

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Ортега-и-Гассет Хосе

О точке зрения в искусстве

I

История – если, конечно, эта наука следует своему истинному назначению – не что иное, как съемка фильма. Для истории недостаточно, избирая ту или иную дату, обозревать панораму нравов эпохи, – цель ее иная: заменить статичные, замкнутые образы картиной движения. Ранее разрозненные "кадры" сливаются, одни возникают из других и непрерывно следуют друг за другом. Реальность, которая только что казалась бесконечным множеством застывших, замерших в кристаллическом оцепенении фактов, тает, растекается в полноводном потоке. Истинная историческая реальность – не факт, не событие, не дата, а эволюция, воссозданная в их сплаве и слиянии. История оживает, из неподвижности рождается устремленность.

II

В музеях под слоем лака хранится остывший труп эволюции. Там заключен поток художественных исканий, веками струящийся из человеческих душ. Картины эволюции сберегли, но ее пришлось разъять, раздробить, снова превратить в набор фрагментов и заморозить, будто в холодильной камере. Каждое полотно окаменелый, неповторимый в переливе своих граней кристалл, замкнутый в себе остров.

Но при желании мы с легкостью оживим этот труп. Достаточно расположить картины в определенном порядке и охватить их взглядом, а если не взглядом, то мыслью. Сразу станет ясно, что развитие живописи от Джотто до наших дней – единый шаг искусства, подошедший к концу этап. Удивительно, что один простейший закон предопределил все бесчисленные метаморфозы западной живописи. Но поражает и настороживает другое: аналогичному закону подчинялись и судьбы европейской философии. Подобный параллелизм в развитии двух наиболее несходных областей культуры наводит на мысль о существовании общей глубинной основы эволюции европейского духа в целом... Я не стану посягать на сокровенные тайники истории и для начала ограничусь разбором западной живописи – единого шага протяженностью в шесть столетий.

III

Движение предполагает наличие движителя. Какими сдвигами вызвана художественная эволюция? Любая картина – моментальный снимок, где запечатлен остановленный движитель. Так что же это? Не ищите замысловатых объяснений. Это всего лишь точка зрения художника – именно она меняется, сдвигается, вызывая тем самым разнообразие образов и стилей.

Ничего удивительного. Абстрактная идея вездесуща. Равнобедренный треугольник можно вообразить где угодно – он будет неизменен на Земле и на Сириусе. Напротив, над всяkim чувственным образом тяготеет неотвратимая печать местоположения; короче, образ являет нам увиденное с определенной точки зрения. Подобная локализация зримого в той или иной степени неизбежна. Расстояние до шпиля башни, до паруса на горизонте можно установить с известной долей точности. Луна же или голубой купол неба затеряны где-то в неизмеримомдалеко, но эта неопределенность особенная. Нельзя сказать, что до них столько-то километров, любая догадка приблизительна, но приблизительность здесь не равнозначна неопределенности.

Однако на точку зрения художника решительно влияет не геодезическое количество расстояния, а его оптическое качество. Близость и удаленность относительные метрические понятия – могут иметь абсолютную зрительную ценность. В самом деле, ближнее и дальнее видение (упоминаемые в трудах по физиологии) не столь зависят от метрических факторов, сколько представляют

IV

Возьмем какой-нибудь предмет, например глиняную вазу, и приблизим его к глазам на достаточное расстояние - зрительные лучи сольются в одной точке. В этом случае поле зрения приобретает своеобразную структуру. В центре находится выделенный предмет, на котором сосредоточен взгляд: его форма отчетлива, идеально различима со всеми мельчайшими подробностями. Вокруг, до границы зрительного поля, простирается область, на которую мы не смотрим, но тем не менее видим краевым зрением - смутно, неопределенно. Кажется, что все в ее пределах расположено за центральным предметом, отсюда и название "фон". Формы здесь размыты, неясны, едва уловимы, подобно расплывчатым сгусткам света. И если бы не привычные очертания знакомых вещей, было бы сложно различить, что именно мы видим краевым зрением.

Итак, ближнее видение строит зрительное поле по принципу оптической иерархии: центральное, главенствующее ядро четко выделяется на окружающем фоне. Ближний предмет подобен светозарному герою, царящему над "массой", над зрительной "чернью" в окружении космического хора.

Иное дело - дальнее видение. Пусть наш взгляд, не сосредотачиваясь на ближайшем предмете, скользит медленно, но свободно до границ зрительного поля. Что мы наблюдаем? Иерархическая структура исчезла. Видимое пространство становится однородным; ранее один предмет был выделен, а остальное лишь смутно вырисовывалось; отныне все подчинено оптической демократии. Предметы теряют строгость очертаний, все становится фоном неясным, почти бесформенным. Двойственность ближнего видения сменяется абсолютным единством зрительного поля.

V

К упомянутым различиям типов зрения добавлю еще одно, крайне важное.

Когда мы вблизи смотрим на ту же вазу, зрительный луч сталкивается с ее наиболее выступающей частью. Затем, будто раскололвшись от удара, луч распадается на множество щупалец, которые скользят по округлым бокам вазы, как бы пытаясь завладеть ею, охватить, вычертить ее форму. Вот почему предметы, увиденные вблизи, приобретают удивительную телесность и плотность - свойство заполненных объемов. Мы видим их "полными", выпуклыми. Напротив, тот же предмет, расположенный на заднем плане, теряет при дальнем видении телесность, плотность и цельность. Это уже не сжатый, четко обрисованный объем, выпуклый, с округлой поверхностью; "заполненность" утрачена, предмет становится плоским, бестелесным призраком из одного лишь света.

Ближнему видению свойственна осязательность. Что за таинственную силу прикосновения обретает взгляд, сосредоточенный на близком предмете? Не станем приподнимать завесы над тайной. Заметим только, что плотность зрительного луча почти достигает плотности осязания - это и позволяет ему действительно охватить, ощупать поверхность вазы. Однако по мере удаления предмета взгляд утрачивает сходство с рукой, становясь чистым зрением. Вместе с тем и предметы, удаляясь, теряют свою телесность, плотность, цельность и превращаются в чистые хроматические сущности, лишенные полноты, упругости, выпуклого объема. Следуя извечной привычке, основанной на жизненной необходимости, человек рассматривает как "вещь" в строгом смысле слова лишь те предметы, до которых можно дотронуться, ощутив их упругую, плотную поверхность. Остальное в той или иной степени призрачно. Итак, когда предмет из ближнего видения переходит в область дальнего, он дематериализуется. Если расстояние велико - дерево, замок, горная цепь у предела недостижимого горизонта, - все обретает иллюзорные очертания потусторонних видений.

VI

Наконец, последнее и наиболее важное рассуждение.

Противопоставление ближнего видения дальнему вовсе не означает, что во втором случае мы смотрим на более удаленный предмет. "Смотреть" имеет здесь более узкий смысл: соединять зрительные лучи в одной точке, вследствие чего она оказывается выделенной, в оптически привилегированном положении. При дальнем видении подобная точка отсутствует, - напротив, мы пытаемся

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org охватить все зрительное поле, до самых его краев. Для этого необходимо по возможности не фиксировать взгляд. Тогда мы заметим удивительную закономерность: наблюдаемый предмет – зрительное поле как целое – становится вогнутым. Если мы находимся в комнате, границами изгиба будут противоположная стена, потолок, пол. Эту границу, или предел, образует плоскость, стремящаяся к форме полусфера, видимой изнутри. Где же начинается вогнутость? Очень просто: в наших собственных глазах.

Отсюда следует: предмет дальнего видения – пустота как таковая. Наше восприятие охватывает не плоскость, которой пустота ограничена, а саму пустоту – от глазного яблока до стены или горизонта.

В таком случае мы вынуждены признать следующий парадокс: объект дальнего видения расположен от нас не дальше, чем видимый вблизи, а, напротив, ближе, поскольку начинается на самой роговице. При дальнем видении внимание устремлено не в даль, а, как раз наоборот, сосредоточено на ближайшем; зрительный луч не сталкивается с выпуклой поверхностью плотного, объемного предмета, застывая на ней, но проникает в вогнутую полусферу, скользит внутри пустого пространства.

VII

Итак, за века художественной истории Европы точка зрения сместились от ближнего видения к дальнему, а сама европейская живопись, возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов, превратилась в живопись пустого пространства.

Таким образом, внимание художника изменяет свою направленность отнюдь не произвольно. Поначалу взгляд сосредоточен на телесной форме, на объеме предмета, затем – между предметом и глазом, на пустоте как таковой. А поскольку пустое пространство расположено перед предметами, маршрут художественного видения оказывается отступлением от удаленного, хотя и близкого, к тому, что непосредственно граничит с глазом. Следовательно, эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника.

Чтобы убедиться в истинности этого закона, вершащего судьбами живописи, читателю достаточно воспроизвести в памяти историю искусства. Я же в дальнейшем ограничусь лишь рядом примеров – основными вехами общего пути.

VIII

Кватроченто. Фламандцы и итальянцы с неистовством следуют канонам живописи заполненных объемов. Художники не пишут – вылепливают картины. Каждый предмет непременно наделен плотностью, телесностью, он осязаем и упрят. Все будто обтянуто лощеной кожей – без пор и пятен – и упивается своими выписанными, объемными формами. Нет никакой разницы в манере изображения, будь то передний план или задний. Художник довольствуется простым соблюдением перспективы (чем предмет удаленнее, тем он меньше), но техника исполнения неизменна. Итак, различие планов – чистая абстракция и достигается благодаря геометрии. По живописным нормам в этих картинах все первый план, то есть написано как ближайшее. Едва заметный вдали силуэт изображен так же цельно, объемно и четко, как и центральные фигуры. Кажется, будто художник подошел к удаленному предмету и, написав его вблизи, поместил в отдалении.

Но рассматривать вблизи сразу несколько предметов невозможно. При ближнем видении взгляд должен перемещаться, последовательно меняя центр восприятия. Отсюда следует, что в картинах ранних эпох не одна точка зрения, а сколько, сколько изображенных предметов. Для картины характерно не единство, а множественность. Ни один из фрагментов не связан с соседним, каждый обособлен и идеально завершен. Поэтому лучший способ убедиться, что перед нами образец живописи заполненных объемов, – выбрать какую-либо часть картины и проверить, можно ли ее – обособленную – рассматривать как целостность. Для живописи пустого пространства это исключено, – например, отдельный фрагмент полотна Веласкеса лишь сгусток противоестественных, неопределенных форм.

В известном смысле любая картина старых мастеров – сумма нескольких небольших картин, каждая из которых независима и написана с ближней точки зрения. На всякий предмет художник направлял свой расчленяющий,

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org аналитический взгляд. И в этом источник ликующей щедрости картин эпохи кватроченто. Их можно разглядывать без устали. Бесконечно проявляются новые внутренние фрагменты, не замеченные ранее. Однако целостное восприятие оказывается невозможным. Наш зрачок, обреченный на вечное перемещение по поверхности полотна, замирает в тех самых точках, которые последовательно выбирал взгляд художника.

IX

Возрождение. Здесь безраздельно господствует ближнее видение, ибо каждый предмет воспринимается сам по себе, отдельно от окружения. Рафаэль сохранил эту же точку зрения, но достиг некоторого единства, введя в картину элемент абстракции – композицию или архитектонику. Он продолжает писать обособленные предметы, как и художники кватроченто; его зрительный аппарат действует по прежней схеме. Однако вместо того, чтобы наивно копировать видимое, подобно своим предшественникам, Рафаэль подчиняет изображение внешней силе – геометрической идеи единства. Синтетическая форма композиции – не видимая форма предмета, а чистая мыслительная форма – властно накладывается на аналитические формы предметов. (Леонардо приходит к тому же в своих треугольных построениях[1].)

Картины Рафаэля не создавались и тем более не могут рассматриваться с одной точки зрения. Но в них уже заложена рациональная предпосылка объединения.

X

Переходный период. Венецианцы, и в особенности Тинторетто и Эль Греко, занимают промежуточное положение на пути от художников кватроченто и Возрождения к Веласкесу. В чем это выражено?

Тинторетто и Эль Греко оказались на перепутье двух эпох. Отсюда тревога и беспокойство, пронизывающие их творения. Они – последние приверженцы заполненных объемов – уже предчувствуют грядущие проблемы "пустотной" живописи, не решаясь целиком предаться поискам нового.

С момента своего зарождения венецианская живопись предпочитает дальнее видение. На полотнах Джорджоне и Тициана фигуры пытаются освободиться от гнета телесности и парить подобно облакам или шелковым покровам, растияться, распасться. Однако художникам не хватает смелости отказаться от ближней, аналитической точки зрения. На протяжении века оба принципа яростно оспаривают первенство – и ни один не уступает окончательно. Картины Тинторетто – предельное выражение этой внутренней борьбы, где дальнее видение почти побеждает. На картинах, ныне выставленных в Эскориале[2], он созидает огромные пустые пространства. Но для осуществления подобного замысла оказались необходимы "костили" – архитектурная перспектива. Без устремленных вдаль верениц колонн и карнизов кисть Тинторетто низверглась бы в бездну пустоты, той самой, которую стремилась создать.

Творчество Эль Греко, скорее, симптом возврата. Его современность и близость к Веласкесу представляется мне преувеличением. Для Эль Греко по-прежнему важнее всего объем. Тому доказательство – репутация последнего великого мастера ракурсов. Он не довольствуется пустым пространством, сохраняя приверженность к осязаемости, к заполненным объемам. Если Веласкес в "Менинах" и "Пряях" сосредоточивает людей справа и слева, оставляя более или менее свободным центр картины, словно само пространство и есть истинный герой, то Эль Греко загромождает полотно телесными массами, полностью вытесняющими воздух. Почти все его картины перенасыщены плотью.

Однако такие полотна, как "Воскрешение", "Распятие" (музей Прадо), "Сошествие св. Духа", неожиданно остро ставят проблему живописной глубины.

Но было бы ошибкой смешивать живопись глубины с живописью пустого пространства или вогнутых пустот. Если первая только очередной изощренный способ подчеркнуть объем, вторая представляет собой радикальное изменение самого художественного подхода.

Истинным нововведением в творчестве Эль Греко стал диктат архитектоники: ее идеальная схема беспощадно и всецело завладела изображенными предметами. Отсюда и аналитическое видение (цель которого отыскать, подчеркнуть объем каждой, непременно выделенной фигуры) оказывается опосредованным, будто нейтрализуясь в противостоянии синтезу. Схема формального динанизма,

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org господствующая над картиной, вносит в ее построение целостность и допускает возможность псевдоединой точки зрения.

Кроме того, у Эль Греко появляется еще одна предпосылка единства светотеней.

XI

Кьяроскуристы[3]. Композиция полотен Рафаэля, динамическая схема у Эль Греко – все это предпосылки объединения, введенные художником в картину, не более. Каждая изображенная вещь продолжает отстаивать свой объем и, следовательно, свою независимость, отчужденность. Вот почему перечисленные попытки объединения столь же абстрактны, как и геометрическая перспектива в работах старых мастеров. Они – порождения чистого разума и не способны пронизать саму материю картины, иными словами, они не являются художественными началами. В каждом отдельном фрагменте картины их присутствие неощутимо.

В этом ряду светотень предстает как поистине радикальное и глубокое новшество.

До тех пор пока взгляд художника будет выискивать осязаемые формы, сами предметы, заполняющие живописное полотно, не перестанут поодиночке взывать об отдельной, исключительной точке зрения. Картина сохранит феодальную структуру, где каждая деталь требует соблюдения своих незыблемых прав. Но вот в привычный порядок вещей вторгается новый предмет, наделенный магической силой, которая позволяет, точнее, вынуждает его стать вездесущим и заполнить всю картину, ничего не вытесняя. Этот таинственный пришелец свет. Он, и только он, занимает всю композицию. Вот основа единства – не абстрактная, а реальная, предмет в ряду предметов, не идея, не схема. Единое освещение или светотень заставляет придерживаться одной точки зрения. Художник должен видеть свое творение целиком, погруженное в бескрайний объект – свет.

Эти художники – Рибера, Караваджо и ранний Веласкес (периода "Поклонения волхвов"). Они, следуя традиции, еще не отказались от телесности изображаемого. Однако прежний интерес к этому утрачен. Предмет сам по себе постепенно впадает в немилость, превращаясь в каркас, в фон для струящегося света. Художник следит за траекторией светового луча, стараясь запечатлеть его скольжение по поверхности объемов, форм.

Заметно ли при этом смещение точки зрения? Веласкес в "Поклонении волхвов" переносит акцент с фигуры как таковой на ее поверхность, отражающую преломленный свет. Это знак удаления взгляда, который, утратив свойства руки, выпустил свою добычу – округлые, заполненные объемы. Теперь зрительный луч замирает на самых выступающих формах, где переливы света наиболее ярки; затем он перемещается, выискивая на следующем предмете световые пятна той же яркости. Возникает магическое единство и подобие всех светлых фрагментов с одной стороны и темных – с другой. Самые несходные по форме и расположению предметы оказываются равноправными. Период индивидуалистического господства объектов пришел к концу. Они больше не интересны сами по себе и превращаются из цели в повод.

XII

Веласкес. Благодаря светотени единство картины становится не результатом чисто внешних приемов, а ее внутренним, глубинным свойством. Однако под светом по-прежнему пульсируют осязаемые формы. Живопись заполненных объемов прорывается сквозь сияющий покров освещения.

Для победы над дуализмом был необходим какой-нибудь своеобразный гений, готовый презрительно отказать предметам во внимании, отвергнуть их притязания на телесность, сплющить их неумные объемы. Таким гением презрения стал Веласкес.

Художник кватроченто, влюбленный в любое реальное тело, старательно выискивает его своим осязающим взглядом, ощупывает, страстью обнимает его. Кьяроскурист, охладевший к телесным формам, заставляет зрительный луч скользить, словно по колее, за световым потоком, перемещающимся от предмета к предмету. Веласкес с поразительной смелостью решается на великий акт презрения, призванный даровать начало совершенно новой живописи: он

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org останавливает зрачок. Не более. В этом и состоит грандиозный переворот.

до сих пор зрачок художника покорно вращался, как птоломеевы светила, по орбите вокруг предметов. Веласкес деспотично устанавливает неподвижную точку зрения. Отныне картина рождается из единого акта видения, и предметам стоит немалых усилий достичь зрительного луча. Итак, речь идет о коперниканской революции, подобной перевороту в философии, совершенному декартом, Юмом и Кантом[4]. Зрачок художника водружается в центре пластического космоса, и вокруг него блуждают формы вещей. Неподвижный зрительный аппарат направляет свой луч-видоискатель прямо, без отклонений, не отдавая предпочтения ни одной фигуре. Сталкиваясь с предметом, луч не сосредоточивается на нем, и в результате вместо округлого тела возникает лишь поверхность, остановившая взгляд[*Полая сфера извне кажется плотным, цельным объемом. Рассматривая ее же изнутри, мы увидим лишь плоскость, ограничивающую внутреннюю пустоту].

Точка зрения отступила, удалилась от предмета, и мы перешли от ближнего к дальнему видению, причем поистине близким является именно последнее. Между зрачком и телами возникает посредник – пустота, воздух. Воспарив, подобно многоцветным газовым облакам, трепещущим полотнам, мимолетным отблескам, предметы утратили плотность и четкость очертаний. Художник запрокидывает голову, прищуривает глаза – форма предметов распадается, сведенная к молекулам света, к простейшим световым искрам. Вся же картина, напротив, может быть увидена с одной точки зрения – сразу и целиком.

Ближнее видение разъединяет, анализирует – оно феодально. Дальнее видение синтезирует, сплавляет, смешивает – оно демократично. Точка зрения превращается в синопсис, в основу для единственного всеобъемлющего взгляда. Живопись заполненных объемов окончательно становится живописью пустого пространства.

XII

Импрессионизм. Нет необходимости доказывать, что Веласкес все же не отвергает первоосновы возрожденческой живописи. Подлинный переворот произойдет лишь с появлением импрессионистов и неоимпрессионистов.

Соображения, высказанные мною ранее, казалось бы, предрекали конец эволюции с появлением живописи пустого пространства. Точка зрения превращается из множественной и ближней в единую и отдаленную – и на первый взгляд все имеющиеся варианты исчерпаны. Ничего подобного. Мы легко убедимся, что возможно еще большее отступление к субъекту. С 1870 года[5] и по настоящее время перемещение точки зрения продолжалось, и именно эти последние этапы – невероятные и парадоксальные – подтверждают пророческий закон, предугаданный ранее. Художник, который сначала исходит из окружающего мира, в итоге укрывается от него в самом себе.

Я уже говорил, что взгляд Веласкеса, сталкиваясь с объемным телом, превращает его в плоскость. Но вместе с тем зрительный луч прокладывает себе путь, пронзает воздух, заполняющий пространство между глазной роговицей и удаленными предметами. В "Менинах" и "Пряях" заметно, с каким удовольствием выписывает художник пустоту как таковую. Взгляд Веласкеса устремлен вдаль, поэтому он наталкивается на необъятное скопление воздуха между глазом и границей поля зрения. Подобное восприятие чего-либо основным зрительным лучом именуется прямым видением или видением *in modo recto*[6]. Но из зрачка наряду с осевым лучом исходит множество наклонных, дополнительных, функция которых – зрение *in modo obliquo*[7]. Впечатление вогнутости создается при видении *in modo recto*. Если его устраниТЬ, хотя бы быстро открыв и зажмурив глаза, остается лишь боковое видение, видение, "краешком глаза" – верх презрения. Пустота исчезает, и все зрительное поле стремится стать единой плоскостью.

Именно такое видение избирают сменяющие друг друга импрессионистические школы. Фон веласкесовской пустоты выходит на первый план, причем последнее обозначение теряет смысл из-за отсутствия заднего плана. Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Любые отголоски былой телесности и осязаемости бесследно исчезают. Кроме того, раздробленность предметов при боковом видении такова, что от них почти ничего не остается. Фигуры становятся неузнаваемыми. Художник пишет не предметы, им видимые, а видение само по себе. Вместо вещи – впечатление, то есть совокупность ощущений. Таким образом, искусство полностью уходит от мира,

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org сосредоточиваясь на деятельности субъекта. Ибо ощущения – это отнюдь не вещи, а субъективные состояния, через которые или посредством которых эти вещи нам явлены.

Отразилась ли подобная перемена на точке зрения? Казалось бы, в поисках объекта, наиболее приближенного к глазу, она постигла предельной близости к субъекту и удаленности от вещей. Ошибка! Точка зрения продолжает свой неумолимый отход. Она не останавливается на роговице, а дерзко преодолевает последнюю преграду и проникает в само зрение, в самого видящего субъекта.

XIV

Кубизм. Сезанн, следя традиции импрессионизма, неожиданно открывает для себя объем. На полотнах возникают кубы, цилиндры, конусы. На первый взгляд можно подумать, что живописные странствия завершены и начинается новый виток, возвращение к точке зрения Джотто. Снова ошибка! В истории искусства всегда существуют побочные тенденции, тяготеющие к архаике. Но основной поток эволюции минует их и величаво продолжает свое неизменное течение.

Кубизм Сезанна и истинных кубистов, то есть стереометристов, лишь очередная попытка углубить живопись. Ощущения – тема импрессионизма – суть субъективные состояния, а значит, реальности, действительные модификации субъекта. Глубинное же его содержание составляют идеи. Идеи – тоже реальности, но существующие в душе индивида. Их отличие от ощущений в том, что содержание идей ирреально, а иногда и невероятно. Когда я думаю об абстрактном геометрическом цилиндре, мое мышление является действительным событием, происходящим во мне; сам же цилиндр, о котором я думаю, – предмет ирреальный. Значит, идеи – это субъективные реальности, содержащие виртуальные объекты, целый новоявленный мир, отличный от мира зрячего, таинственно всплывающий из недр психики.

Итак, объемы, созданные Сезанном, не имеют ничего общего с теми, которые обнаружил Джотто: скорее, они их антагонисты. Джотто стремился передать действительный объем каждой фигуры, ее истинную осязаемую телесность. До него существовали лишь двумерные византийские лики. Сезанн, напротив, заменяет телесные формы – геометрией: ирреальными, вымышленными образами, связанными с реальностью только метафорически. Начиная с Сезанна художники изображают идеи – тоже объекты, но только идеальные, имманентные субъекту, иными словами, интрасубъективные.

Этим объясняется невообразимая мешаница, именуемая кубизмом. Пикассо создает округлые тела с непомерно выступающими объемными формами и одновременно в своих наиболее типичных и скандальных картинах уничтожает замкнутую форму объекта и в чистых евклидовых плоскостях располагает его разрозненные фрагменты – бровь, усы, нос, – единственное назначение которых быть символическим кодом идей.

Течение, двусмысленно названное кубизмом, всего лишь особая разновидность современного экспрессионизма. Господство впечатлений свело к минимуму внешнюю объективность. Новое перемещение точки зрения – скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним, – было возможно лишь при полном отказе живописи от своих привычных функций. Теперь она не помещает нас внутрь окружающего мира, а стремится воплотить на полотне само внутреннее – вымышленные идеальные объекты. Заметьте, элементарное перемещение точки зрения по прежней, и единственной, траектории привело к абсолютно неожиданному, противоположному результату. Вместо того чтобы воспринимать предметы, глаза начали излучать внутренние, потаенные образы фауны и ландшафтов. Раньше они были воронкой, втягивающей картины реального мира, – теперь превратились в родники ирреального.

Возможно, эстетическая ценность современного искусства и вправду невелика; но тот, кто видит в нем лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Нынешнее состояние живописи и искусства в целом – плод непреклонной и неизбежной эволюции.

XV

Закон, предрешивший великие перевороты в живописи, на удивление прост. Сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, идеи. Иными словами, внимание художника прежде всего сосредоточилось на внешней реальности, затем – на субъективном, а в итоге перешло на

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org интрасубъективное. Три названных этапа - это три точки одной прямой.

Но подобный путь прошла и западная философия, а такого рода совпадения заставляют все с большим вниманием относиться к обнаруженной закономерности.

Рассмотрим вкратце основные черты этого удивительного параллелизма.

Первый вопрос, стоящий перед художником, - какие элементы мироздания должны быть перенесены на полотно, иными словами, какого типа феномены существенны для живописи. Философ со своей стороны выделяет класс основополагающих объектов. Философская система есть попытка концептуально воссоздать Космос, исходя из определенного типа фактов, признанных наиболее надежными и достоверными. Каждая эпоха в развитии философии предпочитала свой, особенный тип и на его основе возводила дальнейшие построения.

Во времена Джотто - художника плотных, обособленных тел - философия рассматривала как последнюю и окончательную реальность индивидуальные субстанции. В средневековых школах примерами субстанций служили: эта лошадь, этот человек. Почему считалось, что именно в них можно обнаружить окончательную метафизическую ценность? Всего лишь потому, что, согласно прирожденной, практической идеи о мире, каждая лошадь и каждый человек обладает собственным существованием, независимым от окружения и созерцающего их ума. Лошадь существует сама по себе, целиком и полностью согласно своей сокровенной энергии; если мы хотим ее познать, наши чувства, наше сознание должны устремиться к ней и покорно кружиться вокруг. Таким образом, субстанциалистский реализм Данте оказывается родным братом живописи заполненных объемов, возникшей в творениях Джотто.

Теперь сразу перенесемся в 17 век - эпоху зарождения живописи пустого пространства. Философия во власти Декарта. Какова для него вселенская реальность? Множественные, обособленные субстанции исчезают. На первый метафизический план выступает единственная субстанция - полая, бестелесная, своеобразная метафизическая пустота, наделяемая отныне магической силой созидания. Лишь пространство реально для Декарта[8], как пустота - для Веласкеса.

После Декарта множественность субстанций ненадолго возрождает Лейбниц[9]. Но эти субстанции уже не осязаемые, телесные начала, а как раз обратное: монады - духовные сущности, и единственная их роль (любопытный симптом) - представлять какую-либо point de vue[10]. Впервые в истории философии отчетливо прозвучало требование превратить науку в систему, подчиняющую Мироздание одной точке зрения. Монада должна была обеспечить метафизическую основу подобному единству видения.

За два последующих века субъективизм набирает силу, и к 1880 году, когда импрессионисты принялись фиксировать на полотнах чистые ощущения, философы - представители крайнего позитивизма свели к чистым ощущениям всю универсальную реальность.

Прогрессирующая дереализация мира, начатая мыслителями Возрождения, достигает крайних пределов в радикальном сенсуализме Авенариуса и Маха[11]. Что дальше? Какие возможности открываются для философии? О возврате к примитивному реализму не может быть и речи: четыре века критики, сомнений, подозрительности сделали его неизбежно ущербным. Тем более невозможна дальнейшая приверженность субъективизму. Как воссоздать распавшийся универсум?

Внимание философа проникает все дальше, но теперь оно направлено не на субъективное как таковое, а сосредоточивается на "содержании сознания" - на интрасубъективном. Выдуманное нашим умом, вымыщенное мыслью порой не имеет аналогов в реальности, но неверно говорить о чисто субъективном. Мир иллюзий не становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект. Перед нами тот тип феноменов, который современный мыслитель кладет в основу своей универсальной системы. И в высшей степени поразительно совпадение подобной философии с современной ей живописью - экспрессионизмом или

Ортега и Гассет Хосе О точке зрения в искусстве filosoff.org
кубизмом. КОММЕНТАРИЙ

О точке зрения в искусстве (Sobre el punto de vista en las artes). - О. С., 4, р. 443-457.

Впервые опубликовано в февральском номере журнала "Ревиста де Оксиденте" за 1924 г. включена автором в сборник "Гете изнутри" (1932).

[1] Имеются в виду картины Леонардо, где фигуры сгруппированы по три в форме треугольника (например, "Мадонна в гроте").

[2] В здании королевского дворца, входящего в архитектурный ансамбль Эскориала, с 1963 г. размещен один из крупнейших художественных музеев в Испании, коллекция которого включает ряд знаменитых полотен Тинторетто.

[3] Кьяроскуристы - от "кьяроскуро" (итал. "светотень"), то есть художники, строившие свои картины на резком контрасте света и тени.

[4] В работе "Кант" (1924) Ортега указывает на три аспекта философского переворота, осуществленного Декартом, Юмом и Кантом: 1) Постепенное вытеснение из философии онтологических проблем и их замена вопросами теории познания; 2) перенос внимания в теории познания с существенных вопросов бытия на феноменальный мир; 3) изменение ориентации познания - от стремления проникать к сущности вещей, "открывать" эти сущности к изучению проблем методологии, а также процедур (методик) познавательной деятельности (см.: О. С., 3, р. 27-30).

[5] 1870-е гг.-время возникновения импрессионизма.

[6] Прямым образом (латин.) - прямо, непосредственно.

[7] Косвенным образом (латин.) - косвенно, опосредованно.

[8] Противопоставлены идея Декарта о мировом пространстве как о заполненном множеством вещей (протяженных телесных субстанций) и учение Ньютона об абсолютном пространстве как о пустом "вместилище вещей".

[9] В учении о монадах (см.: Лейбниц Г.-В. Монадология, 56, 57-Соч., т. 1, с. 422-423).

[10] Точка зрения (франц.).

[11] Мир в философии Маха и Авенариуса является "укорененным" (если пользоваться терминологией Ортеги) в "чистом опыте". Следовательно, осмыслить его на категориальном уровне невозможно.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!