

АНАЛИЗ ТРЕХЛОПАСТНОЙ ФОРМЫ НА ОСНОВЕ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ

*Работа представлена кафедрой истории русского искусства
Санкт-Петербургского государственного университета.*

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент В. А. Булкин

В статье рассматривается трехлопастная форма, характерная для средневекового искусства. Автор определяет особенности, присущие ей вне зависимости от того, где она использовалась, основываясь на универсальных законах психологии восприятия. Анализ выразительности трехлопастной формы дает возможность связать ее с важными для христианского мировоззрения идеями, что и явилось причиной устойчивости данной формы в искусстве Средних веков.

Ключевые слова: *трехлопастная форма, анализ, психология восприятия, принцип симметрии, принцип простоты, принцип подобия, символическое содержание, средневековая культура.*

I. Butorina

ANALYSIS OF THE THREEFOLD FORM ON THE GROUND OF PERCEPTION PSYCHOLOGY

The article is devoted to the threefold form typical of medieval art. The author analyses its structure according to the universal laws of perception psychology and determines its main peculiarities that do not depend on its usage. The analysis of the expressiveness reveals the links between the threefold form and the ideas that are important for the Christian outlook, which resulted in the stability of this form in the Middle Ages art.

Key words: *threefold form, analysis, psychology of perception, principle of symmetry, principle of simplicity, principle of similarity, symbolical meaning, medieval culture.*

Когда и кем в научный оборот было введено понятие «трехлопастная форма», сегодня сказать трудно. Его употребляли уже в конце XIX в. в работах по зодчеству Древней Руси А. М. Павлинов, В. В. Суслов, М. Красовский,

а начиная с XX века этот термин стал общепринятым и используется не только по отношению к архитектуре*, но и для описания отдельных элементов живописи и декоративно-прикладного искусства**. Устойчивость трех-

лопастной формы*** в средневековом искусстве была обусловлена особенностями ее выразительности, выявить которые возможно, проанализировав ее с помощью психологии восприятия.

В основе интересующего нас элемента лежит кривая линия, которая и определяет характер формы. Любая линия заключает в себе «бесконечные возможности движения» [3, с. 243]. Но если жесткая прямая линия допускает только один вариант движения (вверх, вниз, вправо, влево), то кривая совмещает в себя несколько направлений движения. В случае с трехлопастной формой движение вверх плавно перетекает в движение вниз. Вследствие этого если прямая линия полностью отрицает плоскость (она делит ее на две части, не взаимодействуя с их пространством), то «кривая несет в себе ядро плоскости» [3, с. 271]. Может быть, даже в большей степени это относится именно к трехлопастной кривой, поскольку она не просто выделяет некий участок плоскости, но и структурирует его определенным образом, превращая в свое внутреннее пространство, и в таком случае мы уже можем говорить не просто о трехлопастной линии, но и о трехлопастной форме.

Если рассмотреть ее как визуальный объект, то она в полной мере соответствует двум основным принципам восприятия: стремлению к равновесию и стремлению к простоте. Достигается это в первую очередь благодаря симметричности правой и левой частей. Асимметричность по горизонтали большого значения не имеет, поскольку, как указывал Р. Арнхейм, именно «вертикаль играет роль оси, роль системы отнесения для всех остальных направлений» [1, с. 25].

Принцип простоты осуществляется за счет того, что интересующий нас визуальный объект с легкостью делится на более простые составляющие: две четверти окружности и половина окружности. Сгруппированы эти элементы в соответствии с четырьмя правилами подобия. Во-первых, они отвечают принципу подобия по форме, так как все три представляют собой определенную часть окружности.

Во-вторых, в основе всех составляющих интересующего нас элемента лежит общий «модуль». В классической трехлопастной форме он представляет собой радиус окружности, на основе которого построены все элементы. Выполняется также условие подобия по расположению, частным случаем которого является соприкосновение [1, с. 80], и подобия путем ориентации, так как основное направление силы — это движение вверх. Таким образом, изучаемый объект соответствует четырем правилам группировки, за исключением принципа подобия цвета и света, который в каждом конкретном произведении искусства решался по-разному. Нас же интересует форма сама по себе, вне зависимости от ее применения.

Для того чтобы представление о трехлопастной форме было полным, необходимо рассмотреть ее выразительность и символическое значение. Надо отметить, что они присущи любому изображению, поскольку «любая линия, нарисованная на бумаге, любая наипростейшая форма... это нарушение покоя, мобилизация пространства» [2, с. 28]. Основой экспрессии визуального объекта являются не его очертания, а конфигурация сил, т. е. «напряженность, создаваемая зрительно воспринимаемыми противоречиями в самой изобразительной модели» [2, с. 130]. Значение имеет силовое поле внутри объекта и его взаимодействие с фоном и остальными элементами. В трехлопастной форме действуют три основные силы, которые направлены к центру каждой части и сходятся в одной точке. Благодаря этому они воспринимаются не изолированными друг от друга, а как части общего устремления вверх. Фон, в свою очередь, оказывает сопротивление в пяти направлениях, и его давление влияет на очертания объекта. Иными словами, контур трехлопастной формы является «непрочным компромиссом противоборствующих сил» [1, с. 56]. Подобная «непрочность» и определяет динамичность визуальной модели, поскольку, если бы не ощущалось давление извне, не чувствовалось бы и устремления вверх, по крайней мере, оно не воспринималось как прорыв.

Подобный эффект достигается также благодаря тому, что основные усилия фона и объекта легко делятся на составляющие, что делает их ясно выраженными и лучше воспринимаемыми. Возникающее в результате ступенчатое нарастание внутри визуальной модели Портогези сравнивал с эффектом эха, а «если все компоненты объединенного усилия выполняют ту же функцию с той же силой, возникает не эхо, а многоголосье хорового пения» [цит. по: 1, с. 164]. Примером этого явления может служить трехлопастная форма, а также ее производные: пяти- и семилопастные формы, которые строятся по тем же законам, что и классический вариант, но под действием большего количества сил.

Особенности выразительности интересующего нас объекта определяют его символическое содержание. Во-первых, трехлопастная форма воплощает динамику вертикального взлета за счет преодоления сопротивления окружающей ее плоскости. Как показали эксперименты Х. Лундхольма из Гарвардского университета, у большинства людей линии, опускающиеся вниз****, ассоциируются с вялостью и депрессией, а стремящиеся вверх — с радостью, силой и энергией [3, с. 65]. Это выражается и в семиотической оппозиции верха и низа, которая с еще большей отчетливостью проявилась в средневековой культуре. В основе мировоззрения того времени лежало противопоставление материи и духа, тела и души, земли и неба, мира дольного и горнего. Все людские помыслы, деяния были обращены к Богу, т. е. устремлены ввысь. Идея «восхождения» во многом определила характер средневекового искусства, которое играло роль посредника между миром видимым и невидимым и должно было помогать молящимся вознестись разумом от образа к первообразу. Самыми яркими проявлениями этой идеи стали готические храмы на Западе, башнеобразные и шатровые храмы на Руси. Ее же могла выражать и трехлопастная форма, так как все три силы, действующие внутри нее, направлены вверх.

Кроме того, сама структура формы придает ей символическое значение. Рассматривае-

мый объект с легкостью делится на три части. Они сгруппированы таким образом, что центральный полукруг в силу своего положения и размеров занимает главенствующее положение по отношению к двум другим. Еще сильнее иерархичность структуры выражена в многолопастных формах из-за большего количества составляющих.

Понятие «иерархия» было одним из важнейших в период Средних веков. Люди тогда верили, что все в мире подчиняется определенному порядку. Любое явление, любое существо имеет свое собственное место в зависимости от того, в какой степени ему доступен Божественный свет и Божественная благодать. Исходя из этого, Дионисий Ареопагит выделил три тройственных чина для небесной иерархии и три триады для земной или церковной иерархии. Согласно его учению, ближе всего к Богу находятся серафимы, херувимы и престолы. За ними следуют господства, силы, власти. В третий низший чин входят начала, архангелы и ангелы, которые осуществляют связь людей с Господом. Церковная или земная иерархия, по Дионисию Ареопагиту, является продолжением небесной. Свет и энергия Творца передаются от высших ангельских чинов к низшим, от них через три основных таинства (крещение, евхаристия, миропомазание) священнослужителям и затем уже к мирянам.

Не случайно, что в основу своего деления автор положил число «три». В христианской религии оно считается сакральным. Как писал Епифаний Премудрый в житии Сергия Радонежского, «вездь бо троечисленное число всему добру начало и всема взвзъщению...» [цит. по: 5, с. 388]. Связано это с традиционными не только для христианской, но и для всей индоевропейской культуры представлениями о триединстве Божества****, трехслойности Вселенной***** и тройственном ритме бытия. Подобная «троичность» нашла отражение и в структуре исследуемой визуальной модели.

Рассматривая идеи восхождения, иерархии и триединства, мы не пытались доказать, что трехлопастная форма являлась их устойчивым

обозначением. Для этого надо было бы обратиться к конкретным произведениям, нас же интересует этот элемент в общем, безотносительно его применения. Особенности выразительности, структуры трехлопастной формы позволяют связать ее с некоторыми значитель-

ными для христианского мировоззрения понятиями, что играло чрезвычайно важную роль в средневековой культуре, отличительной чертой которой являлась «тотальная образность в богословском и искусствоведческом смыслах» [6, с. 59].

ПРИМЕЧАНИЯ

* Для описания формы покрытия зданий, которое состоит из двух четвертных сводов и одного полуциркульного, или отдельных элементов декора.

** Например, для описания формы арок, киотов, верха складня или царских врат.

*** В дальнейшем под трехлопастной формой мы будем подразумевать форму, которая образована кривой, описывающей сначала четверть окружности, затем половину и снова четверть окружности.

**** Направление движения могут задавать не только линии, но и формы, следовательно, все результаты, полученные Лундхольмом, можно применить и для анализа форм.

***** Главный догмат христианства гласит, что Бог одновременно Един и Троичен.

***** То есть деление мира на ад (в христианстве) или мир предков (в язычестве, например, в скандинавских и славянских мифологиях), землю или мир людей, рай или мир богов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздт, 1984. 193 с.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. *Архитектура и эмоциональный мир человека.* М.: Стройиздат, 1985. 207 с.
4. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. 560 с.
5. *Лихачев Д. С.* Избранные труды. Л.: Художественная литература, 1987. Т. 1. 620 с.
6. *Федоров А. И.* Образный аспект древнерусского зодчества как фактор его развития в контексте его средневековой культуры // *Храм.* СПб., 1994. С. 57–66.

REFERENCES

1. *Arnkheym R.* Dinamika arkhitekturnykh form. M.: Stroyizdt, 1984. 193 s.
2. *Arnkheym R.* Iskustvo i vizual'noye vospriyatiye. M.: Progress, 1974. 392 s.
3. *Arkhitectura i emotsional'ny mir cheloveka.* M.: Stroyizdat, 1985. 207 s.
4. *Kandinsky V. V.* Tochka i liniya na ploskosti. SPb.: Azbuka, 2001. 560 s.
5. *Likhachev D. S.* Izbrannye trudy. L.: Khudozhestvennaya literatura, 1987. T. 1. 620 s.
6. *Fedorov A. I.* Obrazny aspekt drevnerusskogo zodchestva kak faktor ego razvitiya v kontekste ego srednevekovoy kul'tury // *Khram.* SPb., 1994. S. 57–66.