

ПРЯМАЯ ПЕРСПЕКТИВА В КУЛЬТУРЕ РЕНЕССАНСА И НОВОГО ВРЕМЕНИ

Кедрик Т.В.,
старший преподаватель

Вопросы о том, как человек видит окружающий мир, каковы правила визуального восприятия и чем они задаются, являются проблемным полем обсуждения в психологии, философии, искусствоведении, культурологии. Физиологическое строение глаза, которое неизменно у человека любой эпохи, должно было бы задавать условия для зрения «самого по себе», не обусловленного конвенциями и порядком видения культуры. Речь идет о «естественном» или непосредственном видении. Подобное представление покоится на положении, что психические процессы зрительного восприятия задаются функционированием физиологических структур мозга (поскольку мозг человека неизменен, то и видение неизменно). Психофизиологические структуры и механизмы зрения являются лишь основанием для надстройки культурных моделей и конвенций видения. Визуальные нормы всегда являются интеллектуальными структурами, связанными с мировоззрением и системой социальных символов эпохи, посредством которых происходит интерпретация визуального опыта. Именно принципы строения и функционирования такого «культурного» зрения выступают предметом культурологического исследования видения.

Современные структуры видения уходят корнями в эпоху Ренессанса, когда в европейской культуре начинает формироваться новая мировоззренческая система. Правила прямой перспективы, изобретенные для выстраивания живописного пространства, распространяются на другие культурные практики (наука, история, общественные отношения) и становятся ведущей структурой восприятия и естественным порядком мира. Эти правила задаются точкой зрения и дистанцией, которую субъект восприятия выстраивает между собой и миром. Согласно перспективным конвенциям, только неизменность дистанции дает условия для «правильного» восприятия и зрения как такового. Практики дистанцирования, отделения, представления объекта относительно субъекта лежат в центре европейского проекта модерна. Однако наряду с *mainstream* на периферии

культуры возникают практики нарушения перспективной дистанции, которые приводят к трансформации зрения или невозможности видения. Это меняет саму фигуру субъекта. «Зрение предполагает расстояние между смотрящим и объектом рассматривания. Если объект перенести непосредственно на смотрящего, приблизить его так, чтобы между ним и объектом не было совсем никакого расстояния, зрение, как мы его традиционно понимаем, станет невозможным, исчезнет и различие между субъектом зрения и его объектом» [1, с. 16].

Рассмотрение взаимосвязи видения и дистанции в культурологических исследованиях достаточно не ново. К этой проблематике в своих работах обращались М. Фуко, П. Вирильо, М. Ямпольский, В. Розин и др. Однако в современной культуре тотальной визуализации эта тема не теряет своей актуальности.

Практика выстраивания перспективной дистанции в ренессансной культуре охватывает все сферы символического производства. Утверждаясь в эстетическом пространстве, подобные приемы распространяются и на естественнонаучное познание и на сферу социальных отношений.

Начиная с эпохи Ренессанса, в европейской культуре возникает особое доверие к человеческим чувствам в процессе восприятия и познания мира. Привилегированное положение занимает зрение, которое до этого со времен Платона вызывало недоверие как источник заблуждений и мнимых видимостей. Зрение провозглашается самой важной и необходимой способностью человека. Эту особую значимость зрения отмечает Леонардо да Винчи в «Суждениях об искусстве», где он посвящает настоящую оду глазу: «Он (*глаз – Т.К.*) является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки – достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места... О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных Богом!» [2, с. 25]. Однако самым важным достоинством глаза является его способность видеть «по прямым линиям, образующим пирамиду, которая основанием имеет объект» [2, с. 12], в отличие от уха, образы к которому доходят по извилистым и отраженным линиям. Зрение обособляется от других чувств, возводится в ранг интеллектуальной способности.

Человек, а точнее его глаз, становится центром видения и центром мироздания. Итальянский гуманист Дж. Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» пишет: «Тогда принял бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центр мира, сказал: ... Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире» [3, с. 507]. Видимое пространство насквозь пронизывается прямыми линиями, которые имеют одну точку схождения – глаз человека. Эти линии определяют объект на точной дистанции. Человеком, способным видеть мир перспективно, с правильной дистанции, становится, прежде всего, художник, знающий законы «божественной» науки живописи.

Новое видение утверждается не сразу, так как глаз не был приучен к подобной практике зрения. Первоначально рисовались несколько отграниченных, последовательно расположенных друг за другом в глубине планов, параллельных плоскости картины. Между планами существовали даже промежутки, выпавшие зоны. Лишь постепенно эти планы слились в целостное пространство, расширяющееся вширь и уходящее вглубь. Эту целостность создает перспектива, которая связывает воедино как вещи, так и «пустоты», среду между ними. Она образует систему мест, на которые могут подставляться предметы, чтобы правильно соотноситься, быть пропорциональными на картине. Линии, пронизывающие пространство, создают своего рода воздушный каркас, в который затем помещаются все вещи и фигуры. Показательной здесь является традиция создания художниками Возрождения трехмерных картонных макетов своих картин. «На картоне располагали элементы будущей картины, иными словами, распределяли пространство вокруг главной фигуры, гармонизировали промежутки, решали, какая часть фона будут заполненной, а какая – пустой. На стадии картона рождались решения, позволяющие соединить в одном сюжете четыре, десять или двадцать фигур так, чтобы все они подчинялись общему замыслу и в картине царило согласие. Жизнь и объем придавались им позднее, с наложением собственно живописи, то есть, цвета» [4, с. 125]. Представления о прямой перспективе в эпоху Возрождения включали в себя три основных требования:

разделение событий, изображенных на картине, по двум планам (передний и задний, с постепенным заполнением их в дальнейшем промежуточными планами),

уменьшение размеров тел, яркости тонов, отчетливости фигур и границ по мере удаления тел на расстоянии,

сходимость зрительных лучей и живописного пространства в точку, которая в ренессансной живописи обычно совпадает с центром рамы и сюжета.

В перспективной организации живописного пространства утверждается иерархия планов с четко заданной точкой зрения. «Мы знаем, что точка зрения находится в глазу зрителя сюжета» [2, с. 57]. Да Винчи утверждает, что первый план должен быть помещен на высоте глаза зрителя сюжета и именно в этом плане должен быть изображен главный сюжет. От точки зрения на определенной дистанции пустое изначально поле заполняется фигурами и вещами сообразно перспективному зрению. Двухмерное пространство приобретает иллюзию глубины. Человеческий глаз сам становится источником света, который направлен на картину мира. Несколько позднее у Декарта рождается миф о глазе как некой оптически-световой машине зрения.

Perspectiva – это латинское слово, которое означает взгляд через что-либо. Самой распространенной метафорой ренессансной живописи является образ картины как окна, через которое человек смотрит на мир. А глаз отождествляется с интеллектуальной способностью художника и уподобляется зеркалу, которое достоверно отражает видимое. «Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных» [2, с. 38].

Изобретаются приспособления, основанные на системе зеркального отражения, помогающие человеческому глазу реалистично фиксировать действительность. Таким изобретением, прежде всего, явилась камера обскура (camera obscura) – «темная комната». Первые камеры обскуры представляли собой затемнённые помещения (или большие ящики) с отверстием в одной из стен. Одним из первых использовал камеру обскуру для зарисовок с натуры Леонардо да Винчи. Он также подробно описал её в своём «Трактате о живописи». Она представляла собой светонепроницаемый ящик с отверстием в одной из стенок и экраном (матовым стеклом или тонкой белой бумагой) на противоположной стенке. Лучи света, проходя сквозь отверстие, создают изображение на экране. В 1686 г. Йоган-

нес Цан спроектировал портативную камеру обскуру, оснащённую зеркалом, расположенным под углом 45° , которое проецировало изображение на матовую, горизонтальную пластину, что позволило художникам переносить пейзажи на бумагу.

По мысли И. Панофского, картезианская философия выступает теоретической моделью перспективного пространства живописи. Для правильного построения картины мира картезианский субъект должен быть противопоставлен объекту, занимать по отношению к нему определенную, дистанцированную позицию. Это расстояние обеспечивает возможность рефлексии и логического выстраивания образа мира. Так же усматривается аналогия между системой прямой перспективы и нововременной идеей истории, где главным принципом является фиксирование дистанции между глазом и объектом. Эта дистанция и задает возможность правильной, объективной, последовательной реконструкции видимого объекта. Подобные принципы утверждаются и в становлении системы наук.

Французское слово *tableau* имеет несколько значений – картина, сцена, таблица. В значении таблицы *tableau* является еще и каталогом, классификационной схемой, разделенной на квадраты поверхностью. Она предназначена для записывания всех вещей и отношений в поле видимости. «В этой работе по созданию классификаций или таблиц значение придается именно визуальному миру (в отличие от мира тактильного и воспринимаемого слухом), и именно он подлежит инвентаризации» [5, с. 173]. Составляются многочисленные каталоги минералов, животных, растений, получившие название естественной истории, где природные явления располагаются в иерархическом порядке. Пространство каталога подобно перспективному пространству, где каждая вещь занимает свое, предназначенное только для нее место.

В социальном пространстве идея установления должной дистанции между субъектом и объектом видения получает воплощение в функционировании властных отношений. Привилегированную точку зрения, роль источника света берет на себя «око власти», считает М. Фуко. В работе «Надзирать и наказывать» он приводит описание мер профилактики чумы, которые базируются на тотальной видимости и транспарентности общества для властных структур. Пространство живописного перспективного видения в социальных практиках становится пространством надзора и дисциплины. Этот

порядок видения Фуко характеризует следующим образом: «Замкнутое, сегментированное пространство, где просматривается каждая точка, где индивиды водворены на четко определенные места, где каждое движение контролируется, где все события регистрируются, где непрерывно ведущая запись связывает центр с периферией, где власть действует безраздельно по неизменной иерархической модели, где каждый индивид постоянно локализован, где его изучают и относят к живым существам, больным или умершим, – все это образует компактную модель дисциплинарного механизма» [6, с. 288].

Власть стремится насквозь просветить общество светом своего «всевидящего ока», сделать публичным всю глубину социального пространства, не оставив темноте частного ни единого уголка. Не случайно революционная французская полиция выбрала в качестве своего символа «глаз». «Полицейское расследование ставит перед собой цель осветить частное пространство, так же, как раньше освещали театры, улицы, проспекты пространства публичного, и, рассеяв затмения в нем, создать всеохватную картину общества» [7, с. 64]. Наиболее ярким примером перспективной организации пространства и практикой социального надзора является паноптикум Иеремии Бентама. Паноптикум представлял собой кругообразное здание, в середине которого находилась башня с широкими окнами, выходящими на внутреннюю сторону кольца. Строение по краю было разбито на камеры, каждая из которых проходила сквозь всю толщу здания. У этих камер было по два окна: одно, выходящее внутрь как раз напротив окошек башни, и другое, выходящее на внешнюю сторону и позволяющее свету освещать всю камеру. «Тогда и оказывается, что вполне достаточно поместить в срединную башню одного надзирающего, а в каждую камеру запереть безумца, больного, осужденного, рабочего или школьника. И на просвет из башни можно будет рассматривать вырисовывающиеся на свету маленькие силуэты узников, заточенных в ячейках этого кругообразного здания» [8, с. 220]. Паноптикум являет собой образ мира и социума, где все освещено светом разума и порядка и каждая вещь расположена в своей нише.

Таким образом, в эстетическом и социальном пространстве культуры модерна формируется новый образ человека – наблюдателя, определяемый стратегией отделения от мира. Мир становится

внешним и постигается в терминах прямой перспективы и дистанции. «Дистанцирование было разветвленной операцией, проводившейся на различных уровнях человеческого существования. И получается так, что человек оказывается тождественен себе лишь в точке наблюдения за самим собой, миром. Другим. Как только он покидает эту точку, он с необходимостью исчезает в самом наблюдении, и это, пожалуй, его единственное место, где он действительно жизненно активен» [9, с. 59].

Наряду с господствующим перспективным видением в культуре Нового времени возникают иные визуальные практики, нарушающие конвенции дистанцированного восприятия. Примерами способов нарушения и упразднения дистанции являются отражающиеся друг в друге зеркальные пространства де Сада, микроскопическое и телескопическое зрение, детализирующий глаз детектива, панорамное видение фланера, скоростная регистрация образов человека-машины. Именно эти практики подрывают господство перспективного зрения и способствуют производству иной так называемой постклассической субъективности.

В ренессансной культуре глаз, зрение выступают синонимом зеркала, в которое смотрится мир. «Ты должен изображать природу такой, как она выглядит в твоём зеркале» [2, с. 48]. Таким же зеркалом может служить и сама картина, на которую глаз точно проектирует видимое. Эти образы обладают не только внешним сходством, но и представляют внутреннюю структуру вещей, их сущность. Иное восприятие зеркального отражения мы встречаем у маркиза де Сада. Пространство, где разворачивается действие в произведениях де Сада, подобно сцене, которая со всех сторон окружена зеркалами, бесконечно умножающими образы одного и того же. «Тысячекратно повторяя различные позы, зеркала до бесконечности разнообразят удовольствия в глазах тех, кто вкушает их на оттоманке. Благодаря этой искусной уловке, ни один уголок тела не утаен от взоров: все на виду» [10, с. 21]. В пространстве наслаждения де Сада человек всевидим и всевидящ, перспективная дистанция между ним и миром стирается, так как уничтожается само разделение на субъект и объект наблюдения. Его точка зрения уже не является привилегированной, а лишь одной из множества, а взгляд постоянно перекрещивается с другими взглядами. «Зеркальный образ умножает не тела, а лишь точки зрения на них и на образуемую ими

сцену» [5, с. 184]. Зеркала становятся своеобразной машиной для мультипликации образов. Машина зрения де Сада хаотически умножает фигуры в зеркалах, которые делают почти невозможным зрительное восприятие происходящего. «Парадоксальным образом садовая машина зрения работает таким образом, что в конечном счете отменяет видимое» [11, с. 269].

Развитие естествознания приводит к изобретению технических приспособлений, призванных помочь человеку в изучении окружающей действительности. Первые механизмы – оптические приборы (микроскоп и телескоп), которые интенсифицируют видение, но вместе с тем и нарушают естественную дистанцию по отношению к объекту. Возникает своего рода дублированное зрение. В микроскопическом видении нарушение дистанции приводит к «исчезновению» тела, оно перестает восприниматься как целостность. По выражению М. Ямпольского, «видимый мир как бы налипает на глаза» [1, с. 30]. Изначально визуальный опыт, приобретенный посредством оптических приборов, связывался с аберрацией зрения. М. Ямпольский приводит ряд примеров сомнительного отношения ученых XVIII в. к оптическим приборам. Со временем микроскопическое зрение начинает трактоваться как зрение, прорывающееся сквозь поверхность в глубину вещи. И это проникновение есть поглощение глубины и тем самым ее уничтожение. «Микроскопическое зрение – это «прыжок» сквозь глубину к некоему «дну», плоскости, эту глубину отрицающей» [1, с. 40].

В XIX в. появляется новый тип видения, нарушающий естественную дистанцию – панорамное зрение. Культурный герой этого времени – фланер, праздно прогуливающийся по улицам города, перед глазом которого непрестанно сменяются виды. Принцип панорамности сознания – это принцип поглощения деталей в некоем общем, почти не дифференцируемом потоке, не различающем существенное и несущественное. Зритель панорамы не наделен остротой избирательного зрения, он находится перед потоком образов. «Панорама или диорама принципиально не сцентрированы, они не организованы вокруг центрального луча линейной перспективы. Природа в них предстает огромным скопищем разнородных элементов, в которых глаз обречен блуждать как глаз старьевщика в гудах театрального старья» [11, с. 89]. Панорамы и диорамы становятся подлинными транспорт-

ными машинами зрения. В панорамном видении неподвижная фиксированная позиция наблюдателя приобретает движение. Важна уже не точка зрения, а скорость, с которой перед глазом фланера сменяются картинки. В механистическом образе мира человек встраивается в машину, его глаз – это машина зрения. «Видящая машина строится на комбинации оси и поверхностной сферы (обода), на которой расположены хаотически летящие образы» [11, с. 246]. Машина вовлекает в восприятие элемент, который не присутствует в естественном акте созерцания, – скорость. Скорость, с которой перед глазом проносятся образы, сокращает время восприятия, не позволяет выстроить перспективную глубину и изображение уплощается. Именно в области сокращения времени экспозиции, то есть, увеличения скорости запечатления, сосредоточены поиски и эксперименты фотографов XIX в. «Скорость уничтожает естественную темпоральность восприятия и обработки информации» [11, с. 287].

Таким образом, практики деформации, нарушения перспективной дистанции в визуальных структурах приводят к тому, что нововременной субъект видения претерпевает значительные трансформации.

В визуальных практиках Ренессанса и Нового времени можно выделить две тенденции дистанцирования мира: перспективное (правильное, реалистичное) и деформированное зрение. Становление технических средств визуализации является одним из главных факторов нарушения естественной дистанции. Техническое или машинное видение всегда сопряжено с операцией «*ge-focusing*» – необходимостью иначе сфокусировать свои глаза. Это приводит к становлению иной субъективности, основанной на разрушении перспективного видения мира и требующей от человека безостановочного синтеза рваного потока образов. Именно регистр нарушения перспективной дистанции становится преобладающим в современных визуальных практиках.

Использованная литература

1. Ямпольский, М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). / М.Б. Ямпольский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.

2. да Винчи, Л. Суждения об искусстве. / Л. да Винчи // Суждения / Л. да Винчи. – Москва: Эксмо, 2006. – С. 6-102.
3. делла Мирандола, Дж.П. Речь о достоинстве человека / Дж.П. делла Мирандола // История эстетики / редколл.: М.Ф. Овсянников (глав. ред.) [и др.]. – Москва: издательство Академии художеств СССР, 1962. – Т. I – С. 506–514.
4. Франкестель, П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. / П. Франкестель. – Санкт-Петербург: Наука, 2005. – 338 с.
5. Энафф, М. Маркиз де Сад: изобретение тела либертена / М. Энафф. – Санкт-Петербург: ИЦ Гуманитарная академия, 2005. – 448 с.
6. Фуко, М. Надзирать и наказывать / М. Фуко. – Москва: Ad marginem, 1999. – 480 с.
7. Вирильо, П. Машина зрения. / П. Вирильо – Санкт-Петербург: Наука, 2004. – 140 с.
8. Фуко, М. Око власти. / М. Фуко // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко. – Москва: Праксис, 2002. – С. 219-249.
9. Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994 / сост. В. Мизиано. – Москва: Художественный журнал, 2000. – 250 с.
10. Маркиз де Сад, Философия в будуаре / де Сад // Сборник. / де Сад. – Санкт-Петербург: Продолжение жизни, 2003. – С. 5-163.
11. Ямпольский, М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М.Б. Ямпольский. – Москва: Ad marginem, 2000. – 288 с.