

УДК 7.017.9

Мухин А.С.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург

К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНЫХ НАВЫКАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ-ГУМАНИТАРИЯ

В докладе рассматривается проблема утраченных навыков зрительной культуры гуманитарными специалистами. Причинами ослабления интереса к классическим формам визуализации видятся современные цифровые технологии, в том числе, в области электронных коммуникаций. Проводятся сравнительные аналогии в сфере применения метода наблюдения в гуманитарных и естественных науках. Аргументируется использование оптических инструментов в гносеологическом опыте гуманитариев: искусствоведов, музееведов, культурологов. Обосновывается необходимость возвращения к традиционным методам познания в исследованиях изобразительного искусства и архитектуры.

Метод наблюдения, оптические приборы, созерцание, визуализация, зрительные образы, знаточество.

Гуманитарные науки традиционно соотносят с полем мыслительной практики, господствующим методом которой является умозаключение. Во многом это справедливо, поскольку результат научной деятельности проистекает из последовательной цепочки логических операций. На этом фоне попытка внедрения экспериментальных практик кажется либо необязательной, либо дополнительной опцией аттрактивного свойства. Однако такие науки как археология, искусствоведение, историческая трасология, музейное дело, не могут обойтись без *вещи*, и, следовательно, неизбежно покидают пределы чистой мысли. Физический предметный мир этих наук не в меньшей степени требует эмпирического подхода, чем область естественнонаучного знания. Объектом исследования становится *некое тело*, а раз так, то невольно возникает общность методов, применяемых в, казалось бы, далеких друг от друга дисциплинах. Одним из важнейших таких методов является метод наблюдения. Историк искусства или музеевед вовлечены в процесс созерцания так же последовательно как астроном или биолог. Несмотря на

разницу в объектах наблюдения, зрительный акт как залог гносеологической процедуры обладает исключительной важностью и сам по себе, и в качестве пути, ведущего к результату.

Способность видеть, умение смотреть уже изучались в качестве профессионального качества ученого специалиста [5]. За прошедшие годы многое изменилось, а новое столетие с его удивительными технологиями привнесло коррективы и в набор профессиональных навыков, и в общую парадигму подготовки будущего исследователя еще на этапе его университетского обучения. Без преувеличения можно сказать, что на протяжении столетий, острый глаз, способный различать тончайшие нюансы объекта исследования, был неотъемлемой составляющей ученого, знатока. Речь идет не столько о физиологических особенностях зрительного восприятия, сколько о навыке подмечать то, чего не видят другие. Ценитель может отличить шедевр от рядовой поделки, подлинник от фальшивки. Глаз знатока обретал помимо инструментальных свойств еще и аксиологические характеристики в такой же мере, в какой рука мастера ценилась по сравнению с рукой рядового ремесленника. Рука художника и глаз знатока становились конгениальной парой: рука предназначала свои движения глазу, который и только который мог постичь их высший смысл в полной мере посредством наличия рукотворного плода творческих усилий. Видящий глаз мог быть немощным. На старинных изображениях знаток рассматривает картину сквозь очки, а образ коллекционера с лупой в руках стал общим местом. Физически слабый глаз, таким образом, аллегорически обладает какой-то особой силой, «внутренним» качеством, свойство которого не стоит спешить искать в области оптической природы зрения. На

уровень символизма *близорукий* ценитель превращался во всеведущего наблюдателя. Смотреть и знать – эти разные порядки, – сопоставлялись как обязательные условия профессионального становления знатока. Не будет преувеличением сказать, что до сих пор, даже в наши дни, практика атрибуции тех или иных артефактов – картин, монет, ювелирных изделий или предметов военной истории, – опирается на *знаточеский глаз* в большей степени, чем на экспертизу, проведенную естественнонаучными методами. Или, во всяком случае, ученый никогда не довольствуется только последними.

Очевидно, что *глаз* превращается во всевидящий посредством опыта. Глаз и мозг работают вместе и неустанно в деле накопления зрительных образов, которые формируют в течение долгого времени особое чутье, позволяющее узнавать нужные объекты. Эту интуицию не заменит никакой оптический прибор. Бернард Бернсон знал ренессансную живопись так же, как Дж. Скиапарелли – звездное небо: только на меридианном круге итальянский астроном собирался осуществить сто наблюдений за один раз [7, с. 13]. В распоряжении первого на его вилле близ Флоренции была огромная библиотека, архив фотографий и картотека [2, с. 42, 47-48.], но его удивительные навыки подмечать различия в едва уловимых деталях были развиты даже не методом Дж. Морелли, а личным знакомством с огромным количеством оригиналов в различных музеях и частных коллекциях. Библиотека и архив стали, скорее, побочным эффектом его практики или, даже, итогом профессиональной деятельности. Точно так же Дж. Скиапарелли не брезговал самым неприглядным инструментом, когда собирался наблюдать Солнечное затмение 1870 г. на Сицилии в «оперную подзорную трубу» [7, с. 39]. Значительно более мощный инструмент (8-дюймовый телескоп), наоборот, от знания привел к наваждению – к несуществующим прямым каналам (естественным протокам?) на Марсе.

Для многих знатоков процесс наблюдения, возможность применять свой глаз, был эстетическим процессом и в первичном (чувство), и во вторичном (прекрасное/безобразное) смыслах этого слова. Он

не только дарил чувственный опыт, но и приносил удовольствие. Глаз как орган телесной радости порицал еще Св. Августин [3, с. 44-46]. В этом есть какой-то резон, ибо чувственный опыт уносит наше сознание от чистого мышления, привязывает к телу, соединяет с физическим миром, постепенно изменяя смысл и назначение познания. Зрительное восприятие уже само по себе обретает ценность вне ожидаемого результата: наблюдения ради наблюдения, а не ради открытия новых имен в истории искусств или иных планет. Мир классической Европы был «пронизан» зрением-созерцанием, зрением-навыком, а глаз был не только частью тела, но и метафорой познающего субъекта сознания, даже если это познание было процессом ради процесса (приносящего удовольствие), а не ради научного открытия. Эта парадигма оставалась актуальной до последнего дня, несмотря на изобретение фотографии, кинематографа, телевидения, поскольку снимок тоже можно созерцать, а фильм неслучайно называют кинокартиной. Даже современное кино, в его авторском сегменте, часто использует прием длинных планов, настраивающих зрителя на длительное наблюдение. Телевиденье, перенасыщенное вербальной коммуникацией с потребителем, обилием комментариев и комментаторов тесно сблизилось с радио (имея родство и в принципе передачи и приема сигналов): как часто на кухне мы стоим к телевизору спиной. Сильнейший удар по традиционному созерцанию нанесли цифровые технологии виртуальной среды, пространство интернет.

Чтобы продемонстрировать, в чем заключалось это воздействие на традиционную визуальную культуру, сделаем несколько шагов назад, в эпоху расцвета частного коллекционирования, когда в Европе активно формируются эти оазисы визуального контакта с предметным миром собирательства. Коллекция (церковная, частная, королевская) имела ограниченный запас *визуальной прочности*: как правило, небольшой круг предметов, насчитывающих несколько десятков особенно дорогих вещей. Каждая вещь была хорошо знакома владельцу собрания, каждая становилась и «собеседником», и

объектом длительного визуального контакта. Произведения старых мастеров рассматривали очень долго, созерцание могло длиться более часа – от глаза не укрывалась ни одна деталь, оттенок или мазок, а содержание полотна или скульптуры становилось настоящей книгой, вербальным текстом в изобразительной культуре. Знарок совершал круг в установленном порядке своих вещей, который разрывался только приобретением нового шедевра или знакомством с собранием коллег-коллекционеров. Ограниченность предметно-зрительного ряда заставляла возвращаться к одним и тем же произведениям снова и снова, находя в них все время что-то новое, обогащая свой опыт, «юстируя» свой *глаз*. Это напоминает практику чтения книг в Средние века и немного позднее, когда один и тот же текст перечитывался до полного его запоминания с неизбежным обогащением опыта, с поиском и приобретением новых смыслов.

Ограниченный круг объектов наблюдения – довольно долго сохранявшийся культурный феномен. Еще и в XX веке произведения искусства были доступны не всем даже в репродукциях. Как не вспомнить тут инициативу министра культуры Франции А. Мальро о необходимости составлять подборки репродукций мировых шедевров, специально изданных для провинциальных школ [6, с. 202]. Сама его концепция «Воображаемого музея» проистекает из такой бедности – я ношу в своей памяти тот набор произведений, который в силу моих способностей к запоминанию становится моей духовной собственностью, – других образов у меня попросту нет, ни иллюстраций, ни факсимиле, ни копий или оригиналов. Схожую ситуацию отмечает А.В. Степанов, указывая на ограниченные возможности общения с произведениями искусства в довоенном СССР: открытки, черно-белые репродукции, редкие альбомы, нечастые посещения музеев крупных городов [8, с. 167].

В этих условиях каждый образ становился поводом для длительного диалога с объектом визуального контакта: к одним и тем же шедеврам возвращались и возвращались снова. Я хорошо помню первую

свою книгу по искусству – подаренный мне матерью путеводитель по Эрмитажу с тоновыми иллюстрациями. Однако какое неизгладимое впечатление на меня производили некоторые репродукции, особенно «Точильщик» Антонио де Пуга! Мне казалось, что в книге воспроизведена фотография какого-то настоящего события (я не знал, что в XVII веке ее еще не было). Аналогии способствовало увлечение моего отца фотографией. Карточки, которые он печатал на черно-белой фотобумаге, были примерно такого же формата, что и репродукция в книжке. Дополнял этот серебристо-серый мир тоновых изображений телевизор «Юность-401», чей экран был не крупнее листов в художественном альбоме. Количественная ограниченность образов стала причиной цикличности одних и тех же операций. Книжки просматривались неоднократно, я уже знал, что изображено и на какой странице, в каком порядке размещены иллюстрации, где черно-белые репродукции соседствуют с цветными вклейками, а где их ряд перемежается с прорисовками и схемами. Примерно такой же ритм возвращений был свойствен старинному коллекционеру, он тоже был ограничен конечным визуальным рядом. В голландских собраниях XVII столетия насчитывалось от 10 до 40 картин в распоряжении заинтересованных обывателей [1, с. 39]. Они любовались оригиналами великих мастеров, копиями с них, гравюрами с них как репродукциями, гравюрами как самостоятельными произведениями, рисунками и т.д. Интернет открыл *множество* в его неисчерпаемости: различные воспроизведения, без всякого преувеличения, насчитывают миллионы единиц. Циклический круг привычных образов оказывается разорванным, возможность увидеть *все* порождает зрительную ненасытность. Жадный глаз уже не останавливается на избранных произведениях («картинках», фотографиях, различных формах визуализации), он пускается в нескончаемый поиск все новых и новых впечатлений от новых и новых образов, которые «живут» в отрыве от носителя. Они уже не ассоциируются с той или иной книгой, альбомом, набором факсимиле. Готовые изображения, поджидающие нас в интернете, до-

полняются нашей собственной продукцией. Пленочная фотография ограничивала (и физически, и финансово) мои возможности в процессе фиксации тех или иных артефактов. Я искал то, что было достойно попасть в кадр. Экономия пленки диктовала мне правила отбора образов; подсознательно вырабатывались интуитивные критерии, позволявшие картине, статуе или памятнику архитектуры попасть в фотоальбом. Ныне, в условиях цифровых технологий, меня мало что сдерживает: из поездки я могу привезти несколько тысяч снимков (а точнее, цифровых файлов), которые потом лягут невостребованным грузом на дно жесткого диска. У меня уже нет полноценного времени на просмотр всех изображений, а тем более – на их созерцание. Время становится важнейшим фактором. Его нехватка не позволяет останавливаться на избранном, разорванный циклический круг вытянулся в непрерывную перспективную прямую. Созерцание оказалось элиминированным из зрительного восприятия. Я знакомлюсь с картинками в спешке. Но я еще помню былые времена, когда можно было не торопиться, остановившись подле шедевра, как в водах тихой гавани. Однако тот, кто никогда не знал, что ограниченное количество образов могло возвращаться по замкнутому кругу, стремительное скольжение мимо изображений воспринимает как норму. Будучи студентом, готовя только еще себя к профессии, он не хочет надолго останавливаться перед статуей или картиной, и, вероятно, не будет этого делать уже никогда. Бесконечное *множество* порождает нехватку времени, подталкивая нас к высоким скоростям в процессе «знакомства» с изображением.

Но, может быть, подлинники спасут дело? Речь у нас до сих пор шла о репродукциях. Однако и здесь кроется подвох. Как и в далеком прошлом, не многие из нас могут похвастать коллекциями оригиналов, а посещение музея с его шедеврами остается затратным во всех смыслах мероприятием. Музеи и сами подталкивают нас к эрзацам, предлагая на своих сайтах виртуальные экскурсии, поэтому, привыкнув к большим скоростям, с которыми мы перелистываем страницы в

интернете, эти скорости мы зачастую не сбавляем и в музейных залах. Будущий специалист иногда не догадывается, что перед шедевром можно *пребывать*, именно так! Стремительный глаз не видит достоинства в остановке, постепенно убеждаясь в скоростельности визуализированного потока информации как в непреложной ценности, а способность ее схватывания воспринимает в качестве особого навыка профессионала.

Со всем этим связан еще один интересный аспект. В эпоху, предшествующую современным технологиям, знаток, скажем так, умело управлял инструментами наблюдения: тренировал в опыте свою способность зрительного восприятия, воспитывал глаз, использовал лупу, микроскоп и бинокль. Но, при этом, он не *управлял* самим шедевром, его зрительным образом: картина оставалась картиной, на стене, мольберте или столе реставратора. Нынешние технические средства позволяют видоизменять образы до неузнаваемости. Подчас те или иные произведения становятся лишь поводом для ловких технологических игр: из одного живописного полотна можно попасть в другое, осуществимы операции по «замене» колорита потемневших от времени холстов – стоит лишь нажать нужную кнопку на экране. Компьютерные реконструкции достраивают руины и скульптурные обрубки – не только в последовательно сменяющихся друг друга «апликациях», но и в анимационных роликах (как бы в «реальном времени»). Между подлинником в музее и зрителем у монитора появляется целая вереница посредников – цифровых файлов, программ преобразователей, волновых потоков частиц, испускаемых экранами и т.д. Даже для того, чтобы приблизиться к картине, не надо делать шаги, достаточно колесом мыши поменять масштаб изображения; на специализированных сайтах репродукции высокого разрешения позволяют рассматривать красочный слой словно под большим увеличением микроскопа. Но почему бы не взять бинокль? Этот вопрос, заданный на конференции одной аспирантке, показался ей грубоватой шуткой, хотя он прозвучал абсолютно искренне. Действительно, биноклем пользовались

многие любители и корифеи. Я часто вспоминаю рассказ профессора-эрмитажника Н.Н. Никулина, о том, как он с помощью бинокля обнаружил, что облака в одном из итальянских палаццо именно нарисованы на плафоне, а не смоделированы из папье-маше, как это считалось ранее. Оптический прибор, увеличивающий видимый угловой размер объекта, можно смело считать естественным дополнением глаза. Он не является электронно-цифровым посредником между подлинником и зрителем. Все, что нас отделяет от шедевра – несколько сантиметров стекла и тончайших просветляющих пленок на оптических поверхностях. Чем выше качество такого прибора, тем ближе я нахожусь к шедевру. Однако это, на мой взгляд, очевидно полезное использование бинокля или зрительной трубы, у студентов вызывает непонимание. Они привыкли *управлять* изображением на компьютере, и оптическая определенность, ограниченность «картинки» техническими параметрами самого прибора, им кажется недостатком. Когда я задаю им вопрос, как они собираются изучать архитектурные детали в пленэрных условиях, многие из них указывают на режим цифровой трансфокации в своих смартфонах, или, в лучшем случае – на вариообъективы (zoom) цифровых камер. Однако ни в первом, ни во втором случае система не рассчитана на дифракционный предел глаза, как это имеет место быть в специализированных наблюдательных приборах. Это обстоятельство в купе с ЖК-дисплеем современных фотоаппаратов не дает нужного оптического качества для созерцания. На сегодняшний момент в бытовом массовом употреблении, насколько мне известно, нет камер с чувствительностью матрицы и разрешением ЖК-экрана, которые бы приближались к динамическому диапазону (он более широкий) человеческого глаза и его разрешающей способности. По этой причине получить приемлемое по качеству изображение значительно проще с помощью традиционной оптики. Бинокль не только создает эффект приближения, но и удивительным образом дисциплинирует наблюдателя, развивая в нем визуальные навыки. Даже высококачественный при-

бор не свободен от самых разных оптических явлений – дисторсии (положительной, отрицательной), комы, неравномерной резкости по всему полю зрения, бобового виньетирования, отклонения цвето-передачи от нейтральной и т.д. Привыкнув к прибору, глаз начинает подмечать эти нюансы, такие же важные как оттенки в живописи или особенности нанесения лессировок на загрунтованный холст. Кроме того, сам акт введения бинокля на объект, настройка резкости и диоптрийной коррекции при разнице в зрении правого и левого глаза, ограниченность поля зрения так называемым углом в пространстве предметов и окулярным углом, – все это нацеливает сознание смотрящего на некую точку, некий центр внимания, зону повышенного созерцания. Акцент на конкретном объекте наблюдения, возникающий благодаря использованию оптического прибора, как нам кажется, ведет в конечном итоге к развитию визуальных навыков. Будущий специалист-гуманитарий научается не просто смотреть, но и видеть.

Мы начали со сравнения метода наблюдения в гуманитарных и естественных науках. Попробуем посмотреть на какое-нибудь небесное тело в средний любительский телескоп. Глаз неподготовленного наблюдателя не сразу увидит детали, например, большое красное пятно Юпитера или «нарезку» из его приполярных поясов. Для этого нужны определенные навыки, полученные в ходе длительных созерцаний. Именно созерцаний, граничащих с медитативным состоянием напряженного внимания, сконцентрированного на объекте. Всматриваясь в планету, вы все равно что всматриваетесь в картину. Наблюдение, дополненное описанием увиденного, само становится произведением искусства. Как не вспомнить здесь слова Г. Галилея о Луне, поражающие образностью и оставленные им на страницах «Звездного Вестника»: «Эта лунная поверхность, отмеченная пятнами, как хвост павлина голубыми глазками, походит на стеклянные сосуды (обычно называемые ледяными киафами), которые погружают в воду раскаленными, вследствие чего их поверхность становится изломанной и волнистой» [4, с. 26].

Список литературы

1. Балаш, А.Н. Искусство жить искусством: арт-дилер в художественной жизни Европы XVI – первой половины XVIII в. [Текст] / А.Н. Балаш. – СПб.: СПбГУКИ, 2011. – 104 с.: ил.
2. Бернсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения [Текст] / Б. Бернсон, пер. с англ. Н.А. Белоусовой и И.П. Тепляковой. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. – 559 с.: ил.
3. Бычков, В.В. Эстетика Аврелия Августина / В.В. Бычков. – М.: Искусство, 1984. – 264 с.
4. Галилей, Г. Звездный вестник [Текст] / Г. Галилей // Избранные труды в 2 т. Т. 1. – М.: Книга по требованию, 2014. – 646 с.
5. Даниэль, С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя [Текст] / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
6. Куклинова, И.А. «Воображаемый музей» А. Мальро: антипод или прообраз современного музея? / И.А. Куклинова // В поисках музейного образа: мат. науч. конф. // под ред. М.Б. Пиотровского, А.А. Никоновой, Е.Г. Соколова, Е.А. Маковецкого, А.В. Ляшко. – СПб.: СПбГУ, 2007. – С. 198-206.
7. О.В. Струве – Дж. В. Скиапарелли. Переписка. 1859 – 1904 [Текст] / авт.-сост. и пер. В.К. Абалакин. – СПб.: Наука, 2005. – 731 с.: ил.
8. Степанов, А.В. О корректности суждений применительно к «актуальному» искусству [Текст] / А.В. Степанов // Современное искусство и художественный музей: комментарии / под ред. М.Б. Пиотровского, А.А. Никоновой, Е.Г. Соколова. – СПб.: СПбГУ, 2008. – С. 165-177.

УДК 327.7

Соловьёва И.В.

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, Владивосток

СОТРУДНИЧЕСТВО РФ И КНР В ОБЛАСТИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

В докладе объектом изучения является сотрудничество России и Китая в сфере науки и образования. Данная работа способствует выявлению основных сфер сотрудничества в области науки и образования обеих стран.

Межрегиональные связи, научное сотрудничество, образование.

Российско-китайское научно-техническое сотрудничество, остается одним из важнейших элементов всего комплекса отношений между РФ и КНР. Россия и Китай заметно продвинулись в научно-техническом взаимодействии. Однако в современных условиях, когда Россия приступила к глубокой модернизации экономики, а Китай поставил амбициозные задачи по выводу страны в число наиболее развитых в экономическом и социальном развитии государств, требуется углубление российско-китайского сотрудничества в сфере инновационных технологий.

Достижения современной КНР в экономической и научно-технической сферах общеизвестны. Бесспорно, что немаловажную роль в этом играет система образования, обеспечивающая необходимый уровень подготовки специалистов как для производства, так и для научно-

исследовательской деятельности. Современная система образования КНР представляет собой интересный пример синтеза собственных традиций и разнообразных внешних влияний, что объясняется непростой историей самого корейского государства в XX веке. Изучение организации и функционирования китайского образования полезно, интересно и актуально для современной России, которая переживает сложный период реформирования школьной и вузовской систем подготовки кадров.

Российская сторона отмечает большой потенциал двустороннего образовательного сотрудничества между странами. Однако для его реализации в полной мере необходимо дальнейшее развитие договорно-правовой базы. В этой связи особое значение приобретает работа над проектами двусторонних соглашений о научно-техническом сотрудничестве, сотрудничестве в области высшего образования, а также соглашения о взаимном признании образования и (или) квалификаций и ученых степеней.

Особо отмечается важность проведения двусторонних консультаций на уровне экспертов для обсуждения про-