном расстоянии (что является обязательным условием прямой перспективы) бинокулярность превращается в монокулярность, но не исчезает способность перемещаться в пространстве, а это происходит во времени. Более того, в иконописи каждый изображаемый элемент имеет свою точку зрения, которая определяется, согласно христианскому мировоззрению, духовным содержанием, в зависимости от значимости относительно Бога. А может быть и не одна точка зрения у одного предмета, например, при изображении фигуры человека, (в этом главное отличие иконы от картины): голова имеет одну точку зрения, а вся фигура – другую. Множественность точек зрения для человека возможна при перемещении в пространстве, при движении, которое происходит во времени. Таким образом, в иконе проявляется временной параметр.

П. П. Муратов отмечает, что «византийская живопись была фигурной живописью, задрапированная человеческая фигура занимала в ней центральное место. И при изображении задрапированной человеческой фигуры отправной точкой византийской живописи были эллинистические приемы изображения, в основе которых лежали эллинистические представления о видимости вещей, в том числе и о видимости задрапированной человеческой фигуры... Христианское искусство решительно встало на путь

изображения очеловеченного Божества и воспроизведения событий Священного Писания... Византийская живопись была фигурной живописью не только потому, что ее главной темой стала задрапированная человеческая фигура, но и потому, что она стремилась изображать трехмерность человеческой фигуры, пользуясь, однако, совершенно иными средствами, чем те, к которым приучила нас в изображении трехмерности европейская живопись XVII–XIX веков. Свет и тень выражают видимую рельефность вещей, и всякая живопись, стремящаяся изображать рельефность, прибегает для этого к средствам света и тени. Методы применения света и тени могут быть весьма различны... У византийской живописи была своя система в изображении человеческого лица...» [6, с. 389].

Светотень – это явление природы, которое человек наблюдает в окружающем мире благодаря источнику света, а на плоскости художник передает свое миропредставление с помощью тона (в рисунке). По определению Д. Н. Кардовского, «живопись есть цвет, взятый в тоне» [10, с. 47]. Тон как изобразительное средство имеет важное существенное значение в искусстве. «Тон – это закономерное распределение света, полутонов и тени на объемах и в пространстве, выявляющее форму и организующее все видимое в зависимости от расположения, силы и характера источника света и местонахождения зрителя... – уточняет В. И. Суворов¹. – Это средство активного преобразования художником натуры в образ... Для постижения закономерностей тона необходимо учитывать следующие положения:

1. Расположение источника света по отношению к зрителю.
2. Силу и характер света.
3. Воздушную перспективу.
4. Распределение света и тени на плоскостях.
5. Распределение света и тени на цилиндрических и шаровидных поверхностях.
6. Положение о тональном центре.
7. Подчинение деталей свето-теневому или тональному пятну.
8. Взаимосвязь тональных отношений и темноты окраски» [10, с. 25–27].

Тон в иконе, так же как и в картине, являясь существенным изобразительным и композиционным средством, прежде всего – средство рисунка, средство передачи пространства-времени. В иконном искусстве используются тонально-графические средства. Тональные линия и пятно вместе с графическими средствами («графические линия и пятно, более условные и однородные» [11, с. 58]) передают пространственно-временной характер изображения в иконной композиции (по планам и одновременно с разных сторон), организуют ее и выявляют содержательный момент. Определенная космографическая система иконного рисунка имеет свои закономерности, которые требуют более глубокого анализа и изучения.

Обратимся лишь к основным положениям данного вопроса. Так как икона представляет духовно-пластический четырехмерный мир, то и основные тональные закономерности в ней иные, чем отмеченные В. И. Суворовым в картинном искусстве, где отражен мир душевно-пластический и трехмерный с определенным физическим источником света. Особенности иконной композиции таковы:

1. Источник света свой для каждого предмета и даже может быть отдельный для каждой части предмета, в зависимости от духовной значимости изображаемого, например, в личном письме – один источник света, в доличном (одежды, архитектура, растения, горки и т. д.) – другой.

2. Определенные сила и характер света, которые существенны в личном письме, в доличном – несущественны.

3. Отсутствует воздушная перспектива, но существует тональная плановость.

В иконной и в живописной композиции совпадают, и то лишь частично, следующие положения:

1. Распределение света на плоскостях, но отсутствуют рефлексы, потому что не важна роль окружающей материальной среды.

2. Распределение света и тени на цилиндрических и шаровидных поверхностях и тоже отсутствуют рефлексы.

3. Положение о тональном центре, которое также является существенным композиционным моментом.

4. Подчинение деталей светотеневому или тональному пятну.

5. Взаимосвязь тонально-графических отношений и темноты окраски [5].

В живописном искусстве пластические задачи являются первейшими, то есть «...выявление объемов и размещение их в пространстве является главной задачей рисующего...» [10, с. 18]. В иконописи, где четырехмерное пространство-время, главной и первейшей задачей является выявление Духа Воплощенного [13, с. 7–19]. Изображаемые в иконе предметы – это «метафоры высшего бытия», «неподобные отображения Божества» [3, с. 191], поэтому пластические задачи в иконе, точнее пространственно-временные, второстепенны [13, с. 4]. Духовно-пластический мир в иконе передается определенной пропорциональной системой (то есть что выше и значимее в духовном плане, то масштабнее), а также тональными отношениями, которые зависят от освещения. «Тон выявляет форму, построенную в линиях... Выявить форму тоном – значит показать закономерности освещения, действующие в изображаемом предмете» [10, с. 18]. В иконописи нет конкретного физического источника света. Там своя система освещения. У каждого предмета свой источник света, а может быть и не один (у лика одно освещение, у фигуры – другое), в результате создается мистический свет. По мнению исследователя, «раскрытие духовного состояния человека, являющееся главной задачей средневекового искусства, не могло ограничиваться такими художественными средствами, как цвет и линия. Важнейшей категорией христианского мировоззрения и, следовательно, изобразительного искусства был свет, светосность образа...» [1, с. 59].

Иконопись, как и живопись, есть цвет, взятый в тон. Цвет в изобразительном искусстве является выразительным средством передачи пластического мира (трехмерного в картине и четырехмерного в иконе), состояния (душевного в картине и духовного в иконе) и содержания (душевно-пластического в картине и духовно-пластического в иконе) [2, с. 320]. В иконописи цвет имеет особое символическое и семантическое значение [12, с. 323].

В иконе также используются основные цветовые и композиционные закономерности: теплохолодность и определенность цветовой гаммы, пространственные изменения цветовой насыщенности (по планам), выявление композиционного центра и т. д. Но в иконе отсутствуют передача отраженного света (рефлексы), воздушной пространственной перспективы, материальности и др. Как и тональные, цветовые закономерности в иконе отличаются от картинных. Данный вопрос требует более глубокого исследования.

По замечанию П. П. Муратова, система изображения основана на способности видеть, и историческая смена систем изображения свидетельствует как раз об изменении этой способности на протяжении веков [6, с. 388].

Исторические классические изобразительные системы – картинная и иконная – соответствуют различным историческим типам миропонимания. Анализ единства и различия данных изобразительных систем позволяет лучше понять язык классической картины и средневековой иконы, яснее определять тенденции современного развития искусства и культуры, а художникам, независимо от их мировоззрения, – глубже и выразительнее раскрывать содержание своих произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Суворов Василий Ильич** (1902–1991) – живописец, старший преподаватель (1946–1991) ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой (ныне СПбХПА имени А. Л. Штиглица), руководитель Народной изостудии при Ленинградском Доме медицинских работников (1950–1988).

В 1929–1930 гг. В. И. Суворов занимался в Москве в частной студии К. П. Чемко на Тверской улице, где в 1925–1930 гг. преподавал академик, профессор Д. Н. Кардовский. В 1932–1938 гг. В. И. Суворов учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры у профессоров В. И. Шухаева и Н. Э. Радлова, учеников Д. Н. Кардовского.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М. : Искусство, 1987.
2. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М. : Искусство, 1985.

3. *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб. : Глаголь, 1995.
4. Д. Н. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / сост. Е. Д. Кардовская, науч. ред. Д. А. Шмаринов. М. : изд-во Академии художеств СССР, 1960.
5. *Кузьмина И. Б.* Методические основы изобразительного искусства (К вопросу о единстве и различии исторических живописных систем) // Дизайн. Материалы. Технология. 2014. № 1(31). С. 67–70.
6. *Муратов П. П.* Византийская живопись // Древнерусская живопись. История открытия и исследования / сост., предисл. А. М. Хитрова. М. : Айрис-прес, Лагуна-Арт, 2005. С. 367–390.
7. *Муратов П. П.* Нерез // Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М. : Айрис-прес, Лагуна-Арт, 2005. С. 403–408.
8. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001.
9. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М. : Пальмира, 2018.
10. *Суворов В. И.* Общие вопросы и теория тона // Рисунок – основа изобразительного искусства. СПб. : Система, 2017. С. 11–52.
11. *Суворов В. И.* Рисование без натуры и графический рисунок // Рисунок – основа изобразительного искусства. СПб. : Система, 2017. С. 53–62.
12. *Успенский Б. А.* Семиотика иконы. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995.
13. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М. : изд-во Западно-Европейского Экзархата Московской Патриархии, 1989.
14. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. С. 79–259.