

Розин В.М.

Реконструкция фигуративных представлений прошлых эпох

Аннотация: В статье анализируются и сравниваются между собой два способа (естественнонаучный и гуманитарный) реконструкции пространственных представления прошлых эпох, в том числе и представления о художественных перспективах (прямой, обратной и смешанной). Критикуется представленный работами академика Б.Раушенбаха естественнонаучный подход к объяснению этих представлений. Если Раушенбах пишет, что «человек видит не глазами, а мозгом», то автор утверждает, что мы видим не столько глазами и мозгом, сколько культурными схемами. В связи с этим вводится понятие «схема» и в рамках учения о схемах и культуре обсуждается, как в истории складывалась прямая перспектива и на ее основе две других. Рассматривая все эти сюжеты, автор реализует гуманитарный подход, осуществляет проблематизацию и культурно-историческую реконструкцию, использует сравнительные методы анализа. В целом его дискурс можно отнести к методологии, опирающейся на культурологию и гуманитарный подход. В результате проведенного исследования удалось показать проблемы, связанные с естественнонаучным подходом, продемонстрировать преимущества гуманитарного способа объяснения, ввести понятие «схема», объяснить в рамках гуманитарной реконструкции появление художественных перспектив. Кроме того, представленный в статье материал и дискурс могут рассматриваться как образец гуманитарного исследования.

Ключевые слова: Культура, реконструкция, схема, живопись, пространство, видение, эволюция, объяснение, искусство, техника.

Review: The article analyzes and compares the application of the two approaches (natural scientific and humanitarian) to the reconstruction of spatial representations of the past eras including the idea of artistic perspectives (linear, inverse and mixed perspectives). In his article Rozin criticizes the natural scientific approach to the explanation of these concepts presented by the member of the Academy B. Raushenbach. Rauschenbach wrote that “man does not see with his eyes but his brain”. The author of the article argues that we see not with our eyes or brain but rather with the ‘cultural schemes’. In this regard the author introduces the concept of “scheme” and within the framework of the doctrine of the schemes and culture discusses how the linear perspective was established and the other two perspectives developed on the basis of the former. Considering all these facts, the author implements a humanitarian approach, carries problematization and cultural-historical reconstruction using comparative analysis methods. In general, his discourse can be attributed to the methodology based on cultural studies and humanitarian approach. The results of the study show the problems associated with the natural science approach, demonstrate the benefits of the humanitarian way of explanation, introduce the concept of “scheme” and explain the development of art perspectives in terms of the humanitarian reconstruction. In addition, the material and discourse presented in the article can be viewed as an example of the humanitarian research.

Keywords: Culture, reconstruction, scheme, painting, space, vision, evolution, explanation, art, technology.

Известно, что произведения художников Древнего мира и средних веков отличаются от современных, причем не только в стилистике, но сущностно, структурно. Например, в древнем Египте животные рисовались только сбоку (в профиль), а люди перекручивались (лицо и ноги рисовались сбоку, а грудь и плечи – фронтально). Постепенно складывается устойчивый живописный канон: так сказать, «профильфейсное» изображение людей,

определенная композиция (центральная относительно фигур богов и священного царя); предпочтение покоя перед движением, ритуальных поз перед обычными, естественными; разномасштабность (наиболее крупно изображались боги и фараон, а дальше размер фигур уменьшался пропорционально социальной или сакральной значимости субъекта), выделение преимущественных направлений обозрения (толпа перед храмом, фронт войск или работ и т.д.).

Встречаются всего несколько изображений, где древнеегипетский художник воспроизводит лицо в фас, причем видно, как оно построено – из профильного рисунка лица, к которому пририсован второй глаз, половинки губ, лба и овал щеки (любопытно, что на рисунке в месте соединения обеих частей лица осталась даже выемка в подбородке и разрыв верхней губы).

Академик Б.В.Раушенбах, пытаясь объяснить странности древней живописи, предлагает оригинальную гипотезу: по его мнению, древние художники не рисовали, а чертили. Все основные типы условных приемов древнеегипетской живописи, считает он, «повороты плоскостей изображений, разрезы, разномасштабность и даже сдвиги – являются сегодня общепринятыми и главными также и в техническом черчении». Раушенбах утверждает, что древнеегипетские картины надо не только смотреть, но и читать как технический чертеж [1, с. 26, 36]. Действительно, с точки зрения этой гипотезы, можно объяснить многие из указанных странностей: изображение животных – это проекция сбоку (как наиболее информативная); изображение человека составлено из нескольких проекций, при основном направлении проектирования при виде сбоку (так изображаются ноги, тело и голова) плечи и глаза передаются при виде спереди, т.е. в условном повороте. Другие странности (например, изображение обеих идущих ног со стороны большого пальца – что абсурдно с точки зрения реалистической современной живописи) Раушенбах объясняет тем, что приписывает древнеегипетскому искусству знаковый характер. «Со знаковой точки зрения, – пишет он, – обе ноги одинаковы, несут одинаковые функции, и поэтому допустимо и одинаковое изображение их» [2, с. 27, 28].

Вторая гипотеза состоит в том, что художники прошлых эпох худо-бедно, но воспроизводили (отражали) в своих произведениях объективно существующее пространство, подчиняющееся математическим закономерностям. Поэтому, понять их произведения можно, изучая характер этого воспроизведения, которое, с точки зрения Раушенбаха, мало изменилось со времен неолита. Природа этого восприятия, которую описывает «теория перцептивной перспективы», по мнению академика, обусловлена как физиологией человека, так и математикой. «Кривое зеркало, – пишет Раушенбах, – можно оценить, лишь сравнивая полученное

отражение с натурой, с отражаемым предметом. Все мыслимые системы перспективы – это кривые зеркала. К счастью, теория перцептивной перспективы позволяет не только найти такие неизбежные искаженные отражения, но и математически точно описать само естественное зрительное восприятие, которое возникает в мозгу человека – «мозговую картину». Это и есть «идеальная картина», с которой искусствоведы и могут сравнивать полотна художников» [3, с. 22].

Получается, что древняя живопись – не искусство, а своего рода «техника», а художественное творчество мало чем отличается от естественнонаучного познания. Кстати, только исповедуя этот эпистемологический (естественнонаучный) подход, можно считать, что пространство существует объективно (а не было сконструировано, причем не раньше нового времени, человеком), а также, что оно «написано на языке математики».

С гипотезами Раушенбаха можно согласиться, если считать, что человек древнего мира в психическом отношении мало чем отличался от современного, а мир, точнее природа, как его понимает представитель точных наук, был всегда. Именно так и думает Раушенбах. И здесь с академиком вполне солидарны многие современные исследователи древнего мира. Например, А.В. Большаков, изучающий древнеегипетский феномен «Ка», пишет следующее. «Для автора несомненно, что человек рассматриваемой эпохи не отличался от современного анатомически и физиологически, поэтому экстремистские теории «не тождества» весьма опасны. В таком случае, основные психические процессы одинаковы у древнего и современного человека, различно лишь сознание, основывающееся на этой общей базе» (но разве сознание – это не одна из реальностей психики? – В.Р.) [4, с. 16].

Здесь возникает принципиальный вопрос: можно ли принять тождественность психологий древнего и современного человека? Конечно, для меня этот вопрос риторический, поскольку в своих работах я показываю, что такого тождества не существует, что психика представляет собой культурно-исторический феномен, что, например, мышление человека возникло не раньше античной культуры, а психика древнего человека существенно отличается от психики современного. Но то для меня, а для читателя?

Что такое, например, «естественное зрительное восприятие», о котором пишет Рау-

шенбах? Как его можно выявить? Ведь не из наблюдений и экспериментов за человеком XXI столетия! Раушенбах, схематизируя процесс визуального восприятия, говорит о том, что оно является двухступенчатым. «Первой ступенью является образование изображения внешнего пространства на сетчатке глаза, а второй – воссоздание на этой основе облика внешнего пространства в человеческом сознании...» [5, с. 42]. Отражение двумерного изображения на сетчатке глаза, – продолжает Раушенбах, – процесс хорошо изученный и в своей основе “аналогичный возникновению изображения на фотопленке с помощью объектива фотоаппарата”. Но имеют место и существенные отличия. Осматривая предмет, глаз непрерывно движется. Он сканирует пространство сравнительно узким лучом зрения. На второй ступени зрительного восприятия в зрительную систему поступает дополнительная информация. Она извлекается из “запасов памяти” человеческого мозга. Эти запасы памяти являются не чем иным, как полученным в результате активной человеческой деятельности опытом, который позволяет с известным приближением правильно воспринимать окружающий человека объективный мир, давать, хотя и приближенное, но адекватное отображение его в сознании человека» [6, с. 43].

Эта распространенная схема видения тесно смыкается еще с одним представлением. Суть его в следующем: глаз человека различает все то, что известно о предмете (пространстве) из современной науки. Скажем, известно, что пространство трехмерно, следовательно, визуальное восприятие воспроизводит трехмерный мир. Известно, что при удалении в пространстве предметы более близкие перекрывают более далекие, а их проекции кажутся большими; соответственно поэтому глазу приписываются обе эти характеристики. Известно, что человек видит двумя, глазами (бинокулярно) и по-разному вблизи и вдали; соответственно, вблизи его глаз видит предметы в слабой обратной перспективе, а вдали – в прямой, линейной (в прямой перспективе линейные размеры протяженных предметов уменьшаются, а в обратной – увеличиваются). Чтобы не быть голословным, обратимся снова к книге Раушенбаха.

Если рассматривать изолированные области пространства, пишет он, то прямая, линейная и перцептивная (т.е. зрительно воспринимаемая) системы зрительного вос-

приятия совпадают, и в этом случае они точно описывают естественное зрительное восприятие. Но эти системы расходятся, если речь идет об изображении среднего плана и особенно близкого переднего. При этом будут иметь место следующие зрительные эффекты: в пределах переднего плана удаленные предметы «будут казаться больше истинного размера», а предметы, находящиеся в непосредственной близости от смотрящего, «всегда видны в истинных размерах». Именно это, считает Раушенбах, и приводит к возникновению обратной перспективы. Объясняется появление подобных изображений в обратной перспективе очень просто: «люди так видят». В заключение он пишет, что единая система научной перспективы (т.е. получаемая математическим путем только из объективных законов психологии зрительного восприятия человека) «приобретает облик линейной перспективы для удаленных областей пространства, а для близких его областей переходит в аксонометрию или слабую обратную перспективу» [7, с. 117].

Здесь читатель, вероятно, может удивиться и спросить, почему так сложно, разве видеть в прямой перспективе не естественно для человеческого глаза, тем более, так утверждают и научные знания о пространстве, форме, положении предметов и прочее? Можно высказать два соображения. Первое достаточно простое: теория Раушенбаха позволяет ему объяснить наличие в истории разных перспективных систем, оставаясь на почве естественнонаучного мировоззрения. Теперь второе, более сложное.

Да, действительно, наиболее распространенная точка зрения такова, как ее излагает Раушенбах, к тому же она подтверждается авторитетом математики, физики, проективной геометрии. Но еще в двадцатых годах прошлого столетия эту точку зрения убедительно критиковал крупный, энциклопедически образованный русский ученый П.А. Флоренский, работавший во многих областях науки – математике, технике, философии, лингвистике, искусствоведении, литературоведении и пр. Реализуя в исследовании культурологическую установку, Флоренский подчеркивает, что «как бы мы ни оценивали перспективу, нельзя разуметь в ней некий простой, естественный, непосредственно свойственный человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир». Перспектива складывалась вовсе не как простая систематизация уже присущей человеку

психофизиологической способности видеть. Напротив, происходило насильственное перевоспитание этой психофизиологии «в смысле отвлеченных требований нового миропонимания». Нужно было более половины тысячелетия социального воспитания, чтобы приучить глаз и руку к перспективе; причем ни ребенок, ни взрослый без длительного специального обучения не усваивают законы «перспективного единства» [8, с. 394-395, 400].

Здесь же Флоренский приводит детские переживания Эрнста Маха: «Я хорошо помню, – пишет тот, – что в возрасте около трех лет рисунки, в которых соблюдается перспектива, казались мне искаженными изображениями предметов. Я не мог понять, почему живописец изобразил стол на одной стороне таким широким, а на другой – таким узким. Действительный стол казался мне на далеком конце столь же широким, как и на ближнем, так как мой глаз производил свои вычисления без моего содействия» [9, с. 401].

Флоренский старается показать, что прямая перспектива первоначально возникает в сфере театральной техники как прием, позволяющий добиться иллюзии зрения (этот прием позволял так писать декорации, чтобы изображение на сетчатке глаза от предмета подлинного «вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет»). При этом он считает, что иллюзионизм вообще свойственен индивидуализму нового человека (античного и современного, начиная с Возрождения), но что реальное видение отличается от того, которое искусственно навязано человеку культурной нормой и схемой. Прямая или обратная перспектива, по Флоренскому, – это не более как «прием символической выразительности, один из возможных символических стилей, художественная ценность коего подлежит особому, обсуждению». Любое изображение, и перспективное, и неперспективное, считает Флоренский, может быть интерпретировано как символ, и «образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни – символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичны, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий...» [10, с. 402].

В этом месте читатель может спросить: А как же видит глаз сам по себе? Флоренский на этот вопрос прямо не отвечает, но, кажется, склоняется к тому, чтобы утверждать, что обратная перспектива ближе к реальному ви-

зуальному восприятию, чем прямая. Действительно, в обратной перспективе часто изображаются, например, три стены дома или другие невидимые с фиксированной точки зрения поверхности и места. Обсуждая этот феномен, Флоренский полемирует с оппонентами, которые говорят: нельзя же видеть сразу три стены у дома. Если быть последовательным, говорит он, то нужно сказать, что «сразу нельзя видеть не только трех, но и двух стен дома, и даже одной». Одновременно можно увидеть только небольшой кусочек стены, да и то не сразу, сразу – буквально человек ничего увидеть не может. Только постепенно складывается в нашем представлении образ дома с тремя или четырьмя стенами. Художник, подчеркивает Флоренский, изображает «свое представление дома», а вовсе не воссоздает предмет на полотне. Механизм этого процесса можно представить таким образом, что художник берет от разных частей своего представления «наиболее яркое, наиболее выразительное, и вместо дрящегося во времени психического фейерверка дает неподвижную мозаику отдельных, наиболее разительных его моментов» [11, с. 413].

Из дальнейших рассуждений Флоренского напрашивается вывод, что человек видит ближе к обратной перспективе, чем к прямой. Однако выше речь шла о том, что любое художественное видение вообще символично, т.е. не совпадает с обыденным, нехудожественным. Итак, на вопрос, как человек видит, мы получаем, по меньшей мере, три возможных ответа. Первый ответ: человек видит в прямой перспективе и в соответствии с научными знаниями о пространстве, форме и положении предметов. Второй ответ: человек видит скорее в обратной перспективе, его визуальное восприятие мозаично, избирательно, как целое оно слагается под влиянием субъективных переживаний. Третий ответ (Раушенбах): вблизи человек видит в слабой обратной (или неопределенной) перспективе, а вдали – практически в прямой.

Кроме того, Флоренский и некоторые другие исследователи различают видение художественное и обыденное (практическое и повседневное). Теоретически и здесь можно мыслить несколько вариантов. Например, художественное видение символично, оно является лишь схемой, знаком, символом визуального восприятия. Другой вариант: художественное видение натуралистично, т.е. представляет собой особый вид полноценного

видения. Но существует еще одна пара – художественное видение независимо от обыденного или же, наоборот, они взаимосвязаны, влияют друг на друга. Последняя возможность проистекает из предположения, что искусство всегда в той или иной мере влияет на наши чувства и, в частности, визуальные способности, видоизменяя их.

Природа, замечает известный чешский искусствовед Ян Мукаржовский, не является сама по себе эстетическим видением, это внехудожественное образование. Но пейзаж может восприниматься как художественное произведение, если он воспринимается человеком, руководимым эстетической нормой. «В восприятии эстетически воспитанных людей, – пишет Мукаржовский, – искусство отражается в природе и сообщает ей свой блеск» [12, с. 253].

Если Флоренский апеллирует в доказательстве своих положений к фактам культуры, то Раушенбах – к устройству зрительной системы человека. Раушенбах убежден – видение человека сохраняется неизменным в разных исторических эпохах, в разных культурах, оно одинаково у детей и взрослых (недаром в подтверждение своих положений он обращается к детскому восприятию). Характерной особенностью детского рисунка, утверждает Раушенбах, является способ изображения в слабой обратной перспективе, который, как показали специальные исследования, не может быть сведен к «детскому неумению» [13, с. 103].

Подобное представление покоится у многих исследователей на фундаментальном положении, суть которого можно сформулировать так: психические процессы зрительного восприятия обусловлены функционированием физиологических структур мозга (поскольку мозг человека неизменен, то и видение неизменно). Визуальные структуры и силы, которые участвуют в процессе восприятия предметов, пишет Р. Арнхейм, могут трактоваться как «психологические двойники или эквиваленты физиологических сил, действующих в зрительной области головного мозга. Хотя эти процессы имеют физиологическую природу, психологически они ощущаются как свойства самих воспринимаемых объектов». «Механизмы деятельности мозга, которые делают возможной эту четкость восприятия, – говорит Арнхейм, – пока неизвестны» [14, с. 29-30, 58].

Но именно это положение и отрицают сторонники эволюционного и культурологического взгляда на визуальное восприятие. Они, как и Генрих Вельфлин,

убеждены, что видение меняется, эволюционирует от культуры к культуре. Четкую и развернутую позицию по этому вопросу формулирует, например, искусствовед Л. Немет. Ошибаются те, говорит он, кто думает, что активность творческого сознания тождественна психофизическому и физиологическому механизму зрения. Психофизиологические структуры и процесс зрения возникли в ходе длительной эволюции. Они выступают основой и предпосылкой эстетического видения, но не тождественны ему. «Законы восприятия, особенно восприятия художественного образа, исторически детерминированы». Они формировались в ходе исторического отбора. Мироощущение художника, уровень сознания эпохи играют существенную роль для визуального восприятия.

Правда, стоит отметить, что под натиском фактов и Арнхейм часто становится на культурно-историческую точку зрения, однако, не в теории, а в ходе решения конкретных проблем. В настоящее время, пишет он, едва ли можно вообразить следующее: несколько десятилетий тому назад произведения Сезанна и Ренуара выглядели совершенно нереальными. Арнхейм подчеркивает, что речь в данном случае идет не о вопросах вкуса, а о более или менее элементарном опыте в восприятии. «Сталкиваясь с натюрмортом Ван Гога, современный критик фактически видит совсем другой объект, нежели его коллеги в 1890 году». Далее он замечает, что наблюдаемые в современной живописи изменения объекта, перспективное сокращение предмета так сложны и специальные, что в детской работе «самопроизвольно» не проявляются. Подобные изменения и трансформация в изображении являются «результатом обучения и к тому же определяются специфическими условиями культуры» [15, с. 122, 199].

Выражение и воплощение в образах, считает Немет, различно в разные культурные эпохи. И оно часто не совпадает с эмпирическим видением, наивным восприятием. Что касается восприятия человека определенной эпохи, например, такой, когда нет антагонистического противоречия между видением художника и общества, то, как правило, образное изображение является «естественным». Короче, человек в этом случае не чувствует противоречия между опытным видением и образным изображением, и не последнюю роль в таком восприятии играет творческая деятельность сознания. Немет подчеркивает, что при вос-

приятии изображения имеет место не только эмпирическое видение, но также интеллектуальная функция, для которой характерна социально-историческая изменчивость.

В подтверждение своей позиции Л. Немет апеллирует к работам современных исследователей. Так, Эрих Гомбрих, на ряде характерных примеров показал, что визуальные исторические нормы существенно определяют фигуративную деятельность, играя большую роль и в восприятии произведений искусства. Подобные визуальные нормы, считает Немет, являются интеллектуальными структурами, «связанными с уровнем сознания данной эпохи, с общей системой социальных символов». Другой исследователь, Умберто Эко, пишет, что «над всей нашей фигуративной деятельностью господствуют нормы». Макс Бензе говорит, что «эстетическая информация информирует не о естественных состояниях, а о цивилизации». Абрахам Земс склоняется к мысли, что к изобразительному искусству более приложимо определение не «фигуративный», а «культуративный». Что же собой представляют визуальные нормы? Немет считает, что они утверждаются в отдельном человеке через «воспитание, через индивидуальный и коллективный опыт и уже заранее направляют его устремленность к определенным образным качествам» [16, с. 119-120].

Фактически, Немет изложил здесь идею культурно-исторической концепции видения, которой придерживается и автор. Если Раушенбах пишет, что «человек видит не глазами, а мозгом» [17, с. 10], то я показываю в работе «Визуальная культура и восприятие», что мы видим не глазами и не мозгом, а *культурными схемами*. Сделаю отступление и поясню, что такое схемы.

Исследования показывают, что в архаической культуре затмение солнца или луны понималось совсем иначе, чем сегодня. «На языке тупи, – пишет классик культурологи Э.Тейлор, – солнечное затмение выражается словами: “ягуар съел солнце”. Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи. На северном материке некоторые дикари верили также в огромную пожирающую солнце собаку, а другие пускали стрелы в небо для защиты своих светил от воображаемых врагов, нападавших на них. Но рядом с этими преобладающими понятиями существуют еще и другие. Карайбы, напри-

мер, представляли себе затмившуюся луну голодной, больной или умирающей...Гуроны считали луну больной и совершали свое обычное шаривари со стрельбой и воем собак для ее исцеления» [18, с. 228].

В развиваемом автором учении «схемологии» выражения типа «ягуар съел солнце», с точки зрения современной методологии, характеризуются как «схемы» [19, с. 20-21]. Как показывает А.Ф.Лосев, Платон широко использует понятие «схема», а я, что в «Тимее» он также обсуждает, что это такое. Но до античной культуры такого осознания не существовало. Например, архаические люди, говоря, что «ягуар съел солнце» понимали это не как нечто существующее отдельно от явления (т.е. как схему), а как само явление (просто есть обычный ягуар и гигантский на небе). В этом смысле данное выражение схема для нас, но не для архаического человека.

В схемах можно различить как бы три ипостаси: это *языковое выражение* (нужно было изобрести сам нарратив, например, «ягуар съел солнце» или «луна умирает»), *схемы задают новую реальность и понимание* того, что происходит (диск солнца уменьшается, потому что его съедает ягуар), наконец, *указывают, что надо делать* (отгонять ягуара; и, действительно, скоро затмение прекращается – ягуар отпускает солнце; то есть архаический человек убеждался в эффективности своего понимания). Этот синкретизм трех основных моментов – языка, коммуникации и деятельности, очевидно, выступает условием разрешения проблем, с которой периодически сталкивались архаические племена (например, когда начиналось затмение, они испытывали ужас и не знали, что делать).

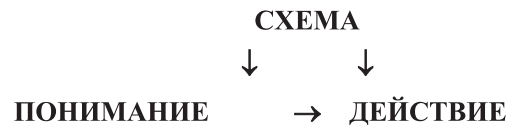
А вот современный пример – схема метрополитена. Проблемная ситуация для проектировщиков метро в данном случае представляла собой организация потоков пассажиров, а также необходимость ориентировки в метрополитене отдельного человека. Она была разрешена за счет изобретения схемы метрополитена, задавшего новую реальность и объект (метро как система маршрутов, станций, пересадок, входов и выходов), позволяющую правильно действовать. Схема метрополитена, также как и схема архаического понимания затмения – семиотическое образование. Действительно, чтобы правильно читать схему метрополитена горожанин должен знать, что цветные линии обозначают маршруты, кружочки – станции, стрелки – пересадки и пр. Другими слова-

ми, необходимым условием формирования и функционирования схем является *означение*, то есть замещение в языке одних представлений другими. Но схема в своей основной функции – не знак, а самостоятельное образование: она ничего не замещает, а разрешает проблемную ситуацию, задает реальность и понимание, указывает на действие.



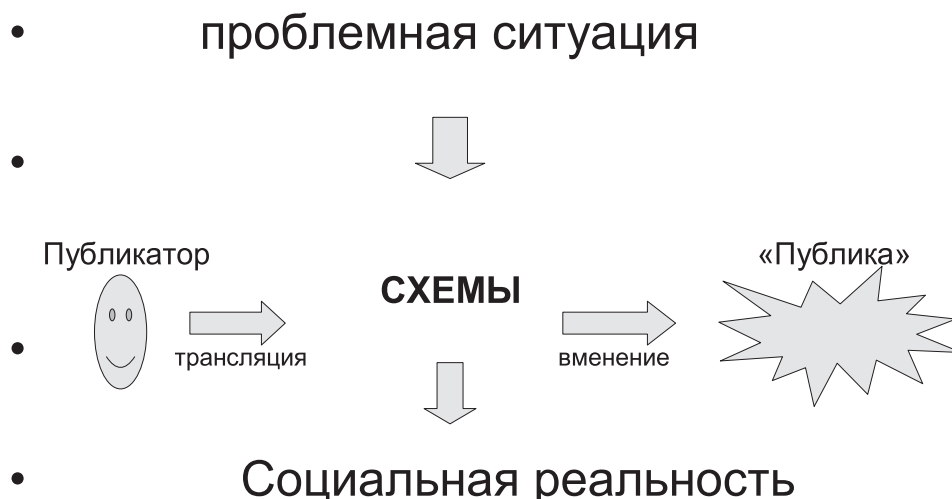
Понятие «схема» позволяет понять связь коммуникации и социальности. Согласимся, реальности затмения и метро вполне можно считать социальными, поскольку они определяют для участников соответствующего социума (архаического племени или сообщества горожан) поведение в значимых ситуациях (назовем этих участников традиционно «актерами» или нетрадиционно «публикой»). Задает эти реальности схемы. Одновременно, схемы адресованы актерам. Изобретатели схем, будем называть их «публикаторами» (всегда действуют в публичном пространстве), разрешая проблемные ситуации, не только сообщают актерам («публике») о новой реальности (а также о том, как вести себя в ней), но конституируют эту реальность. Иначе говоря, социальность – это и коммуникация и конституирование реальности в рамках коммуникации.

Расширяя данную методологическую схему за счет других социальных дискурсов, можно указать ряд важных моментов. Публикаторы являются не только изобретателями схем, но как правило, это властные субъекты, начиная от реальных субъектов власти (вождь – шаман, царь – жрец, король – папа, президент – председатель парла-



мента и т.д.), продолжая, включая фигуры «педагога» (власть над учащимися), «политика», «художника», «ученого» (власть над сознанием и умами), заканчивая «личностью», которая властвует сама над собой и часто уклоняется от власти общества (В.С. Библер, характеризуя личность, пишет, что ей присуща самодетерминация и преодоление социальной и культурной обусловленности. Вспомним в связи с этим хотя бы Сократа. Он пытается сам определять свою судьбу и идет против мнения афинского общества). Соответственно, публику составляют аудитории, к которым обращаются данные социальные субъекты, аудитории, которые публикаторы создают своими обращениями и сообщениями. Важно, что публикаторы не только транслируют созданные ими схемы, но и вменяют их актерам.

Принципиальная структура социальности



Может показаться, что проблемные ситуации больше связаны с природными катаклизмами, а социальная реальность складывается помимо схем. Это совершенно не так. Наши исследования показали, что схемы («фундаментальные» и «локальные») задают саму суть социальности и культуры, причем их приходится создавать главным образом для разрешения проблемных ситуаций, складывающихся именно в рамках социальности. Например, в основании самой первой культуры (архаической) лежали фундаментальные схемы «души» и «архе», а схема затмения являлась локальной. Схема души позволила разрешить, во-первых, основные антропологические проблемы того времени (понимание и конституирование смерти, болезни, сновидений, примитивного искусства), во-вторых, вместе со схемой архе ответить, как бы сегодня сказали, на основные социальные вызовы времени (объяснение и конституирование связей, объединяющих людей в семье и племени, обрядов инициации, социальных норм, самой древней практики обучения и др.) [20, с. 177-191]. К тем же самым выводам о роли фундаментальных и локальных схем автор пришел и при анализе античной культуры. Не меньшую роль схемы сыграли при формировании культуры нового времени, религии и даже эзотерики (см. например, [21]). Однако вернемся к нашей исходной теме и выскажем несколько соображений о формировании в новое время прямой перспективы.

Пионерами здесь, как известно, были Мазаччо, Филиппо Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи. Хотя картины Мазаччо, пишет Т.Знамеровская «не дошли до наших дней, известно, что в них была изображена площадь с расположенными в центре флорентийским баптистерием и площадью с паллацо Синьории, повернутым под углом к зрителю». «Обе ведуты были взяты с центральной точки зрения и отражали пространство, которое при этом может охватить глаз» [22, с. 106].

Первоначально рисовались несколько отграниченных, последовательно расположенных друг за другом в глубине планов, параллельных плоскости картины; между планами существовали даже промежутки, выпавшие зоны [23, с. 156]. Лишь постепенно эти планы слились в целостное пространство, расширяющееся вширь и уходящее вглубь.

Основной шаг в изобретении центральной перспективы, как показали современные ис-

следования, сделал Брунеллески. Через десять лет после «открытия» линейной перспективы, другой флорентийский гуманист Леон Баттиста Альберти, написал свой знаменитый трактат «О живописи» (1435-436), где впервые были изложены принципы линейной перспективы, а также показаны примеры, как следует рисовать перспективную сетку. Нельзя не упомянуть и Леонардо да Винчи. Он или уже знал работы Брунеллески и Альберти или переоткрывает их. Вот для сравнения фрагмент из книги Леонардо о живописи. «Наука же о зрительных линиях породила науку астрономии, которая является простой перспективой, так как все (это) только зрительные линии и сечения пирамид...Перспектива делится на три главных части: первая из них – это уменьшение, которое претерпевают величины тел на различных расстояниях; вторая часть – это та, которая трактует об уменьшении цветов этих тел; третья – эта та, которая уменьшает отчетливость фигур и границ этих тел на разных расстояниях» [24, с. 61, 218-219].

Интересно, что все три указанные автора подчеркивают в своих работах роль в живописи наук, особенно математики и оптики. На их основе они задают центральную перспективу, но, возможно, первоначально ее характеристики, как отмечает Знамеровская, нащупывались в практике самой живописи при создании нескольких параллельных планов и заполнении промежутков между ними. Спрашивается, какова функция центральной перспективы? С одной стороны, с помощью этого метода копируется изображаемая художником реальность, так чтобы более удаленные предметы имели меньший размер, а все изображаемые предметы занимали друг относительно друга определенное положение, оказывались связанными, как в жизни. Например, основной способ копирования у Альберти – выделение при заданной точке зрения (зрительной пирамиде) на «сечении» границ предметов (они фиксируются в определенных квадратах) и перенос их на разграфленное полотно картины (в квадраты полотна, соответствующие квадратам сечения). С другой стороны, концепция центральной перспективы позволяет понять и осмыслить, причем в более широком плане, чем чисто эстетический, что видит человек в картине, почему, как писал Леонардо да Винчи, имея дело только «с красками и плоскостью, он наблюдает уходящие вдаль поля и луга».

Но копирование изображаемого с помощью центральной перспективы позволяет создавать только «леса» для построения полноценной художественной реальности. Чтобы возникла последняя, необходимы и другие «леса». Например, нужно связать изображаемое с сакральным планом. Так в «Обручении Марии» Рафаэля точка схода находится в открытом дверном проеме круглого храма на заднем плане. Для зрителя эпохи Возрождения такое решение несло в себе глубокий религиозный смысл: здание символизирует мистический храм, открытая дверь которого связывает центральный луч с глазом зрителя; через открытый дверной проем видно небо по другую сторону храма. В результате Рафаэль связал геометрическое понятие точки схода с мистической идеей Божией бесконечности на небесах. Нужно создать, как писал Альберти, «выпуклые и похожие на то, что изображается» образы, нужно «написать историю и добиться органичности изображаемого («следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью»); «прежде чем одеть человека, надо сначала нарисовать его голым, а уже затем одевать его в одежды»; «в истории они должны быть согласованы друг с другом как по величине, так и по своим действиям») [25, с. 494-508]; изобразить движения души; правильно сочетать свет и тень, а также цвета; ориентироваться как на природу, так и на красоту. Но рассмотрим подробнее некоторые особенности формирования этих представлений.

Кажется, что Возрождение просто продолжает средневековые идеи. Марсио Фичини и Аньоло Фиренциола утверждают, что красота бестелесна, поскольку от Бога, и химирична, представляя собой только идеал. По сути, средневековой является также идея, что художник создает условия (форму), позволяющие бестелесной божественной идее «проникнуть в материю», порождая красоту творения. Но есть и существенные отличия. Художник Возрождения понимает себя, с одной стороны, как личность и отчасти демиурга, с другой как творца «второй природы» (первая, создана Богом, в ней Бог пребывает). Лучше всего это новое мироощущение было выражено в знаменитой речи Пико делла Мирандола «Речь о достоинстве человека»; с нашей же точки зрения в этом тексте были заданы схемы, определившие самосознание ренессансного человека. В этой речи Пико делла Мирандола утверждает

ни больше ни меньше, что человек стоит в центре мира, где в Средние века стоял Бог, и что он должен уподобиться, если и не самому Творцу, то уж во всяком случае херувимам (ангелам), чтобы стать столь же прекрасными и совершенными как они.

Поскольку природа, подчиняется божественным законам, художник должен ей следовать. Законы природы описывает математика, представляющая собой истинное знание, которое при творении природы использовал сам Господь. Если человек хочет создавать «вторые природы» (а он к этому стремился), то, опираясь на математику, человек должен как бы повторить творение. «В нашем знании, – пишет крупнейший философ Возрождения Николай Кузанский, – нет ничего достоверного, кроме нашей математики... математические предметы, происходящие из нашего рассудка и, как мы знаем, существующие в нас как своим исходным начале, познаются нами – в качестве принадлежащих нам, или нашему рассудку, сущностей – точно... точное познание всех произведений божественного творчества может быть только у того, кто их произвел. И если мы что-нибудь знаем о них, то только с помощью отражений в зеркале и символическом намеке ведомой нам математики...» [26, с. 162].

Опыт – еще один способ удостовериться в истинности знаний о природе. Опыт и математика связаны между собой. Например, Леонардо да Винчи гипотезы об устройстве природы формулирует на языке математики, а затем проверяет их в опыте. Таким образом, в Эпоху Возрождения складывается новая ситуация: с одной стороны, переосмысленные на возрожденческий лад средневековые представления о красоте и синергии, с другой – идеи личности, творения, природы, математики и опыта. И вот мы видим, что эта ситуация сворачивается в концепции центральной перспективы.

Как могла сложиться схема и концепция прямой перспективы? Возможно, следующим образом. В средние века основная коммуникация задавалась отношением человека к Богу и Бога к человеку; в визуальном же плане это было ощущение, что Господь смотрит на человека, оценивает его поступки, направляет. Именно Бог был в центре мира, средоточием последнего. А человек – всего лишь восприимчиком образа Господа. Иконы и фрески в храме хорошо выражали это мироощущение и видение.

Коммуникация Возрождения совершенно иная. В центре мира человек. Он демиург и себя и второй природы. Но чтобы творить, нужно знать законы и принципы, по которым Господь устроил мир. Для этого служит опыт и математика. Опыт показывал, что при удалении от зрителя тела уменьшаются и видятся хуже. Конечно, это замечалось и раньше, даже в античности. Но не служило основанием изображать видимое, учитывая это обстоятельство. Почему? А потому, что античный человек никогда не ставил себя в центр мира и не считал творцом вещей. В мире были, боги, причем разные, и люди, и вещи. Их и нужно было изображать в логике подражания.

Теперь же другая картина. Человек в центре, он творит видимое, опыт подсказывает нужные отношения, математика позволяет их оформить в единство новой реальности – прямой перспективы. При этом главный план и бытие совпадает с личностью художника (это и есть центр мира), а значение всех остальных уменьшается по мере отдаления от этого главного центра. Образ окна, через который смотрит художник, и удаляющиеся, уменьшающиеся и ослабевающие виды неплохо схватывают это ощущение.

Новая ситуация с помощью схемы центральной перспективы свертывается в новой реальности – живописного пространства, построенного в рамках концепции прямой перспективы. Однако, выше я отмечал, что это была не единственная схема. Важной для ренессансного искусства была также схема совмещения прямой перспективы с сакральным планом. Что вообще то понятно, если учесть христианские корни Возрождения и продолжение, конечно, в ином культурном контексте средневековой традиции.

Не менее важными являются нарративы, которые задавали особенности новой *художественной реальности*. Это требование и рекомендации: создать «выпуклые и похожие на то, что изображается» образы; «написать историю и добиться органичности; изобразить движения души; правильно сочетать свет и тень, а также цвета; ориентироваться как на природу, так и на красоту.

Говоря о художественной реальности, я имею в виду следующее. Художник создает произведение, как мир событий, которые зритель проживает. При этом он должен изобрести такую художественную форму, так соединить свои выразительные средства, чтобы этот мир для зрителя воспри-

нимался как совершенно естественный и органичный. Правда, необходимое условие подобного проживания и переживания – как раз понимание условности мира художественной реальности («хотя даны краски и плоскость, мы видим уходящие в даль поля и луга»), умение определять жанр произведения, читать его текст, переживать и прочее. Одна реальность, как правило, противопоставляется другим, так художественная реальность сравнивается с научной, с реальностью сновидений, с обычной жизнью. Чтобы погрузиться в мир художественной реальности и прожить ее события, необходима специальная установка, но и чтобы выйти из реальности и перейти в другую тоже нужен акт переключения (О реальности и художественной реальности смотри более подробно работы автора [27, 28, 29, 30].

В мир художественной реальности человек попадает из обычного мира, и события художественной реальности он проживает как человек, обусловленный и сформированный в других реальностях (в быту, практике обычной жизни, в науке и прочее, у каждого свой шлейф прошлого и настоящего). Поэтому, несмотря на специальные установки (например, эстетические) и наличие художественного сознания, обязательным условием существования искусства выступает задание отношений между искусством и другими реальностями. Уже Аристотель в «Поэтике» характеризует это отношения, причем по-разному: как подражание, как требование органичности (объем, непреднамеренность, правдоподобие и прочее). И Альберти, но на новом уровне и для своей художественной практики, задает эти отношения, говоря о красоте, «истории», органичности и т.д.

Наша реконструкция показывает, рассмотренные здесь схемы и нарративы, которые тоже, вероятно, являются схемами, но другого типа, создавались склонными к философствованию представителями искусства (сегодня мы их назвали бы искусствоведами). Последние с помощью этих схем конституировали новую реальность искусства. Однако сами предтечи искусствознания понимали свое занятие иначе, а именно, как познание в отношении к искусству. Но одно, вероятно, не противоречит другому. Действительно, на этапе становления схемы становления и схемы-идеи помогают создать новую реальность, а на следующих этапах новые схемы и нарративы дают возможность изучать ее.

Так было и со схемами центральной перспективы. На этапе становления они позволили конституировать художественное пространство, а на следующих изучать его, с одной стороны, в природе, с другой – в живописи. Может показаться, что схема центральной перспективы просто обобщила опыт ренессансных художников, ведь отдельные приемы изображения, которые мы сегодня относим к такой перспективе, встречаются даже в поздней античности. Но думаю, это не так. Схема центральной перспективы, как я стараюсь показать, помогла перевести в объектную форму и события художественной реальности совершенно новую ситуацию (осознание себя личностью и демиургом, новое понимание опыта, математики и природы). Затем она позволила перейти от действий по образцам и прототипам к действиям по правилам, что сразу подняло средний уровень мастерства художника.

При этом творческое начало не только не исчезает, но напротив, художник высвобождает свое сознание и чувства для решения новых творческих задач. Дело в том, что, реализуя принципы центральной перспективы, художник не освобождается от необходимости изобретения художественной формы. Просто ряд ее параметров он уже знает и может реализовать, так сказать, технически, как профессионал. То же самое относится и к другим схемам и нарративам: они задают ряд параметров и характеристик художественной формы, по поводу которых грамотный художник (настоящий профессионал) может не задумываться, он просто реализует их. Но все остальные ха-

рактеристики художественной формы художник должен открыть, изобрести, создать.

Значительно позднее, в конце XIX, начале XX веков при изучении средневекового и архаического квазиискусства, а также постимпрессионизма и модернизма схема центральной перспективы позволила выйти на две новые схемы – схему обратной перспективы (полученную по принципу противопоставления) и схему, если так можно выразиться, «произвольных перспектив», где, или, по сути, отсутствуют какие-либо определенные принципы организации живописного пространства (они еще не сложились) или все зависит от уникального характера художественной реальности. Хотя все три типа схем представляют собой прежде всего средства, задающие определенные способы построения художественной реальности, они вскоре стали трактоваться как знания о зрительном восприятии. Осмысляя перспективы в естественнонаучном ключе, Раушенбах трактует полученное им знание («вблизи человек видит в слабой обратной (или неопределенной) перспективе, а вдали – практически в прямой») как визуальный закон, хотя это еще одна схема, эффективность которой надо выяснять. Другое дело, что схемы по самой их природе задают видение, формируют его. Поэтому через некоторое время начинает казаться, что схемы выражают это видение.

Утверждая, что в средних веках художники реализовали принципы обратной перспективы, искусствоведы ошибаются. Дело в том, что они проецируют схему обратной перспективы, созданную в XX столетии, на художественную практику, где этой схемы еще не существовало.

Библиография:

1. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
2. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
3. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 2012.
4. Большаков А.О. Человек и его двойник. Санкт-Петербург, 2001.
5. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи.
6. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи.
7. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи.
8. Флоренский П.А. Обратная перспектива. – Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
9. Флоренский П.А. Обратная перспектива. – Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
10. Флоренский П.А. Обратная перспектива. – Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
11. Флоренский П.А. Обратная перспектива. – Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
12. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. – Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975.
13. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи.
14. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

15. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
16. Немет Л. Изменение функций искусств (процесс субъективации) // Борьба идей в эстетике. М., 1967.
17. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие.
18. Тейлор Э. Первобытная культура. М., 1939.
19. Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.
20. Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.
21. Розин В.М. Демаркация науки и религии. Анализ учения и творчества Эмануэля Сведенборга. М., 2007.
22. Знамеровская Т. П. Проблема кватроченто и творчество Мазоччо. Л., 1975.
23. Знамеровская Т. П. Проблема кватроченто и творчество Мазоччо. Л., 1975.
24. Леонардо да Винчи Книга о живописи. М., 1934.
25. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Трактаты Альберти. М., 1979.
26. Кузанский Н. Собрание соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1979. Т. 2. 1980.
27. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. Второе. УРСС. М. 2004
28. Розин В.М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005
29. Розин В.М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005.
30. Розин В.М. Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000.
31. В. М. Розин Предпосылки и становление искусства в архаической культуре и культуре древних царств // Культура и искусство. – 2013. – 4. – С. 367 – 379. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.9171.
32. Пань Икуй Эстетическая теория «трех пространств» Го Си и пейзажная живопись сунского времени // Философия и культура. – 2010. – 8. – С. 98 – 102.
33. В.М. Розин анализ схем в философии и других гуманитарных науках (на материале книги Э. сведенборга) // Психология и Психотехника. – 2010. – 1. – С. 9 – 16.

References (transliterated):

1. Raushenbakh B. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi. M., 1980.
2. Raushenbakh B. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi. M., 1980.
3. Raushenbakh B.V. Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie. M., 2012.
4. Bol'shakov A.O. Chelovek i ego dvoinik. Sankt-Peterburg, 2001.
5. Raushenbakh B.V. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi.
6. Raushenbakh B.V. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi.
7. Raushenbakh B.V. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi.
8. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva. – Trudy po znakovym sistemam, III. Tartu, 1967.
9. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva. – Trudy po znakovym sistemam, III. Tartu, 1967.
10. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva. – Trudy po znakovym sistemam, III. Tartu, 1967.
11. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva. – Trudy po znakovym sistemam, III. Tartu, 1967.
12. Mukarzhovskii Ya. Esteticheskaya funktsiya, norma i tsennost' kak sotsial'nye fakty. – Trudy po znakovym sistemam, VII. Tartu, 1975.
13. Raushenbakh B. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi.
14. Arnkheim R. Iskustvo i vizual'noe vospriyatie. M., 1974.
15. Arnkheim R. Iskustvo i vizual'noe vospriyatie. M., 1974.
16. Nemet L. Izmenenie funktsii iskusstv (protsess sub"ektivatsii) // Bor'ba idei v estetike. M., 1967.
17. Raushenbakh B. V. Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie.
18. Teilor E. Pervobytnaya kul'tura. M., 1939.
19. Rozin V.M. Vvedenie v skhemologiyu. Skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii. M., 2011.
20. Rozin V.M. Vvedenie v skhemologiyu. Skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii. M., 2011.
21. Rozin V.M. Demarkatsiya nauki i religii. Analiz ucheniya i tvorchestva Emanuelya Svedenborga. M., 2007.
22. Znamerovskaya T. P. Problema kvatrochento i tvorchestvo Mazochcho. L., 1975.
23. Znamerovskaya T. P. Problema kvatrochento i tvorchestvo Mazochcho. L., 1975.
24. Leonardo da Vinci Kniga o zhivopisi. M., 1934.
25. Lazarev V.N. Nachalo rannego Vozrozhdeniya v ital'yanskom iskusstve. Traktaty Al'berti. M., 1979.
26. Kuzanskii N. Sobraie soch. v 2-kh t. T. 1. M., 1979. T. 2. 1980.
27. Rozin V.M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir. Izd. Vtoroe. URSS. M. 2004

-
28. Rozin V.M. Psikhologiya: nauka i praktika. Uchebnoe posobie. OMEGA-L. M., 2005
 29. Rozin V.M. Psikhologiya: nauka i praktika. Uchebnoe posobie. OMEGA-L. M., 2005.
 30. Rozin V.M. Psikhicheskaya real'nost', sposobnosti i zdorov'e cheloveka. M., 2000.
 31. V. M. Rozin Predposylki i stanovlenie iskusstva v arkhaischeskoi kul'ture i kul'ture drevnikh tsarstv // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 4. – С. 367 – 379. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.4.9171.
 32. Pan' Ikui Esteticheskaya teoriya «trekh prostranstv» Go Si i peizazhnaya zhivopis' sunskogo vremeni // Filosofiya i kul'tura. – 2010. – 8. – С. 98 – 102.
 33. V.M. Rozin analiz skhem v filosofii i drugikh gumanitarnykh naukakh (na materiale knigi E. svedenborga) // Psikhologiya i Psihhotekhnika. – 2010. – 1. – С. 9 – 16.