Искусство видеть

Автор:
Джон Бергер

Искусство видеть

Джон Бергер

«Искусство видеть» Джона Бергера – это одна из самых обсуждаемых и влиятельных книг об искусстве, когда либо изданных в мире. Она написана по мотивам знаменитого фильма BBC и впервые была опубликована вслед за его премьерным показом в 1972 году. В том же году критик Sunday Times писал: «Бергер не просто открывает нам глаза на то, как мы видим произведения изобразительного искусства, он почти наверняка изменит само восприятие искусства зрителем». Спустя сорок лет можно с уверенностью утверждать: пророчество сбылось.

Джон Бергер

Искусство видеть

© Penguin Books Ltd., 1972

© Издательство «Клаудберри», 2012

* * *

Эту книгу мы сделали впятером. Точкой отсчета для нее послужили некоторые идеи, сформулированные в телевизионном сериале «Искусство видеть» (в оригинале – Ways of Seeing). Мы попытались расширить и развить их. Идеи эти

повлияли не только на то, что именно мы здесь говорим, но и на то, как мы пытаемся сказать это. Форма изложения отражает наш замысел в не меньшей степени, чем приводимые нами аргументы.

Книга состоит из семи пронумерованных эссе. Их можно читать в любом порядке. Четыре из них используют и слова, и изображения, три – только изображения. Эти чисто визуальные эссе (о способах видеть женщину и о некоторых противоречивых аспектах традиции масляной живописи) призваны поднять не меньше вопросов, чем эссе словесные. Иногда в визуальных эссе не дается никакой информации о воспроизведенных там картинах, поскольку мы решили, что такая информация будет отвлекать от поставленных вопросов. Эти сведения можно найти в списке репродукций, приведенном в конце книги.

В собранных здесь эссе рассматриваются лишь отдельные аспекты избранных тем, причем в первую очередь те, что стали особенно актуальными для современного исторического сознания. Главной нашей задачей было начать задавать вопросы.

1

Зрение первично по отношению к речи. Ребенок уже видит и понимает, хотя еще не умеет говорить.

Но зрение первично и в ином смысле. Понимание нашего места в окружающем мире формируется именно благодаря зрению; мы объясняем мир словами, но слова ничего не могут поделать с тем фактом, что мы этим миром окружены. Отношения между тем, что мы видим, и тем, что мы знаем, остаются зыбкими. Каждый вечер мы видим, как садится Солнце. Мы знаем, что это вертится Земля. Однако знание, объяснение все-таки не вполне вяжутся с увиденным. Художник-сюрреалист Магритт сыграл на этом несоответствии между словом и образом в своей картине «Ключ к грезам».

Ключ к грезам. Ренемагритт. 1898–1967

То, что мы знаем или во что верим, влияет на то, как мы видим окружающие нас вещи. К примеру, в Средние века, когда люди верили в реальное существование Ада, горящий огонь значил для них нечто отличное от того, что он значит для нас. И, тем не менее, их представление об Аде многим обязано зрелищу всепоглощающего огня и виду остающегося после него пепла, а также боли от полученных ожогов.

Когда человек влюблен, образ любимого обладает тем совершенством, полноту которого не измеришь ни словами, ни объятиями, – его на какое-то время может вместить только любовное соитие.

Однако это видение, приходящее раньше слов и не поддающееся вполне словесному определению, не есть лишь автоматическое реагирование на раздражители. (Так можно поставить вопрос, только если рассматривать совсем крохотную часть процесса, имеющую отношение к сетчатке глаза.) Мы видим только то, на что мы смотрим. А смотреть – это совершать выбор. В результате сделанного выбора то, что мы видим, делается доступным нам (однако вовсе не обязательно физически доступным). Дотронуться до чего бы то ни было означает вступить с этим предметом в некоторые отношения. (Закрыв глаза, пройдитесь по комнате и обратите внимание, насколько осязание похоже на зрение, но только статичное, ограниченное.) Мы никогда не смотрим просто на одну вещь, мы смотрим на отношения между вещами и нами. Наше зрение все время активно, оно подвижно, оно удерживает вещи в пространстве вокруг себя, оно утверждает все то, что существует для нас таких, какие мы есть.

Вскоре после того как мы начинаем видеть, мы понимаем, что и нас можно увидеть. Этот чужой взгляд соединяется с нашим собственным взглядом, чтобы наша принадлежность к видимому миру стала вполне бесспорной.

Если мы осознаем, что можем видеть тот холм вдалеке, то неизбежно предполагаем, что и нас можно увидеть с того холма. Взаимность зрения более глубинна, чем взаимность словесного диалога. И нередко диалог – это попытка вербализовать наше видение, попытка объяснить, как (метафорически и буквально) «ты видишь вещи», попытка выяснить, как «он видит вещи».

Все изображения (в том смысле, в котором мы используем это слово в нашей книге) созданы человеком.

Изображение – это воссозданное видение. Это явление (или множество явлений), изъятое из пространства и времени, где оно впервые явилось, и сохраненное – на несколько мгновений или на несколько веков. Всякое изображение воплощает в себе некоторый способ видеть. Даже фотография. Поскольку фотография, вопреки распространенному мнению, не есть автоматическая фиксация. Всякий раз, смотря на фотографию, мы помним (пусть хотя бы краем сознания) о фотографе, выбравшем именно этот предмет и перспективу из бесконечности других возможных предметов и перспектив. Это применимо даже к самому случайному семейному снимку. То, как фотограф видит мир, отражается в выборе объектов съемки. То, как художник видит мир, можно понять по тем следам, которые он оставляет на холсте или на бумаге. И хотя всякое изображение воплощает в себе определенный способ видения, наше восприятие и оценка в свою очередь зависят от нашего собственного способа видеть. (Так, например, Шейла может находиться в компании двадцати человек, но мы, по собственным субъективным причинам, не сводим глаз именно с нее.)

Сперва изображения создавались для того, чтобы воссоздать образ чего-то отсутствующего. Постепенно стало очевидно, что изображение может пережить то, что оно изображает, и продемонстрировать, как что-то выглядело (или кто-то выглядел) когда-то прежде, а следовательно, как изображенное виделось тогда другими людьми. Позднее было осознано, что картина фиксирует в том числе и специфическую точку зрения ее создателя. Картина стала свидетельством того, как А видел Б. Это было результатом возрастающего осознания личности, сопровождавшего возрастающее понимание истории. Будет легкомысленно пытаться точно датировать это последнее изменение. Но, вне всякого сомнения, такого рода осознание в Европе происходило с начала эпохи Возрождения.

Никакие другие реликвии и тексты не способны предоставить нам столь непосредственное свидетельство о мире, окружавшем людей в иные времена. В этом аспекте картины точнее и богаче литературы. Это не значит, что мы отрицаем экспрессивность и художественную силу искусства, толкуя его как исключительно документальное свидетельство; чем более образным

и художественным является произведение, тем глубже оно позволяет нам разделить опыт, полученный автором от увиденного.

Однако, когда изображение подается как произведение искусства, на его восприятие влияют наши благоприобретенные представления об искусстве – представления, касающиеся:

КРАСОТЫ

ПРАВДЫ

ГЕНИАЛЬНОСТИ

ЦИВИЛИЗОВАННОСТИ

ФОРМЫ

ОБЩЕСТВЕННОГО ПОЛОЖЕНИЯ

ВКУСА и т. д.

Многие из этих представлений уже не имеют никакого отношения к миру, каков он есть. (Мир, каков он есть, – это не просто факт реальности, он включает еще и сознание.) Не соответствуя правде настоящего, эти предубеждения влияют на представления о прошлом. Искажают его, вместо того чтобы прояснять. Прошлое отнюдь не ждет где-то там, когда же его откроют, признают таким, какое оно есть. История – это всегда отношения между настоящим и его прошлым. Следовательно, страхи настоящего ведут к искажению прошлого. Прошлое нужно не для того, чтобы в нем жить, прошлое – это колодец, из которого мы черпаем воду, чтобы действовать в настоящем. Искажение прошлого культуры влечет за собой двойную потерю. Произведения искусства становятся слишком далекими от нас. И прошлое предоставляет нам все меньше выводов, которые мы могли бы реализовать в действии.

Когда мы «видим» пейзаж, мы помещаем себя в него. Если бы мы «увидели» произведение искусства прошлого, мы бы поместили себя в историю. Если нам

не дают его увидеть, у нас отнимают ту историю, которая нам принадлежит. Кому это выгодно? В конечном счете смысловая нагрузка искусства искажается, потому что привилегированное меньшинство стремится создать историю, которая оправдала бы их роль правящего класса (а в современных понятиях такое оправдание уже совершенно невозможно). Именно поэтому искажение неизбежно.

Давайте рассмотрим типичный пример такого рода искажения. Недавно была опубликована двухтомная монография о Франсе Хальсе.[1 - Seymour Slive. Frans Hals. – London: Phaidon Press Ltd., 1970–1974.] На текущий момент это самая авторитетная работа о данном художнике. Как узкоспециальная книга по искусствоведению она не лучше и не хуже любой другой.

Регенты приюта для престарелых. Хальс. 1580–1666

Регентши приюта для престарелых. Хальс. 1580–1666

Две последние крупные картины Хальса изображают попечителей и попечительниц богадельни для престарелых бедняков в средневековом голландском городе Харлем. Это были заказные портреты. Хальсу было уже за восемьдесят, и жил он в нищете. Большую часть своей жизни он прожил в долгах. Зимой 1664?го, в тот год, когда он начал писать эти картины, он получил в качестве благотворительной помощи три телеги торфа, иначе он умер бы от холода. А те, кто теперь позировал ему, как раз и распределяли такую благотворительную помощь.

Автор отмечает данные факты, а потом говорит, что было бы некорректно усматривать в этих картинах какую бы то ни было критику в адрес изображенных на них людей. Нет никаких свидетельств, пишет он, тому, что Хальс был обозлен и обижен, когда писал их. Между тем автор считает эти картины выдающимися произведениями искусства и объясняет почему. Вот что

он пишет о «Регентшах»:

«Портреты всех этих женщин говорят нам о человеческой природе с равной внятностью. Все они одинаково четко выступают на крайне темном фоне, в то же время они связаны между собой очень жесткой ритмической организацией картины и дополнительной диагональю, созданной их головами и руками. Тонкие модуляции глубокого, насыщенного черного вносят свой вклад в гармоничное единство целого и создают незабываемый контраст с сильными белыми и живыми телесными тонами, отдельные мазки которых достигают предельной выразительности и силы» [Курсив наш].

Разумеется, композиционное единство картины во многом обеспечивает силу того впечатления, которое она производит. Вполне уместно анализировать композицию живописного полотна. Но тут о композиции пишется так, словно она сама по себе несет эмоциональный заряд. Такие понятия, как гармоничное единство, незабываемый контраст, достижение предельной выразительности и силы, переводят эмоцию, которую вызывает картина, из плоскости переживаемого опыта в плоскость безучастной «оценки произведения искусства». Все конфликты исчезают. Мы остаемся с неизменной «человеческой природой» и картиной, рассматриваемой как совершенный рукотворный объект.

Очень мало что известно о Хальсе и о регентах, сделавших ему этот заказ. Невозможно предоставить и косвенные свидетельства о том, каковы были их отношения. Но эти картины – тоже свидетельство: группа мужчин и группа женщин, как их видел другой человек, художник. Рассмотрите это свидетельство – и судите сами.

Историк искусства боится таких прямых суждений:

«Как и во многих других картинах Хальса, детальность и тонкость образов вводит нас в искушение и заставляет поверить, будто мы знаем индивидуальные особенности и даже привычки изображенных мужчин и женщин».

О каком, собственно, «искушении» он пишет? Это не что иное, как воздействие картин на нас, зрителей. Они воздействуют на нас, потому что мы принимаем то, как Хальс видит своих моделей. Мы принимаем его взгляд не просто так. Мы принимаем его в той мере, в которой он соответствует нашим наблюдениям над людьми (с их жестами и лицами) и общественными институтами. Это оказывается возможным, потому что мы по-прежнему живем в обществе со сходными социальными отношениями и моральными ценностями. И именно это придает картинам психологическую и социальную актуальность. Именно это (а не мастерство художника как «искусителя») убеждает нас в том, что мы действительно можем знать изображенных людей.

Автор продолжает:

«Над некоторыми критиками это искушение возымело полную власть. Так, например, утверждалось, будто регент со странным расфокусированным взглядом, в сдвинутой набок шляпе, едва прикрывающей его длинные, прилизанные волосы, изображен пьяным».

Автор полагает, что это клевета. Он уверяет, что в то время было модно носить шляпу набок. Он цитирует медицинское заключение, дабы доказать, что выражение лица регента могло быть результатом паралича лицевого нерва. Он настаивает, что регенты не приняли бы картину, если бы один из них был изображен на ней пьяным. На обсуждение любого из этих соображений можно потратить много страниц. (В XVII веке мужчины носили шляпы набекрень, чтобы выглядеть авантюристами и бонвиванами. А пьянство было вполне общепринятой практикой. И т. д.) Но эта дискуссия только дальше уведет нас от того единственного конфликта, который имеет значение и который автор стремится обойти.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Сноски

1

Seymour Slive. Frans Hals. – London: Phaidon Press Ltd., 1970–1974.

Купить: https://tellnovel.com/berger_dzhon/iskusstvo-videt

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити