

КАК НАУЧИТЬСЯ ВИДЕТЬ КРАСИВОЕ

WAYS OF SEEING BEAUTIFUL THINGS

Ланин Б.А.

Заведующий лабораторией дидактики литературы ИСМО РАО, доктор филологических наук, профессор

E-mail: 99bbb@mail.ru

Lanin B.A.

Head of the Laboratory of Didactics of Literature at the Institute for Content and Methods of Education of the Russian Academy of Education, Doctor of Philology, Professor.

E-mail: 99bbb@mail.ru

Рецензия на книгу: Джон Бергер. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с. JohnBerger. WaysofSeeing.

Эта книга опоздала к русскому читателю на сорок лет. Почему, почему, почему... Еще в 1972 г. появился одноименный сериал ВВС, и тут же была опубликована книга. Хотя автор и пишет в предисловии, что делали ее впятером, к русскому изданию смело можно добавить переводчика: Евгения Шпрага постаралась на славу. Когда перевод блещет афоризмами – виват переводчику!

Из семи эссе, составляющих книгу, слова прочитать можно только в четырех. Три эссе представляют собой визуальные тексты, и они заслуживают своего «прочтения». Под черно-белыми репродукциями нет даже подписей: визуальная информация говорит сама за себя.

Прочитав, понимаешь, почему эта книга не была издана в советское время. Изложенные в ней взгляды на живопись опровергают марксистскую трактовку происхождения искусства. Так и вертятся на языке термины, которыми можно было бы взгляды Бергера заклеить. Посудите сами. По его мнению, живопись возникла из желания богатых людей украсить внутреннее пространство своего жилища. У людей бедных и жилища-то никакого не было, куда уж им было думать об украшениях!

Почти на генетическом уровне сформированное у богатых чувство прекрасного, передавалось из поколения в поколения, и дело тут не в родстве. Тем более что родство было не по крови, а по деньгам. Богатые утвердили свои вкусы, которые менялись исторически, всегда оставаясь вкусами богатых. Церковь бедной не была, но неожиданно оказалась весьма демократичной в поддержке искусства. Великие фрески, украсившие европейские

храмы, не только были профинансированы папской властью, но и оставались при этом доступными для обозрения всех верующих, независимо от их доходов.

Противопоставлением бедных и богатых в истории происхождения искусства дело вовсе не заканчивается. Другое важнейшее разделение – по гендерному признаку. Дж. Бергер утверждает, что Мужчина показан в живописи мужчиной, показан как таковой. Женщина представлена на Картинае глазами мужчины и для мужских глаз, прежде всего. Она желанна и призывна. Созерцание женщин в живописи восхитительно само по себе и едва ли не целебно в психологическом и даже физиологическом смысле. Бергер обращает внимание на то, что в живописи Возрождения женские тела совершенно безволосы. Почему это так? Известно, что волосы на теле еще со Средних веков воспринимались как эмблема страсти. По мнению автора, единственным источником страсти в коммуникации «зритель – картина» прежде мог быть только мужчина-зритель, и никакие иные источники сексуальности ему в этом эстетическом (только эстетическом!) процессе не были нужны.

Картины как раз и были связаны с развитием человеческой сексуальности, чувственности, человека вообще. Чего стоят хотя бы многотысячные иллюстрации к библейскому рассказу о грехопадении! Если ранние трактовки своей последовательностью сюжетов внутри одной рамки порой напоминали современные комиксы, то со временем наши нарисованные прародители обретали плоть, становились чувственными и привлекательными.

Критик всегда должен увидеть в исследуемом объекте то, чего не увидит простой зритель и не вычитает простой читатель. Дж. Бергер рассматривает портрет второй жены Рубенса «Шубка. Портрет Елены Фоурмен», которая была значительно моложе своего великого избранника. Мы видим (подчеркиваю, видим МЫ!), насколько тщательно и любовно художник выписывал детали, а попросту – складочки, ее почти обнаженного пышного тела (худощавых на картинах Рубенса почти не встретить). Мы также видим шубу, которую она накинула на голое тело.

Зато чего неопытный зритель может и не увидеть, в отличие от искушенного критика, так это «неправильность» портрета: шуба прикрывает то, что и должна прикрывать, – ту область, где встречаются туловище и ноги – вот только, если мысленно снять эту шубу, понимаешь, что они, туловище и ноги, на этом изображении никогда не встретятся. Есть в портрете какая-то несуразность: «около 9 дюймов», пожалуй, получилась закрытая область тела, а такого не может быть... Однако эта несуразность придает портрету жизненность и привлекательность, демонстрирует невероятную любовь художника к своей жене, передает страсть, движение почти обнаженного женского тела.

Мне представляются важными размышления автора о классике, традициях и новаторстве. Непонимание отношений между традицией и мастерами (можно оба слова взять в кавычки) скрывает подлинную сущность масляной живописи. А сущность эта заключается в том, что исключительные художники в исключительных обстоятельствах освобождают себя от норм традиции и создают произведения, которые традиции противоречат. Именно вокруг таких произведений и смыкается новая традиция. Эти, когда-то «нетрадиционные», новаторские произведения объявляются зачинателями новой традиции, и тогда подражатели добавляют в новую манеру лишь некоторые детали технического характера.

Дж. Бергер обращает особое внимание на социологический аспект проблемы. Если уж говорить о живописи, то богатству оно поклонялось во все века. Только на ранних этапах развития живописи богатство прославлялось как атрибут божественного порядка, утвержденного раз и навсегда, то есть как атрибут статический.

Буржуазность внесла очень существенную поправку: теперь богатство ценилось в силу своей динамичности, вносимой деньгами. Деньги придавали изображенному богатству доступность, а масляная живопись – осязаемость, возможность прикоснуться, взять в руки... Кстати, именно эта осязаемость масляной живописи сделала «нежеланными гостями» метафизические символы, например череп как символ смерти и т.п.

Бергер обращает внимание на парадокс, связанный с масляными изображениями кающейся Марии Магдалины. Как известно, любовь к Христу преобразила её: она уверовала в бессмертие души и осознала бренность своей плоти. Однако на многих великолепных с технической точки зрения изображениях Мария Магдалина «выглядит так, как будто вызванных раскаянием изменений в ее жизни просто не было. Эта живописная техника оказывается неспособной выразить то самоотречение, к которому, как подразумевается, пришла героиня. Она показана, прежде всего, как доступная и желанная женщина. Она остается покорным объектом живописного метода, призванного соблазнить зрителя» (С. 106).

Дж. Бергер смотрит на картины, видит их, но помнит о социологическом контексте. Вот он предлагает рассмотреть вместе с ним картину Гейнсборо «Портрет четы Эндрюс». Супруги предстают на фоне пейзажа. Однако это вовсе не руссоистское любование неисторичной природой: герои изображены на фоне *своих владений*, и гордость за собственность читается в их позах и выражении лиц.

Конечно, были и противники подобного подхода, причем такие, кто писал очень остро. Бергер в долгу никогда не оставался, а в этой книге он разбил их в пух и прах. Приводя длинную цитату из книги одного из своих недругов, он объясняет, что «она замечательно иллюстрирует то лицемерие, которым страдает история искусства» (С. 124) Конечно, доказывает Джон Бергер, супруги Эндрюс любовались неискаженной Природой. Конечно, при этом они оставались гордыми собой землевладельцами. Конечно, и то и другое появилось на картине перед взглядом искушенного знатока, каким станет по прочтении книги и читатель.

В целом мы можем заключить, что в масляной живописи был изобретен новый способ видения. Критики заговорили о том, что картина в раме подобна окну, за которым открывается мир: «Примерно так в общих чертах и видит саму себя эта художественная традиция, с поправкой на те стилистические изменения (маньеризм, барокко, неоклассицизм, реализм и т.д.), которые происходили с ней на протяжении четырех веков» (С. 125). Джон Бергер, напротив, утверждает, что «если изучать культуру европейской масляной живописи в целом и если оставить в стороне ее утверждение о себе самой, то ее ближайшей аналогией окажется не окно, открытое в мир, а сейф, встроенный в стену, сейф, в котором хранится то, что можно увидеть» (С. 125).

Упрекавшие автора в помешательстве на собственности не справедливы, и Бергер отвечает им так: «Все совсем наоборот. На собственности помешалось это общество и эта

культура. Но для маньяка его навязчивая идея кажется чем-то, что в природе вещей, а потому и не осознается как навязчивая идея. Отношения между собственностью и искусством в европейской культуре кажутся этой культуре естественными, а потому, если кто-то в пределах данного культурного поля выходит за рамки идеи собственности, то считается, что это *он* таким образом демонстрирует свою собственную манию» (С. 125–126).

В последней «словесной» главе автор обращается к тому, какой предстает перед нами реклама, и замечает огромное сходство между нею и масляной живописью. Действительно, между ними устанавливается явная связь. Реклама часто обращается к образам, порожденным классическим искусством. Она заставляет «зрителя испытать некоторое неудовлетворение от той жизни, которую он ведет. Не жизни общества в целом, но его собственной жизни. Реклама утверждает, что, если он купит предполагаемое, жизнь его станет лучше. Она предлагает ему усовершенствованный вариант его самого» (С. 162)

Однако масляная живопись мыслится в перспективе вечности. Она фиксирует навсегда. Поэтому критики были недовольны первыми ростками жанровой живописи: простолюдины на полотнах не просто улыбались, они показывали зубы, они *скалились!* И где же тут воссиять в вечность? Реклама устремлена в ближайшее будущее, эдакая зона ближайшего развития покупателя: купив это сегодня, ты расцветешь завтра.

Сейчас искусства прошлого не существует – по крайней мере в том виде, в каком оно существовало в прежние времена. Его власть утрачена, потому что язык искусства уступил место языку изображений. «Кто пользуется новым языком?» – это не праздный и не узкоспециальный вопрос. «Народ или класс, отрезанный от своего собственного прошлого, в значительно меньшей степени свободен выбирать и действовать как народ или класс, чем те, кто способен найти свое место в истории. По этой причине (и только по этой причине) вопрос об искусстве прошлого стал теперь вопросом политическим» (С. 40), – утверждает Дж. Бергер, отвечая тем самым на многие сегодняшние вопросы эстетического и гражданского воспитания.

Интернет-журнал
«Проблемы современного образования»
2013, № 3