

Н. Г. КРИВУЛЯ

Истоки современной концепции художественного видения

Концепция видения определяет общекультурные параметры сознания. Она проявляется как в формах художественного творчества, так и в общих формах восприятия и мышления, в которых та или иная эпоха осознает себя. Как говорил Г. Вёльфлин, «различные эпохи порождают различное искусство...»¹. Каждый из периодов развития культуры на первый план выдвигает тот или иной актуальный вид искусства². В XX веке таким искусством стало кино. Его рождение явилось результатом проявления современной концепции видения, формирование которой началось в эпоху Ренессанса. Это было время, когда изменения происходили во всех областях социокультурной жизни, их результатами стали величайшие достижения в области искусства, философии и науки. В эпоху Ренессанса происходил перелом, связанный с переходом от традиционного типа общественного устройства к новационному типу, обладающему органичной способностью к самообновлению и определившему развитие образа культуры Нового времени. Вариативность возможностей, открывшаяся в этот период, заложила доминирующие принципы современного видения и определила категориальный строй всей последующей культуры.

Одной из причин, вызвавших изменения в эпоху Ренессанса, явилась секуляризация и автономизация всех сфер общественной жизни. Процессы секуляризации культуры стали следствием смены мировоззренческих концепций, вызванных в первую очередь антропоцентрической направленностью. Человек становится в центре мироздания и, как отмечает М. Фичино, он «не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь, не зависящее от его власти... Он всюду стремится

владычествовать, всюду желает быть восхваляемым и быть старается как Бог всюду. Старается даже и существовать всегда, как Бог»³.

Целостное регламентированное бытие средневекового человека распадалось на отдельные сферы жизни — личную, общественную, трудовую, т. е. происходила атомизация социального и культурного пространства. В результате отдельный человек начинал осознавать себя как личность. Это приводило к формированию индивидуального видения и индивидуального выбора. В психологическом плане происходило не только формирование новоевропейской личности с осознанием Я, но это Я начало осознавать себя в различных ситуациях (Я — во времени, Я — в различные биологические (жизненные) моменты, Я — по отношению к Другому, Я — по отношению к Я внешнему и Я внутреннему, Я — в моменты проявления различных психологических функций). Таким образом, вместо ориентации на Бога и сопоставления себя с ним, человек начинает ориентироваться не только на осознание и понимание себя, но и на идентификацию, соотнесение Я с Другим Я, т. е. в эпоху Ренессанса происходит переориентация взаимоотношений с модели «Бог-Человек» на модель «Человек-Человек» или «Я-Другое Я».

Изменение точки зрения на человека, его место, привело к фундаментальным изменениям в культуре и искусстве. Слово, правящее в средневековье, уступает место зримому образу, что приводит к смене знаковых систем художественной коммуникации. С эпохи Ренессанса визуальность начинает занимать доминирующее положение, актуализируя для культурного сознания проблемы зрения и видения. Они неразрывно

связаны с глазом, т. е. со смотрящим и его точкой зрения. Для человека Ренессанса объективно воспринимаемая и субъективно-чувственная видимая картина мира и есть сама реальность. Глаз становится мерилем всего, он «получает прерогативы, каким раньше обладал лишь разум»⁴, по мнению Леонардо да Винчи, глаз становится «универсальным судьей всех тел»⁵ и «господином над чувствами». Человек, созерцая и вглядываясь в окружающий мир, постигает его сущности. С того момента, как глаз стал орудием познания окружающего мира, человек, желая увидеть большее, познать доселе скрытое от его взора, будет стремиться улучшить этот прибор, сделать его более совершенным. В результате глаз — физический орган — человек начнет дополнять более совершенными оптическими приборами. Они откроют возможности для созерцания того, что не видимо обычным зрением. Это невольно влечет изменение видения. Оно будет лишаться своей естественности и приобретать новые признаки, рождающиеся искаженным, синтезированным зрением. Таким образом, усовершенствование глаза как оптического прибора открывает перед человеком новое, давая возможность постижения скрытого.

Антропоцентричная установка Ренессанса пробуждает интерес к земной жизни и реальности, но это не означает отказ от веры в Бога, просто божественными функциями наделяется человек и природа. Даже божественная функция творения теперь принадлежит человеку. Становится творцом, он не просто возвращается к античным идеям мимесиса и подражает творениям Бога, но через постижение законов построения бытия и на основании собственного эстетического вкуса воссоздает образ реальности. Поэтому для человека Ренессанса подражание природе — это не просто познание, а еще и акт творения на основе законов новой, более совершенной с эстетической точки зрения, природы, того, что в современных понятиях определяется виртуальной реальностью.

Новое визуально ориентированное постижение мира приводит к тому, что художники начинают видеть свою задачу не в передаче идеи, чистых божественных сущностей, не в фиксации вещей такими, как видит их духовное зрение, а в создании того, что видит глаз, который не корректирует разум. Ренессансная идея того, что истинный, не искаженный разумом мир отражен в изображении как в зеркале, имела для европейского художественного сознания принципиальное значение, приведшее в конечном итоге к появлению фотографии и кинематографа и восприятию фотографического образа как правды жизни, как объективного факта, который не вызывает сомнения.

Реализация новой визуальной установки, заключающейся в сочетании идеи познания и процесса творения, приводила к тому, что творчество воспринималось не только как процесс создания произведения искусства, но оно было немислимо без привлечения научных знаний и технических орудий, и в первую очередь оптического инструментария. Поэтому создание изображения было не столько искусством наложения красок, ремеслом, сколько наукой, устанавливающей строгие соотношения между видимым миром и видящим глазом. Основу этой науки составляла перспектива — свод законов для построения идеального образа видимого мира и организации предметов в пространстве на основе правильного геометрического конструирования их очертаний. Однако своим появлением она обязана не логике и математике, а субъективно-чувственному восприятию, получившему научное обоснование и математическое оформление.

Обращение к законам прямой перспективы повлекло за собой неизбежную эволюцию видения. В ее основе лежало то, что перспектива представляла изображение мира как «окно», через которое смотрящий глядит в пространство и видит происходящие в нем события. Она стала своеобразной рамкой видоискателя, устанавливающего конкретные границы угла и точки зрения, под

которым человек взирал на мир; видеоискателя, одновременно как бы выхватывающего из целого некую цель, точку, концентрирующего взгляд на ней и в то же время располагающего её на бесконечности, на постоянно удаляющемся горизонте. Перспектива внесла момент случайности и индивидуального выбора в видимую картину мира, превращая репрезентируемый образ в манифестацию субъективного, выраженного в объективных формах.

Перспективное видение привело к тому, что единое гомогенное пространство распалось на значимое для субъективного взгляда — передний план и второстепенное — задний план. Изображаемый образ мира начал расслаиваться и члениться. Он собирался только там, где происходило отрицание Я как центра мира, уничтожение личного видения, т. е. в точке схода⁶ зрительных лучей. Ценностная иерархизированность видимого для Я достигалась за счет уменьшения размеров, яркости цвета и четкости изображения, т. е. сведения личностного значения и видения в ничто. Наличие точки схода рождало внутренний парадокс, состоящий в том, что она точно обозначала место положения в пространстве конечного предела бесконечности. Следовательно, перспективное видение приводило к тому, что существующая бесконечность пространства обнаруживала свою конечность, при этом, создаваемая картина мира стремилась в своей завершенности и предельности обозначить наличие бесконечного. Это стремление включить в конечное бесконечность, согласно О. Шпенглеру, стало характерной чертой современного европейского мышления и определяющим моментом видения.

Перспектива и ее законы являлись своеобразным средством для создания «механической» копии видимого мира, так как точка зрения смотрящего занимает в соответствии с антропоцентрической установкой Ренессанса центральное положение. Художник это не просто копиист реальности, а инструмент (аппарат) для ее рационализованного построения. Его оптический

прибор — глаз, пребывает в неподвижности, так как любое движение есть смещение от центра и разрушение идеального образа видимого мира.

Стремление создать точную копию с реальности побуждало художников использовать различные устройства, предназначенные для создания иллюзионизма, вплоть до полного обмана зрения. Целью работы художника становилось не столько создание копии с реальности, сколько желание добиться того, чтобы созданная им вторая, не существующая на самом деле, реальность представляла собой полную зрительную иллюзию видимого мира, причем эта иллюзия есть идеальный мир, превосходящий в своем совершенстве исходный образ. Иллюзия возникала на основе математизированного видимого пространства, дополненного субъективным зрительным впечатлением.

Создание изображения на основе законов центральной перспективы способствовало формированию в сознании европейского человека нового принципа механического воспроизведения. С этого момента человек будет развивать способы, позволяющие ему улучшить создаваемую «механическую» максимально объективную копию видимого мира. Результатом движения по этому пути станет сначала развитие портретных и пейзажных жанров, и в частности появления такого жанра, как топографические пейзажи⁷, а затем изобретение в XIX веке фотографии. Вот что пишет относительно первых фотографий Ф. Леметер: «...снимок с природы... доставил мне огромное удовольствие; в особенности если подумать, что это — воспроизведение с природы, без какого-либо другого вмешательства рук...»⁸. В фотографии мимесис как точное, зеркальное отражение бытия достигает своего абсолюта. Но фотография, при всей ее объективности, лишена возможности передавать изменчивость мира. Снятый миг лишь один из возможных, точка на плоскости разворачивающегося бытия. Желание зафиксировать изменчивость мира приводит к изобретению кинема-

тографа, где пленка — это цепочка последовательных фотокадров, отдельных моментов бытия.

Использование оптических устройств в эпоху Ренессанса осталось на уровне частной практики. Появившись как инструментарий живописца при помощи их познающего мир, оптические приборы в скором времени перекочевали в руки ученых и иллюзионистов. Уже в этих двух областях применения оптических приборов можно увидеть истоки того, что определит две исходные линии в развитии кинематографа.

Оптические приборы в науке будут служить познанию мира посредством видения. Оптика не только расширяет границы видимого мира, приближая отдаленное, делаая видимым скрытое, но она всегда сопряжена с моментом достоверности и объективности. Еще Леонардо да Винчи считал такой оптический прибор, как зеркало, своим учителем, «воспитателем глаза и зрения», «контролером», проверяющим точность подобия между объектом изображения и самим изображением. Согласно ренессансному представлению, оптика открывает глазу истинный образ мира, незамутненный человеческим сознанием и чувственным переживанием. Во многом это будет соответствовать люмьеровской линии в кинематографе, когда снятый образ будет восприниматься как точный фантом реальности, даже более объективный, нежели видимый мир.

Связь оптики с областью иллюзионизма, создание видимости того, чего на самом деле не существует, что есть лишь обман зрения, невольно приведет к пониманию искусства как искусственности, художественности, как некоего творимого, виртуального мира. Момент творения всегда сопряжен с тайной, непостижимостью, с реализацией чуда. Зеркало, создающее точную видимость мира и «контролер» глаза, способно вследствие манипуляций со сходством и подобием порождать иллюзии, заставляя нас верить в правду того, чего на самом деле нет. Иллюзии, метафоры, рождаемые оптикой, доставляют человеку больше удовольствия,

более завораживают его, нежели созерцание оригинала, ведь их появление подобно чуду, магическому действию. В этой связи впервые выдвигается на первый план принцип наслаждения от созерцания, который будет еще более актуальным для последующих периодов. Открываемые оптическими иллюзиями возможности вариативности и множественности гораздо притягательнее, чем единство и однообразие реального мира. Создание оптической иллюзии на основе перспективизма открывает для европейской культуры сферу визионерства, в которой «чудо, — по замечанию А. Лосева, — становится непосредственным переживанием наблюдателя, поскольку сверхъестественные события как бы врываются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство»⁹. Это направление реализовалось в мелесовской линии кинематографа. Однако суть его гораздо более ярко проявлялась не столько в области игрового кинематографа, сколько в области анимации, где творение и иллюзионизм являются одними из онтологических моментов бытия этого искусства.

Развитие идей ренессансного антропоцентризма приводит к тому, что человек стремится обозначить не только себя в мире, но и свою позицию. Это приводит к актуализации точки зрения, которая соотносится с личностным началом и осмыслением собственного опыта. Ее значение меняет отношение картина-зритель. Теперь в восприятие картины как «окна в мир» включается субъективный взгляд, смотрящий на изображение. Точка зрения, обусловленная субъективным началом (личностной волей), предполагает, что творец, так же как и зритель, не обязательно должен занимать центральное положение по отношению к изображаемому миру, его точка зрения может смещаться относительно центральной оси. Это приводит к тому, что статичный образ мира раннего Ренессанса пришел в движение. Структура пространства оказывается обусловленной двумя точками — точкой схода зрительных лучей и точкой зрения, т. е. сто-

ронным восприятием. В результате происходит иерархизация пространства, воспроизводя сложный распорядок, исключая из него тело зрителя, делая его сторонним наблюдателем. Изъятие смотрящего приводит к смещению точки зрения относительно центральной оси, порождая будоражащий диссонанс и внутреннюю эксцентричность. Константное, центроорганизованное ренессансное пространство наполняется движением, разворачивающимся действием. Картина становилась не просто окном, зеркальным отражением мира, а зрелищем, оптической средой восприятия, экранной, иллюзорной поверхностью.

Наличие индивидуальной точки зрения вносит в изображение субъективно-чувственное начало. Это стало основой нового искусства и нового видения. Изображаемый мир начинает утрачивать абсолютную ценность и становится одним из возможных среди равного множества других. Акцентирование субъективного начала было связано с глобальной перестройкой ценностных установок и интенсивной работой культурного самосознания, сформировавших основополагающие черты новой эпохи. В ней стал ощущаться крах устойчивой картины мира и девальвация иллюзорных идеалов Ренессанса. Сознание стремится акцентировать внимание на парадоксальности восприятия бытия, наличии в нем обостренного динамизма, видении мира как бесконечной метаморфозы и вариативности перетекающих и самодвижущихся форм, безличной стихийности.

Стремление к выявлению двуликости бытия, обнаружение в нем полярных ситуаций нашло отражение в образах культуры и искусства. Образ мира наполнился динамикой, разрушающей идеальность и выстроенность прежней картины мира. Пришедший на смену ренессансному типу видения новый тип тяготеет фронтальностью, симметрией и равновесием, теряет тектоническую силу, в нем все явственней проступают черты незамкнутого, случайного, мгновенного. Целое стремится к тому, чтобы выглядеть, как

случайная часть, деталь реальности. Чистая первичная форма, в которой отчетливо выражены горизонталь и вертикаль, выстроенность и геометризм, воспринимается как нечто застывшее, неестественное и противоречащее идее живого бытия. Отказ от омертвевших схем меняет мирозерцание во всех отношениях. Оно наполняется мотивами свободы, движения, беспокойства и дыхания как изменчивости. В конечном итоге ориентация на эти ключевые моменты привела к тому, что в XIX веке субъективное впечатление и переживание стали определяющими понятиями в формировании видения, границы формы полностью растворились в видимых иллюзиях, а создаваемый образ в конечном итоге разорвал свои связи с плоскостью, окончательно утратив константность и замкнутость.

Дискредитация видимого мира как истинного и единственно возможного лишает образный строй искусства ясности и определенности. Видимое перестает быть истинным, ренессансный скептицизм превращает «все видимое» во «все относительное», чем шире видение, тем больше поводов к сомнению. Недовольство внешним, поверхностным познанием подготавливает постановку проблемы самопознания, привлекая внимание к познанию внутреннего Я — мира Другого.

Развитие натурфилософского толкования видения, законов зрения и психологии и их осмысление в искусстве Нового и Новейшего времени определили появление новых ракурсов самосознания. Зрение переключается с видения объективного мира на созерцание скрытого. Начиная с препарирования видимого мира, взгляд художника препарирует собственное Я и выносит результаты исследования во вне, на публичное обозрение.

Во многом изменение видения связано с использованием оптических приборов. Оптика позволяет приближать отдаленное непосредственно к глазу. Она устраняет дистанцию, трансформируя пространство, внося в него измененный характер движения,

оказывающееся движением особого типа. Оно не связано с перемещением в пространстве, это движение «внутри места», внутри оптического прибора или воспринимаемого сознания.

Использование новых оптических приборов открыло глазу другие, до этого не видимые миры, позволило увидеть объекты микро- и макромира. Оптика стала формировать тип близкого видения или микроразрешения, акцентирующий внимание на фрагментах, деталях, отдельных осколках бытия. В результате складывается картина мира, состоящая из дискретных моментов.

Использование оптики способствовало развитию практики оптических иллюзий, открывшей возможности сочетания научного и художественного эксперимента в решении новых творческих задач и выработке новых стилистических приемов. В художественно-эстетический потенциал взаимодействия человека и мира вводится инструментальное постижение, позволяющее представить скрытое видимым. На смену эстетики мимесиса приходит эстетика дешифровки скрытого. Видимый мир перестает быть единственно возможным и завершенным, появляются его новые образы.

С развитием новой системы видения камеры-обскуры, микроскопы, телескопы и волшебные фонари замещает более совершенный инструментарий, способный создавать репрезентируемые образы. Им является кинематограф, представляющий чистое искусство оптической иллюзии. Репрезентируемые на экране образы, увиденные другим, благодаря проекции становятся видимы стороннему наблюдателю, рассматриваемому образы, зафиксированные на пленке, как на сетчатке глаза «большого (другого) человека». Начавший формироваться в XVII веке картезианский подход в понимании видения как зрения, отделяющего смотрящего от собственного тела, и взгляда, выносящего сознание во вне, в последующие периоды получил дальнейшее развитие и реализовался в концепции современной визуальной культуры.

¹ Вельфин Г. Основные понятия истории искусства. СПб., 1994. С. 14.

² Под актуальным видом искусства понимается такой вид, в произведениях которого находят отражения наиболее существенные идейно-эстетические характеристики и признаки той или иной культуры, самосознание и психология исторического этапа. Согласно этому, можно предположить, что в период Возрождения актуальным видом искусства являлась живопись, в XVII веке на эту роль претендовала музыка, в XVIII веке в качестве актуального искусства выступал театр, в XIX веке эстафета перешла к литературе, при этом театр сохранял свое приоритетное положение, а в XX веке эту роль занял кинематограф.

³ Ficino M. *Theologia platonica*. Opera. цит. по: Монье Ф. Опыты литературной истории Италии XV в. Кваттроценти. СПб., 1904. С. 38.

⁴ Гайденок П. П. Видение мира в науке и искусстве ренессанса // Наука и культура. М., 1984. С. 255.

⁵ Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т.2. С. 657.

⁶ Создавая образ мира, человек постренессансного времени стремился найти различные способы, чтобы скрыть, сделать невидимой для воспринимающего исчезающую точку схода, тем самым, делая ее недостижимой. Одним из таких приемов было выведение точки схода за границы изображения, соответственно это приводило к разомкнутости внутреннего мира, разворачиванию его в пространстве. А это движение, в свою очередь, требовало включения временного момента. Образ начинал существовать не только в пространстве, но и во времени. Первоначально принцип разворачивания изображения и стремления к удалению из видимого пространства точки схода реализовался в диорамной и панорамной живописи, а со временем он нашел воплощение в кинематографе.

⁷ Истоки жанра топографического пейзажа восходят к фламандскому пейзажу XVI века и к голландскому пейзажу XVII века. Рождение и развитие этих жанров связано не только с использованием законов центральной перспективы, но и напрямую следованию

принципу создания механической копии с видимого мира. Созданию подобных копий способствовали изобретения в области оптики, и в частности, использования художниками сначала камеры-обскуры, а затем и камеры-люсиды, являющейся прототипом будущего фотоаппарата. Единственной целью создания топографических пейзажей было максимально

точно воспроизвести видимый образ реального мира.

⁸ Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж. Н. Ниепса, Ж. М. Дагерра и других лиц. Труды архива АН СССР. Вып. 17. М.; Л., 1949. С. 290.

⁹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 273.