

УДК 7.017.9

ПЕРСПЕКТИВА КАК ЗРИМЫЙ ОБРАЗ МИРА**Чакина Л.Л.***ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова»,
Саратов, e-mail: milachakina17@yandex.ru*

Данное исследование посвящено проблеме перспективы. В статье проанализированы три типа перспектив: египетская система ортогональных проекций, параллельная и прямая перспективы. В ходе анализа выявлен важнейший аспект, являющийся существенным критерием выбора того или иного типа организации пространства в художественном произведении конкретной эпохи: отношение к объективной реальности. Это отношение обуславливается главенствующими мировоззренческими концепциями и характеризуется акцентуацией умопознания или физического зрения. Перспектива является зримым воплощением образа мира, сформировавшегося в сознании человека под влиянием религиозных верований, философских учений, научных открытий и т.д. Так, культовое искусство Древнего Египта, ориентированное на вечность, бесконечность и незыблемость власти фараона, с помощью системы ортогональных проекций передаёт умопознательную символическую реальность. Античные художники, избирая параллельную перспективу, пытаются передать актуализирующее чувственный опыт психофизическое пространство, опираясь на зрение. Компромиссная прямая перспектива, подчиняясь научному знанию, стремится отобразить абстрактное математическое пространство, создавая при этом иллюзию глубины, то есть обман зрения.

Ключевые слова: прямая перспектива, система ортогональных проекций, параллельная перспектива, умопознание, зрение

THE PERSPECTIVE AS A VISIBLE IMAGE OF PEACE**Chakina L.L.***Saratov State Conservatory (academy) named L.V. Sobinov, Saratov, e-mail: milachakina17@yandex.ru*

This research is devoted to the problem of perspective. In the article three types of prospects are analyzed: Egyptian system of orthogonal projections, parallel and linear prospects. The analysis revealed the most important aspect, which is the essential criterion for choosing a particular type of organization of space in the artwork of a particular epoch: attitude towards objective reality. This relation is determined by the predominating ideologies and characterized by accentuation of speculation or physical view. The perspective is the visible embodiment of an image of the world created in consciousness of the person under the influence of religious beliefs, philosophical doctrines, discoveries, etc. Thus religious art of Ancient Egypt focused on eternity, infinity and firmness of the power of the Pharaoh transmits speculative symbolical reality through system of orthogonal projections. Antique artists, who chose parallel prospect, try to convey a sensual experience actualized psychophysical space, relying on sight. Compromise linear perspective, which is a subject of scientific knowledge, tends to display an abstract mathematical space, creating an illusion of depth, which is an optical illusion.

Keywords: parallel perspective, linear perspective, system of orthogonal projections, speculation, physical view

В числе тех революционных преобразований, которые произошли в европейской и русской живописи в конце девятнадцатого – начале двадцатого века, следует отметить такое явление, как отказ художников разных направлений от прямой (линейной) перспективы. Этот тип перспективы возник в искусстве Возрождения и на протяжении веков был ведущим способом «перевода» трёхмерного пространства на плоскость. Начало процесса «упразднения» прямой перспективы, произвольная игра пространственными формами возникает уже в постимпрессионизме, а в разных направлениях авангардного искусства мы сталкиваемся с тенденцией к изобретению новых приёмов построения пространства или к возврату тех видов перспективы, которые были разработаны в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Китае и Японии, в Византии.

Следует отметить, что русские художники начала двадцатого века испытывали особый интерес к теоретическим вопросам

перспективных построений в живописи. Прежде всего здесь стоит назвать имена К.С. Петрова-Водкина и В.А. Фаворского. Петров-Водкин, опытно переживший сферическое устройство пространства, создаёт систему сферической перспективы, суть которой состоит в резком смещении ближнего и дальнего планов, изображение строится вдоль наклонных осей (это рождает ощущение вращения Земли) [2]. Фаворский, читавший в своё время курс лекций во ВХУТЕМАСе (этот курс был посвящён именно изучению пространства в живописи), выделяет три способа перевода пространства на плоскость – египетский, греческий и византийский [5]. Параллельно во ВХУТЕМАСе читал курс лекций «Анализ пространственности» и о. Павел Флоренский, чей анализ систем прямой и обратной перспектив можно назвать исчерпывающим [4]. Во второй половине двадцатого века проблемой специфики пространственных построений в живописи занимались и такие

крупные учёные, как Б. Раушенбах, Л. Мочалов, Н. Третьяков. Опираясь на труды этих учёных, попытаемся рассмотреть три типа перспективных построений в живописи: систему ортогональных проекций, параллельную и прямую перспективы.

Культовое искусство Египта – умозрительное, являющее мнимое пространство представлений. Это искусство сознательно не делает шаг к привычной нам прямой перспективе, так как не пытается изобразить перцептивное или геометрическое пространство, скорее, оно выражает некое понятийное поле.

Живопись древнего Египта была ориентирована на вечность, бесконечность, «незыблемость» власти фараона и всего жизненного уклада, строго регламентированного религией. Религиозное мышление определяло отношение к пространству и времени. Пребывание человека в мире считалось временным, переходным этапом, только подготовкой к настоящей жизни, бытию вечному, истинному. Постоянно ощущая присутствие вечности, осознавая временность своего пребывания в этом мире, человек не пытался его подчинить себе, существовал в гармоничной взаимосвязи с тем целым, частью которого был.

Изображая «объективный» мир, недоступный для логики земного бытия, египетский художник должен был найти адекватную идею вечности и незыблемости форму передачи пространства.

Этой задаче отвечает перспективная система ортогональных проекций. «Суть этого метода сводится к тому, что предметы объективного пространства проектируются на плоскость линиями, перпендикулярными (ортогональными) плоскости изображения» [4, с. 15]. Метод ортогональных проекций в геометрии и черчении представляет три проекции объёмного предмета на плоскости: вид спереди, сбоку, сверху. В художественном произведении невозможно использовать все три изображения сразу, поэтому для повышения информативности египетский художник выстраивал одну наиболее выразительную проекцию, изображал некую типологическую универсалию предмета, ту его сторону, которая наиболее полно являет его идею, а также пользовался некоторыми дополнительными приёмами.

Художественное произведение здесь свидетельствует и инобытия души, данных ей откровений и прозрений. Истинная реальность непознаваема, значит изобразить её нельзя, но можно дать некую знаковую схему, доступную для прочтения, при условии владения определённым символическим языком. Возможно, жёсткий канон – это

средство данного языка, не дающее возможности инотолкования символа, гарантия его однозначности и стабильности. Строгий канон сближает её с языковой системой. Канонические формулы с их константным понятийным наполнением приближены к словоформам языка: «Образы, в которых на первый план выступает понятийная, знаковая сторона, выключены из отношений визуально воспринимаемого пространства, они тяготеют к внепространственности и вневременности» [1, с. 44].

В отличие от умозрительного культового искусства египтян, перспективная система античности представляет собой способ передачи перцептивного пространства.

Античное миропонимание характеризуется тотальным антропоморфизмом. Сформулированное Протагором кредо античности – «человек есть мера всех вещей» – применимо и к античному способу организации пространства и его изображению. Несмотря на то, что в философии античности время и пространство – умопостигаемые категории, они существуют постольку, поскольку ощущаются человеком с помощью органов восприятия, в том числе посредством зрения. В своём стремлении подражать природе греческие художники пытались передать реальность «психофизическую».

Особенность античной перспективы (её ещё называют «ёлочка» или «рыбья кость») заключается в том, что она имеет ось схода. Этот тип сокращений учитывает бинокулярность человеческого зрения, вследствие которого «“поле зрения” получает сферoidalную форму < > следовательно, все прямые линии в зрительном восприятии приобретают искривление, так как «отражение на сетчатке глаза <...> показывает формы, спроецированные не на ровную, а на вогнутую поверхность» [3, с. 34]. Таким образом в восприятии и передаче пространства у античников определяющее значение приобретает именно чувственный опыт.

Изображения на средневековых китайских свитках тоже выполнены в параллельной перспективе, несмотря на то, что они передают умопостигаемую реальность. При этом, что сложный символизм и метафоризм здесь вмещает представления трёх религий (даосизм, буддизм, конфуцианство) и древних языческих верований, которые синтезировали сложный и богатый живописный язык символических образов, он «не расходится с опытом наблюдения» [1, с. 62].

Главным жанром в живописной системе Китая является пейзаж, как оптимально отражающий мироощущение средневекового китайца, для которого путь познания

истины – в отрешённости, в созерцании, в природе. Пейзаж предстаёт как образ вселенной, мироздания, поэтому он локализован по цвету и лишен детальной светотеневой проработки. Символическое наполнение объясняет некоторую неполноту пространственных характеристик китайских изображений. Человек полагал себя только частью огромного мира, космоса, а не центром мироздания. Пространство представлялось всепоглощающим, бесконечным, а человеческая личность – полностью растворяющейся в нём. Следствием такого отношения к пространству, к миру становится безличный субъективизм китайской живописи. И художник, и зритель видят сюжет словно бы из бесконечности, точка зрения не фиксирована, не определена. Особый дуализм китайского мироощущения явно выражен в равноправии дальнего и переднего планов изображения, которое создаётся потому, что дальний план, с помощью световоздушной перспективы уводимый в глубину, всё равно остаётся в плоскости картины: «из трёх пространственных координат параллельной перспективы только две метричны (лежащие в плоскости), а наклонные прямые, которые должны сокращаться, создавая иллюзию глубины, остаются параллельными, лишёнными «градиентов расстояния» [1, с. 60].

Одна из черт умозрительного искусства, присущая китайской живописи – панорамность, показывающая широкий охват пространственный и временной, пространство представления – бесконечно, безгранично, умозрение не встречает здесь никаких препятствий в отличие от зрительного восприятия, всегда сталкивающегося с границей, пределом видимого. Кроме того, панорамность даёт возможности почти безграничные (они установлены только размером свитка) для того, чтобы показать вечность, то есть одновременно передать множество событий и действий, происходящих в разное время. Мгновение приравнивается к бесконечности. Панорама эта логически упорядочена и складывается из фрагментов (пространственных планов или предметов), на которых остановилось внимание художника. Это пример глубинных связей живописи с философскими воззрениями без отрыва от реального опыта наблюдения.

В эпоху Возрождения система прямой перспективы начинает осмысляться как единственно правильная. Происходит качественный прелом в мировосприятии. Геоцентрическая картина мира сменяется антропоцентрической. Без преувеличения можно сказать, что система прямой перспективы явилась результатом обмирщения искусства. П. Флоренский объяс-

няет возникновение прямой перспективы переходом от теургии к светскому зрению, и истоки этого перехода связаны не столько с живописью, сколько с театром. Так, пейзажи Джотто, по мнению о. П. Флоренского, возникают из декораций мистерий. Как уже было сказано выше, прямая перспектива была известна человечеству задолго до Джотто, Ф. Брунеллески, П. Учелло, Н. Пиранези и других теоретиков и практиков этого учения, но имела исключительно прикладное значение – использовалась в театральных декорациях с целью создания иллюзии, то есть новшество прямой перспективы состоит, как формулирует П. Флоренский, в использовании её в качестве именно живописного приёма.

В поисках истины и объективного человек обращается к окружающей действительности – физическое зрение начинает преобладать над духовным.

Примат *ratio* определяет новые пространственные отношения. Этой экспансии подвержено в том числе и само чувственное восприятие человека, воспитываемое отныне под влиянием достижений науки. Истинность того или иного факта действительности проверяется научным опытом, соответственно, и само восприятие пространства находится под гнётом накопленных знаний в области математики и геометрии. Система прямой перспективы создаёт идеальное для эпохи Нового времени пространство – абстрактно математическое. Художественная правда сводится к предельно точной передаче трёхмерной глубины гомогенного, изотропного евклидова пространства. Но прямая перспектива создаёт только иллюзию глубины, причём иллюзию, навязанную сознанию, потому что человеческий глаз не видит так, как предлагает система прямой перспективы, и все её сокращения и искажения отнюдь не присущи предметам объективного мира. Эта иллюзорность выражается в главном требовании прямой перспективы – единстве изображения: единстве точки зрения, единстве горизонта и единстве масштаба. Условно говоря, иллюзия глубины создаётся при условии монокулярного зрения и неподвижности наблюдателя.

Игнорирование хотя бы одного из этих условий ведёт к разрушению прямой перспективы. Тем не менее история искусства, как доказывает П. Флоренский, это в большей степени история перспективных искажений. Оказывается, что такие мастера, как Леонардо, Дюрер, Рафаэль и другие, чьи работы принято считать образцами применения прямой перспективы, на деле искусно используют в своих картинах то,

что мы назвали бы ошибкой в построении или погрешностью. Именно это делает их полотно наиболее ценными и живыми, так как полное «чертёжное» использование прямой перспективы с соблюдением всех условий триединства воспринимается зрителем как обман или неудачный розыгрыш, так как при изменении положения наблюдателя относительно такой картины, у него складывается ощущение, что он находится в непривычном искажённом пространстве, подчинённом каким-то иным физическим законам.

Наличие особых условий триединства в системе прямой перспективы неслучайно. Они – приметы нового, становящегося мировоззрения, соответствующего научной картине мира: «мировоззрение Леонардо – Декарта – Канта; <...> изобразительный эквивалент этого мировоззрения – перспектива» [7, с. 54]. В этой системе можно увидеть реализацию гуманистической идеи – этот невозможный в реальности неподвижный одноглазый наблюдатель и есть отныне центр мироздания, самоутверждающийся человек.

Истинный мир оказывается неуловимым посредством чувственного восприятия, обращённый более к духу, нежели к чувствам, существующий скорее в области понятий и идей. Человек же, сам имманентный земному миру, удовлетворить потребность своего духа в истине или хотя бы в её поиске может с помощью разума или чувств. Так визуальный образ воспринимается глазом и входит в душу, насыщает дух, так как другого пути не существует. Какую бы перспективную систему определённая эпоха ни предпочла бы – это всегда будет некий компромисс между зрением и умозрением. Как пишет П. Флоренский: «Натурализм в смысле внешней правдивости, как и подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как привидение мира, не только не нужен, <...> но и не возможен» [6, с. 47].

П. Флоренский убедительно доказал невозможность передачи перцептивного пространства в геометрическом смысле. Невозможно передать трёх-четырёхмерное пространство на двухмерную плоскость без того, чтобы не разрушить форму изображаемого.

Что касается психофизической стороны вопроса, известно, что всё, видимое нами, суть отражение на сетчатке глаза, которая в свою очередь представляет собой двухмерную вогнутую поверхность, стереоскопичность восприятия же обуславливается деятельностью мозга: «Видение <...> итог совместной работы глаза и мозга» [4, с. 52].

Сложность и многоступенчатость процесса восприятия приводит Б.В. Раушенбах к тому же выводу, к которому пришёл П. Флоренский «геометрическим путём», к выводу о невозможности изображения перцептивного пространства. Построение трёхмерного пространства осуществляется с помощью признаков глубины: монокулярных и бинокулярных, а также механизмов исправления искажений образа, полученного на сетчатку глаза: механизм константности величины, константности формы и др.

Изображая сетчаточный образ, художник может активизировать на плоскости только монокулярные признаки глубины, поэтому преобразование этого сетчаточного образа, изображённого на плоскости, в перцептивное пространство в сознании невозможно, так как механизмы исправления искажений не работают, если присутствуют не все признаки глубины. При изображении самого перцептивного пространства на плоскости действие механизмов константности должно быть учтено, но повторная коррекция искажений (уже изображённых скорректированными) в сознании может исказить их ещё сильнее.

Так как все попытки изобразить на плоскости перцептивное пространство терпят крах, живопись, стремясь к изображению истинного, объективного, неизменно отказывается от передачи непосредственного восприятия и переходит на символический язык.

Таким образом, мы видим, что религиозные верования, философские учения, научные открытия и прочие культурные концепты формируют в сознании человека определённый образ мира, который становится универсалией конкретной исторической эпохи. В искусстве это единообразное представление о мире явлено в наличии и характере главенствующего стиля; аксиологические интенции эпохи определяют также и пространственно-временные отношения, формальным выражением которых в художественном произведении является перспектива. Перспектива – это зримое воплощение мировоззрения, способа мышления, «символ» (П. Флоренский) эпохи. По словам о. П. Флоренского, «В действительности нет ни пространства, ни реальности, – нет, следовательно, также вещей и среды. Все эти образования суть только вспомогательные приемы мышления...» [6, с. 4]. Пространственная структура, таким образом, является лишь формой, служащей выражению актуального содержания. «Смысл произведения искусства, по Зедльмайру, – проявление “типа психической конституции”» [3, с. 21].

Одним из главных критериев в выборе той или иной перспективной системы является отношение к реальности, пространственно-временные представления в данную эпоху. Со сменой способа мышления, сменой картины мира и изменением отношения к пространству происходит визуальный поворот. Складывается новая образность, в том числе и через особое построение пространства. Исходя из этой предпосылки, следует все произведения считать реалистическими: каноническая символическая живопись изображает ту реальность, которую считает истинной, так же, как и живопись, реалистическая в узком понимании, пытается воспроизвести окружающую действительность. Следовательно, взаимоотношения предметов в среде и со средой, изображённые на плоскости, можно характеризовать как построение или идеального или «психофизического» пространства, а точнее, как компромиссный синтез между ними, с преобладанием зрения либо умозрения.

Рассуждая гипотетически, художник, понимающий объективную реальность как действительность, проверяемую фактами науки, обладая определёнными научными знаниями, может сконструировать на плоскости идеальное абстрактное математическое Евклидово пространство. Если же он считает объективным мир, повернувшийся к нему чувственно ощущаемой стороной, связи и состояния которой можно проверить эмпирическим путём, то он пытается передать своё моментальное зрительное впечатление, то есть пространство «психофизическое»: анизотропное, изогенное, конечное. Другой путь конструирования идеального пространства – изображение знака или символа, некоей приметы истинной реальности, присутствие которой ощущается на уровне интуитивных прозрений, как «четвёртое измерение». Но в изобразительном искусстве нет таких примеров в чистом виде. Каждая перспективная система соединяет в себе элементы как зрения, так и умозрения, с преобладанием

того или иного в зависимости от ведущей задачи искусства.

Список литературы

1. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник, 1983. – 301 с.
2. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1970. – 629 с.
3. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». – Спб.: Азбука – классика, 2004. – 340 с.
4. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. – М.: Наука, 1980. – 288 с.
5. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 586 с.
6. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
7. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 422 с.

References

1. Mochalov L.V. Prostranstvo mira i prostranstvo kartiny. Oчерki o jazyke zhivopisi. M.: Sovetskij hudozhnik, 1983. 301 p.
2. Petrov-Vodkin K.S. Hlynovsk. Prostranstvo Jevklida. Samarkandija. L.: Iskusstvo, 1970. 629 p.
3. Panofskij E. Perspektiva kak «simvolicheskaja forma». Spb.: Azbuka klassika, 2004. 340 p.
4. Raushenbah B.V. Prostranstvennyye postroeniya v zhivopisi. M.: Nauka, 1980. 288 p.
5. Favorskij V.A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie. M.: Sovetskij hudozhnik, 1988. 586 p.
6. Florenskij P.A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah. M.: Progress, 1993. 324 p.
7. Florenskij P.A. Obratnaja perspektiva // Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii. M.: Mysl', 2000. 422 p.

Рецензенты:

Волкова П.С., доктор искусствоведения, д.ф.н., профессор кафедры социологии и культурологии, Кубанский государственный аграрный университет, член Союза композиторов России, г. Краснодар;

Невская П.В., доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и практики межкультурной коммуникации, Краснодарский государственный университет культуры и искусств, г. Краснодар.

Работа поступила в редакцию 23.09.2014.