



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Л. Д. Райгородский

УМЕНЬЕ ВИДЕТЬ

БЕСЕДЫ
ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Леонид Дмитриевич Райгородский

Уменье видеть. Беседы об изобразительном искусстве

Серия «Искусствоведение»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=26145924

Л. Д. Райгородский. Уменье видеть. Беседы об изобразительном искусстве: Санкт-Петербургский государственный университет;

Санкт-Петербург; 2016

ISBN 978-5-288-05668-0

Аннотация

Книга посвящена рассмотрению проблем восприятия зрителем произведений изобразительного искусства. На целом ряде примеров демонстрируются возможности их понимания. При этом удается показать, что чем богаче внутренний мир зрителя, чем глубже он способен проанализировать произведение, тем полнее он воспринимает его суть, тем эмоциональнее переживает увиденное. Кроме того, полноценное восприятие зрителем предмета искусства во многом зависит от способности конкретного человека активно взаимодействовать с произведением, становясь в какой-то степени соавтором его творца. Поскольку зритель должен иметь хотя бы поверхностное представление о весьма разнообразных выразительных приемах,

использующихся мастерами изобразительного искусства, здесь обсуждаются также основные художественные средства, которые применяют создатели произведений для передачи нам содержания этих творений. Книга адресована студентам гуманитарных специальностей, а также широкому кругу лиц, интересующихся изобразительным искусством.

Содержание

Предисловие	6
1. Изображение пространства мира на пространстве картины	12
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Леонид Райгородский
Умение видеть. Беседы об
изобразительном искусстве

© Санкт-Петербургский государственный университет,
2016

* * *

Предисловие

Цель этого пособия – научить студентов глубоко воспринимать произведения искусства, прежде всего живописи, анализировать и понимать их смысл, оценивать их уровень.

Картины по тому содержанию, которое в них вложено, можно классифицировать в широчайшем диапазоне – от самых простых и непритязательных до чрезвычайно глубоких по смыслу и духовному заряду. При этом уровень их исполнения может быть очень и очень разным.

Однажды выдающийся российский искусствовед Ирина Владимировна Линник, указав на одну из картин в зале Эрмитажа, сказала: «Это – клеенка», а потом, подойдя к другой, произнесла с уважением: «А вот это – **картина!**» Картина, которую Линник назвала клеенкой, написана превосходно, если говорить только о технике исполнения. Но это и всё, что есть в этом произведении. Глядя на эту картину, мы не можем узнать, какие мысли были у автора, когда он ее писал, что он чувствовал, что он переживал во время работы над ней и что он хотел сказать своим произведением зрителю. Что же касается собственно живописи, то никаких формальных возражений не возникает. И композиция, и цвет не выходят за рамки привычных или принятых норм. Картину написал человек, хорошо владеющий кистью, но перед нами работа всего лишь ремесленника, вполне овладевшего тех-

никой живописи. А о самой картине приходится сказать самое неприятное – она не интересна, она никак не затрагивает ни наших нервов, ни нашего ума.

Человек, имеющий хороший почерк, еще не писатель. Мы можем восхититься красотой письма, любоваться каллиграфией и даже почувствовать, что перед нами произведение особого искусства, которое, однако, не является произведением художественной литературы.

К сожалению, очень часто многие картины оцениваются зрителями и даже некоторыми критиками только по уровню техники их исполнения. Иногда это оправдано. Например, при знакомстве с картиной, написанной в эпоху становления изобразительного искусства, когда сама методика и техника живописи только разрабатывались и осваивались, или начинали применяться новые краски либо новые инструменты письма. Однако в самом общем случае настоящая ценность картины определяется теми переживаниями, которые она вызывает у зрителя, формированием нового понимания мира, людей, самого себя. Подлинное произведение искусства расширяет наш кругозор, обогащает наш внутренний мир. Картина-«клеенка» может украсить стену, как настоящая клеенка может сделать симпатичной поверхность обеденного стола. Для этого, конечно, желательно хорошее исполнение украшающего клеенку узора, но никакого духовного внутреннего содержания не подразумевается и не требуется.

Умению видеть, читать и чувствовать картины нужно учиться. Это большая и сложная работа. Но она оправдывается тем результатом, который получит человек, преодолевший все трудности на таком пути.

Внутренний мир человека – огромное поле знаний, которые состоят из фактов, логических построений, образов самых разных предметов и событий, норм, их связывающих, и множества других элементов. Искусство может обогатить этот мир, поскольку передает нам те переживания, те знания, те представления о мире и о человеке, которые сложились у художника ко времени творения им его произведения. То, что может быть названо языком искусства, не всегда поддается переводу на разговорный язык. Язык искусства богаче, сложнее и выразительнее, он наднационален и обращен к самым тонким и самым чувствительным клеткам нашего духовного организма. Например, бессмысленно смотреть на картины Ван Гога, если наши нервы не будут вздрагивать в резонанс с импульсивными движениями кисти этого мастера. Безднажно и даже бестактно пытаться передать словами те переживания, которые ударами кисти отпечатывались на холсте; их можно только почувствовать, духовно поднявшись до сопереживания.

Создано множество повествовательных произведений искусства, где важен смысл и содержание того, чему эти произведения посвящены. И здесь необходимо уметь «читать текст» художественных произведений, например кар-

тин. Нельзя пропустить ни одного «слова», т. е. никакой детали картины, нельзя не учитывать характера и свойств ее композиционного и колористического построения. И только в этом случае можно приблизиться к пониманию содержания и особой логики того, с чем мы познакомились. При чем под «логикой» мы здесь подразумеваем всю сеть ассоциаций, которую породило в нашем сознании данное произведение искусства. Сама же сеть ассоциаций, ее сложность и ее способность расширяться, т. е. потенциал, зависит от объема знаний и переживаний, которыми обладает наш внутренний мир.

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

Во-первых, «экзамену» может быть подвергнуто само произведение. Имеется в виду поиск ответов на следующие вопросы: каковы объективные характеристики или достоинства рассматриваемого произведения – его смысл, глубина его содержания, уровень исполнения?

Ответы на данные вопросы не могут, строго говоря, быть однозначными, т. е. тем, что мы называем объективными оценками, потому что они складываются из впечатлений зрителей, а значит, варьируются в широком диапазоне. Но даже если основываться только на мнениях людей, обладающих специальной подготовкой и претендующих на независимую оценку, то и в таком 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.

И с этим связан другой «экзамен» – экзамен, которому подвергается сам зритель: достаточны ли уровень его знаний, багаж его эмоциональных и духовных ресурсов, глубина его интеллекта для того, чтобы во всей полноте понять и оценить произведение? Ситуация осложняется тем, что критерии оценки не остаются постоянными во времени.

Первое, с чего начинается знакомство с произведением изобразительного искусства, – сугубо зрительное впечатление от него.

Следующий этап – обдумывание и переживание человеком увиденного – зависит не только от того, что и как изображено, но и от его культурного и эмоционального багажа, который обеспечивает соответствующий «перевод» зрительного впечатления в элемент духовного, внутреннего мира воспринимающего произведение.

Знакомство с картиной, даже на уровне первого впечатления, не говоря уже об ее анализе и изучении, является творческим актом зрителя, в основе которого лежит творчество художника, написавшего картину. Однако бывают случаи, когда творчество зрителя обогащает материал, 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

способен дополнить произведение художника новыми ассоциациями, которых могло не быть у художника или не могло возникнуть в то время, когда создавалась картина.

В этой небольшой книге мы рассмотрим некоторые важные вопросы, связанные с восприятием живописных произведений.

1. Изображение пространства мира на пространстве картины

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

Одна из важнейших проблем в истории живописи 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, нужно иметь в виду: в этом процессе подспудно соотносятся два пространства – пространство картины и пространство зрителя. Это можно представить так, как показано на рисунке 1, где условно изображены картина и зритель, «увиденные сверху», – *пространство картины и пространство зрителя.*



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

Долгое время в изобразительном искусстве Европы пространство на картине обозначалось условно. В Византии, а позже и в Древней Руси на иконах символическое пространство изображалось в обратной перспективе. В Западной и Центральной Европе эпохи Средневековья пространство в картинах и фресках практически было двухмерным – плоским, с некоторыми изобразительными нюансами, порожденными попытками передать объемность предметов и условную пространственную глубину. Благодаря этому у людей формировалась привычка видеть и принимать такое *обозначение* пространства в произведениях изобразительного искусства.

Новую эпоху в изобразительном искусстве открыл великий итальянский художник Джотто ди Бондоне (1267–1337), творчество которого во многом определило пути развития европейской живописи в последующие века.

В связи с этим показательно сравнить византийскую или древнерусскую икону «Воскрешение Лазаря» с фреской того же содержания, написанной Джотто в капелле Скровеньи (капелле дель Арена) в Падуе в 1303–1305 гг. Иконография (схематическое построение, композиция) 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, сестер Лазаря Марфу и Марию, склонившихся к ногам Иисуса, а также человека, снимающего каменную крышу (или дверь) гробницы, в которой находится спеленутое тело самого Лазаря, людей, стоящих рядом (некоторые из них зажимают нос платком, ибо Лазарь «четырёхдневен» и уже смердит).

На иконе видны равномерно освещенные традиционные иконные горки, которые условно обозначают пространство, и тело Лазаря в темном обрамлении, символизирующем ад. На фреске Джотто изображен холм, в пещере которого было погребено и восстало тело Лазаря. Есть здесь и *пейзаж*, где на фоне темно-голубого неба на холме находятся деревья с зелеными кронами. Джотто отказался от традиционного золотого фона. Он попытался отобразить реальную обстановку происходящего, глубокое пространство и далекие, находящиеся в нем деревья.

То, что создал Джотто, уже никак нельзя назвать иконой. Это – картина. И на картине этой художник стремился правдоподобно представить пейзаж. В том, как воспроизведен здесь пейзаж, зарождается нечто, что станет развиваться в европейском изобразительном искусстве и спустя века будет названо реализмом.

Вместо того чтобы представлять святых, как это было

принято, в виде торжественных, статуарных, тяжелых, неподвижных фигур, написанных в фас, лицом к зрителю, Джотто стал изображать их без идеализации, как людей, движущихся в обычном, настоящем земном пространстве и живущих в земном времени. Прекрасным примером этого является фреска «Святой Франциск проповедует птицам» (рис. 2).



Рис. 2. Фреска Джотто «Святой Франциск проповедует птицам». Ассизи, церковь Сан Франческо, ок. 1295–1230 гг.

Святой Франциск виден нам сбоку. Он склонился, а его лицо и взгляд обращены к птицам, которые находятся перед ним на земле. Это *живой человек*, внимание которого сосредоточено не на зрителе, а на предмете его сегодняшней заботы – птицах. Примечательно, что Джотто удалось показать, как внимательно птицы слушают Франциска. Поза святого Франциска естественна, его руки в движении – он жестикулирует, убеждая слушающих его птиц. Такое изображение святого было очень смелым и новаторским.



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

Еще более сильное впечатление в этом отношении производит фреска «Возвращение Иоакима к пастухам» (рис. 3). Сюжет фрески основан на одном из преданий, которые изложены в «Золотой легенде», составленной Иаковом Ворагин-

ским примерно в 1260 г. и чрезвычайно популярной в Европе. Многие рассказы «Золотой легенды» почерпнуты из апокрифических евангелий (см., например, [1, с. 117]).

Бездетный Иоаким, дары которого в храме были отвергнуты, потому что он не дал потомства, не пошел домой к своей жене Анне, а вернулся на пастбище. На фреске Джотто Иоаким, удрученный и подавленный, не смотрит на встречающих его пастухов. Голова его опущена – он весь в горестной печали. Потрясающая деталь – изображение подбежавшей к Иоакиму собачки. 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, овцы за спинами пастухов размещены и написаны так, что мы ощущаем глубину *трехмерного пространства*. Это, конечно же, зрительная иллюзия: картина (фреска) двухмерна, и кажущееся нам трехмерное пространство на ней – результат применения найденного способа изображения предметов, их размеров и их относительного расположения на плоскости. «Даже нимб над головой Иоакима воспринимается трехмерным» [2, с. 35].

Впечатление объемности человеческих тел и предметов достигается применением техники *светотеневой моделировки*, которая передает распределение освещенности предметов, зависящее от их форм, размеров и от условий освеще-

ния. Эта техника в те времена только начала осваиваться.

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

На другой фреске того же мастера – «Сон Иоакима» (1305–1313; Падуя, капелла дель Арена) – замечательно передана поза Иоакима, который заснул, сидя у своего временного шатра на пастбище. Естественность его несколько 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 Иоакима массивна и объемна. На лице застыла печать горечи (тонкий психологический нюанс в искусстве Джотто). Но уже сейчас его судьба станет иной – ангел приносит благую весть о том, что Иоаким станет отцом.

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

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

смысле имеет фреска «Благовещение святой Анне» (рис. 5).



Рис. 4. Пространство картины и пространство зрителя. Джотто воспроизвел на плоскости глубокое трехмерное пространство

На фреске показан интерьер дома Анны. Это примечательно и важно, потому что в европейском искусстве того времени сцены в интерьерах 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).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.