

ИСКУССТВО ВОСПРИЯТИЕ и реальность

Эрнст Гомбрих
Джулиан Хохберг
Макс Блэк

Ad Marginem / **masters**

Эрнст Гомбрих

**Искусство, восприятие
и реальность**

«Ад Маргинем Пресс»

1972

УДК 7.01:159.9
ББК 85.100

Гомбрих Э. Г.

Искусство, восприятие и реальность / Э. Г. Гомбрих — «Ад
Маргинем Пресс», 1972

ISBN 978-5-91103-668-3

В этой книге, посвященной природе визуального восприятия в искусстве, столкнулись мнения трех выдающихся ученых. Искусствовед Эрнст Гомбрих, привлекая наше внимание к проблеме сходства, в частности в портретах и карикатурах, заключает, что мы, неспособные часто описать черты даже самых близких людей, легко находим сходство с помощью эмпатии. Психолог Джулиан Хохберг мягко противопоставляет этому аргументу свою теорию канонических форм объекта, предполагая, что мы улавливаем сходство благодаря «когнитивным картам» или ожиданиям, возникающим в сложном процессе зрительного восприятия, когда наш глаз скользит по поверхности картины в некой уже заданной последовательности. Наконец, философ Макс Блэк, подвергнув концептуальному анализу эти и другие подходы к визуальному восприятию, утверждает, что для определения условий художественной репрезентации не существует ни достаточных, ни необходимых критериев, и делает вывод, что художественная репрезентация — это «кластерное понятие». В основе представленных здесь эссе лежат Талхаймерские публичные лекции, прочитанные авторами на философском факультете Университета Джонса Хопкинса в 1970-х годах. Издание выпущено в рамках совместного проекта издательства Masters и издательства Ad Marginem В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 7.01:159.9

ББК 85.100

ISBN 978-5-91103-668-3

© Гомбрих Э. Г., 1972

© Ад Маргинем Пресс, 1972

Содержание

Морис Мандельбаум	7
Эрнст Гомбрих	9
Конец ознакомительного фрагмента.	26

**Эрнст Гомбрих, Джулиан
Хохберг, Макс Блэк**

Искусство, восприятие и реальность

**E. H. Gombrich, Julian Hochberg and Max Black
Art, Perception, and Reality**

* * *

Copyright © 1972 by Johns Hopkins University Press. All rights reserved
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

Морис Мандельбаум

Предисловие

Даже когда историки, психологи и философы заняты одной и той же проблемой, их пути редко пересекаются по причине кардинального различия их задач и подходов. На этот раз, как видно из этого сборника независимых, но связанных между собой эссе, поводом для их встречи стали вопросы о характере изображения в искусстве.

Одной из публикаций, в наибольшей степени способствовавших пробуждению общего интереса и определивших направление для разговора, стала монография Эрнста Гомбриха *Искусство и иллюзия*. В рецензии на эту работу Нельсон Гудмен подчеркнул ее важность для философии, а *Языки искусства* самого Гудмена дали толчок аналогичным штудиям среди философов. Мы надеемся, что, опубликовав исследования историка искусства, психолога и философа под одной обложкой выпуска Талхаймерских лекций, мы внесем существенный вклад в продолжающуюся дискуссию.

Отправной точкой для эссе профессора Гомбриха *Маска и лицо* послужили выводы, к которым он пришел в главе, посвященной карикатуре, в его *Искусстве и иллюзии*. В этом эссе он развивает ту же тему, ставя вопрос о физиогномическом сходстве. Суть же вопроса в том, как определить базовую идентичность, скрывающуюся под разнообразными и изменчивыми выражениями лица одного человека. Речь идет не только об изменениях, связанных с колебаниями настроения, но также о долгосрочных изменениях, запечатлеваемых временем. Гомбрих, с присущей ему эрудицией, прозорливостью и мастерством, предлагает читателю множество самых разных примеров и научных источников, в которых рассматривается эта и сопряженные с ней темы. Его интерес к теоретической психологии, сквозной в эссе, наиболее явственен в защите теории эмпатии как объяснения многих явлений, связанных с распознаванием физиогномического сходства.

В работе Джулиана Хохберга теория эмпатии не занимает центрального места; он сосредоточен на ожиданиях, возникающих в процессе считывания при зрительном восприятии. Выдвинутая им теория отличается широтой охвата: Хохберг считает, что с ее помощью можно объяснить основные принципы организации зрительного восприятия, не апеллируя к двум классическим теориям восприятия – ни к эмпирической, которую он именуется структурализмом, ни к гештальт-психологии, возникшей в противовес первой.

Согласно профессору Хохбергу, то, что мы видим, глядя на картину, невозможно объяснить отдельными стимулами, которые получает наша зрительная система; он полагает, что подобные трудности не снимаются, даже если к ним подходить с точки зрения теории поля мозговой деятельности, а не с точки зрения отдельных стимулов. По мнению Хохберга, зрительное восприятие включает в себя «последовательное целенаправленное поведение, требующее сложных навыков»; ему интересно проследить, как последовательность зрительного поведения отвечает за многие из наиболее фундаментальных характеристик образования паттернов нашего визуального мира. В связи с проблемами художественной репрезентации особенно важна предложенная им теория канонических форм объектов, которая объясняет сущность этих форм из его трактовки того, что закодировано в наших зрительных ожиданиях. Именно в этой точке – в размышлениях Хохберга о выразительности и эмпатии – его эссе прямо сопрягается со взглядами Гомбриха, в определенном смысле подтверждая их, во всем же прочем расходясь с ними.

Эссе Макса Блэка на первый взгляд никак не связано с предыдущими двумя, ибо в них речь идет о процессе восприятия, тогда как Блэк обращается к проблеме из области концептуального анализа: что мы имеем в виду, когда говорим, что картина нечто изображает или

представляет? Соответственно, он применяет совершенно другие методы и тип фактов, тем не менее вопросы, которые он поднимает в своем исследовании, непосредственно связаны с основными вопросами, рассмотренными первыми двумя авторами. Например, хотя и очевидно, что ни Гомбрих, ни Хохберг никогда не приняли бы исторического причинно-следственного описания того, что означает для картины изображать определенные объекты, ни тот ни другой не ставили перед собой задачи показать ошибочность этого воззрения. Однако именно это воззрение прежде всего склонны принимать многие неспециалисты, и, однажды принятое, оно приводит к весьма плачевным последствиям в области эстетической теории всякий раз, когда дело доходит до обсуждения проблем реалистического изображения, абстракции и правды в искусстве. Подобных ошибок необходимо избегать, чтобы правильно прочитать *Искусство и иллюзию*, равно как и оценить представленные здесь эссе Гомбриха и Хохберга. Соответственно, важно показать – как это остроумно сделал профессор Блэк, – что «причинно-следственный подход» неудовлетворительно описывает то, что представляет собой изображение. Кроме того, его критический анализ «изображения как иллюзии» имеет непосредственное отношение к взглядам Гомбриха и Хохберга на изображение.

Из этого не следует, что единственный интерес и ценность эссе профессора Блэка сводится лишь к этим вопросам; например, его критический разбор современного употребления понятия «информация» крайне важен для прояснения смысла того, что стало едва ли не самым расхожим понятием в наше время. Более того, в его статье подняты содержательные вопросы, касающиеся философского анализа, который показывает, что различные критерии образуют совокупность, относящуюся к употреблению понятия «изображение», даже если эти критерии не могут, взятые порознь, дать ни необходимого, ни достаточного описания этого понятия.

Помимо прочего, публикации профессоров Гомбриха и Хохберга представляют особый интерес для их коллег: профессор Гомбрих сосредоточился на уникальной проблеме исключительной важности, а профессор Хохберг предложил способ объединить большой объем экспериментальных данных в общую теоретическую схему. Таким образом, каждое из эссе представляет собой важный вклад в своей области и, безусловно, окажется желанным как для историков искусства, так и психологов.

Философский факультет Университета Джонса Хопкинса, который профинансировал эти лекции, еще раз выражает свою признательность Фонду Элвина и Фанни Блауштейн Талхаймер за щедрую поддержку.

Морис Мандельбаум

Эрнст Гомбрих Маска и лицо: восприятие физиогномического сходства в жизни и в искусстве

Отправной точкой для этого эссе¹ послужила глава моей книги *Искусство и иллюзия*, которая называется *Эксперимент с карикатурой*². В XVII веке карикатуру определяли как метод создания портретов, обладающих максимальным общим физиогномическим сходством при изменении всех составных его частей. Таким образом, на примере карикатуры можно показать, что такое сходство, и доказать, что образы в искусстве могут быть правдоподобными, не будучи объективно реалистическими. Тем не менее я не предпринимал попыток глубже разобраться в том, что именно необходимо для создания разительного сходства. Не похоже и на то, чтобы кто-либо еще исследовал обширную область портретного сходства с позиций психологии восприятия. Возможно, тому есть и иные причины помимо устрашающей сложности поставленной задачи. Сосредоточенность на портретном сходстве как-то отдаёт обывательщиной. Она заставляет вспомнить о скандалах между великими художниками и их спесивыми моделями, когда какая-нибудь дурища заявляет, что с губами ее по-прежнему что-то не так. Эти мучительные препирательства – которые, возможно, были не столь тривиальны, как кажется, – придали вопросу о сходстве особую щекотливость. Традиционная эстетика предлагает художнику две линии обороны, и обе актуальны со времен Возрождения. Первая сводится к ответу, который, как считается, дал Микеланджело, когда кто-то заметил, что Медичи на его портретах в Новой Сакристии³ не очень похожи на себя. Микеланджело парировал: какое будет иметь значение через тысячу лет, как они выглядели на самом деле? Он создал произведение искусства, и только это существенно⁴. Вторая линия восходит к Рафаэлю⁵ и, пожалуй, еще дальше – к восхвалениям Филиппино Липпи, который, как говорили, написал портрет, обладающий большим сходством с моделью, чем сама модель⁶. Предпосылкой к этой похвале служит неоплатоническое представление о гении, чей взгляд способен проникнуть сквозь видимость и открыть истину⁷. Подобный подход дает художнику право презирать обывателей – родственников модели, которые цепляются за внешнюю оболочку, не видя сути.

Как бы хорошо или дурно ни держали эту линию обороны в прошлом и настоящем, следует признать: здесь, как и во многом другом, платоновскую метафизику можно трансформировать в психологическую гипотезу. Восприятие, безусловно, нуждается в универсалиях. Мы

¹ В более раннем варианте эта работа была прочитана на семинаре по психологии искусства, организованном профессором Максом Блэком в Корнельском университете в сентябре 1967 года. – *Здесь и далее примечания автора, если не указано иное.*

² Gombrich E. H. *Art and Illusion: a study in the Psychology of Pictorial Representation*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956. Bollingen Series XXXV. V. 5. New York; London, 1960. Основные работы по теории портрета: *Waetzoldt W. Die Kunst die Porträts*. Leipzig, 1908; *Furst H. Portrait Painting, Its Nature and Function*. London, 1927. Краткая библиография по этому предмету приведена в: *Wheeler M. Twentieth Century Portraits*. The Museum of Modern Art. New York, 1942; к этому можно добавить: *Schlosser J. von. Gespräch von der Bildniskunst*. 1906; *Schlosser J. von. Präludien*. Berlin, 1927; *Gombrich E. H. Portrait Painting and Portrait Photography* / ed. P. Wengraf // *Apropos Portrait Painting*. London, 1945; *Vincent C. In Search of Likeness* // *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. New York, April 1966; *Pope-Hennessy J. The Portrait in the Renaissance* // *The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1963*. Bollingen Series XXXV. 12. New York; London, 1966.

³ Одна из трех усыпальниц капеллы Медичи в их фамильной базилике Сан Лоренцо; построена по проекту Микеланджело в 1520 году. (*Примечание редактора*).

⁴ *De Tolnay Ch. Michelangelo*. V. III. Princeton, 1948. P. 68.

⁵ *Golzio V. Raffaello nei documenti*. Vatican City, 1936. Letter by Bembo. April 10, 1516.

⁶ *Scharf A. Filippino Lippi*. Vienna, 1935. P. 92.

⁷ *Panofsky E. Idea*. Studien der Bibliothek Warburg. Hamburg, 1923; недавно та же точка зрения была высказана в: *Shahn B. Concerning «likeness» in Portraiture* // C. Nordenfalk Ben Shahn's Portrait of Dag Hammarskjöld // *Meddelanden från Nationalmuseum*. No. 87. Stockholm. n. d.

не могли бы воспринимать и узнавать наших близких, если бы не умели различать существенное и отделять его от случайного – на каком бы языке мы ни формулировали это различие. Сегодня люди предпочитают компьютерный язык, они говорят о распознавании паттернов, выделяя инварианты, характерные для отдельной личности⁸. Именно этому навыку человеческого разума – и не только человеческого, ведь способность к распознаванию меняющихся индивидуальных черт, которой обладает наш разум, встроена в центральную нервную систему даже животных, – завидуют самые виртуозные компьютерные дизайнеры. Подумаем, что стоит за этой способностью визуально распознавать отдельного представителя вида в стаде, стае или толпе. Мало того что меняется освещение и ракурс, как это происходит с любым объектом, – все очертания лица находятся в постоянном движении, движении, которое почему-то не влияет на восприятие физиогномической идентичности или, как я предлагаю ее называть, физиогномической константы.

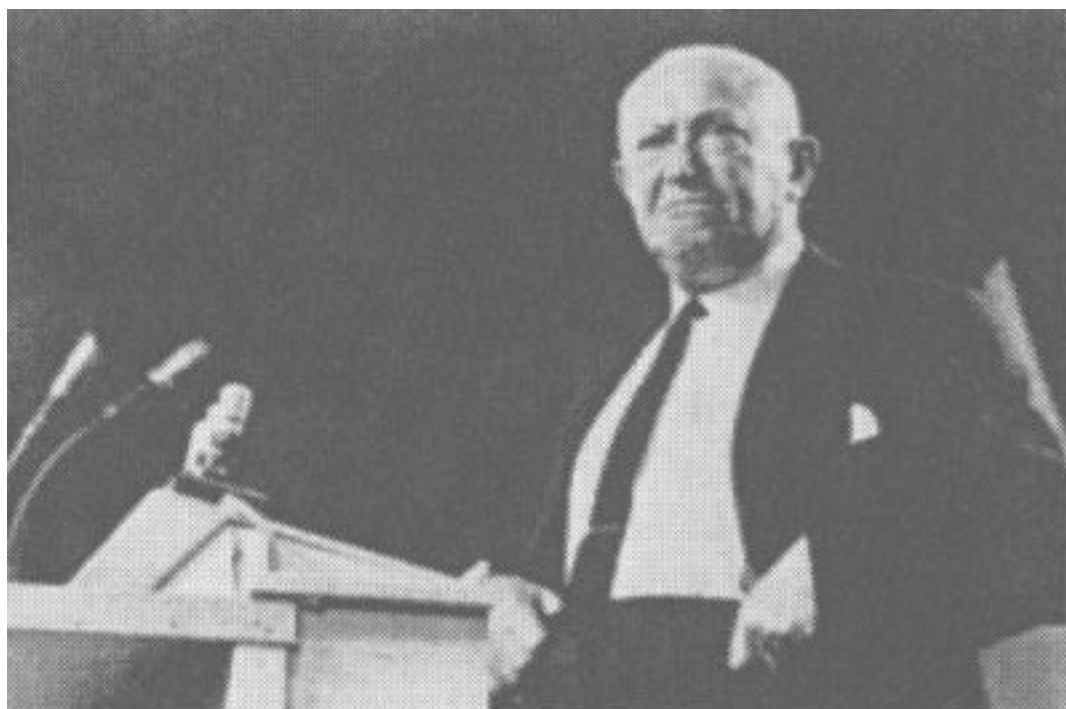
Может, не у всех лица так же подвижны, как у мистера Эмануэля Шинвелла⁹, характерные гримасы которого во время его выступления запечатлела скрытая камера репортера лондонской *Times* (илл. 1), – однако этот пример, кажется, подтверждает, что у нас не одно лицо, а тысяча разных лиц¹⁰. Можно возразить, что единство в разнообразии в этом случае не представляет собой ни логической, ни психологической загадки, просто лицо принимает разные выражения потому, что его подвижные части реагируют на импульс, поступающий в связи с изменением эмоций. Если бы сравнение не было столь отталкивающим, мы могли бы сравнить лицо с пультом, на котором рот и брови выполняют функции индикаторов. Таковой и была в действительности теория Шарля Лебрена – первого специалиста, систематически занимавшегося человеческой мимикой, который основывался на картезианской механике и видел в бровях указатели, регистрирующие характер эмоции или страсти (илл. 2)¹¹. Если так подойти к рассмотренному случаю, то узнать Эмануэля Шинвелла в разных настроениях для нас не составит особого труда, как и узнать собственные часы в разные моменты времени. Основа сохраняется, и мы быстро овладеваем навыком отличать неподвижную костную структуру головы от ряби перемен, бегущей по поверхности.

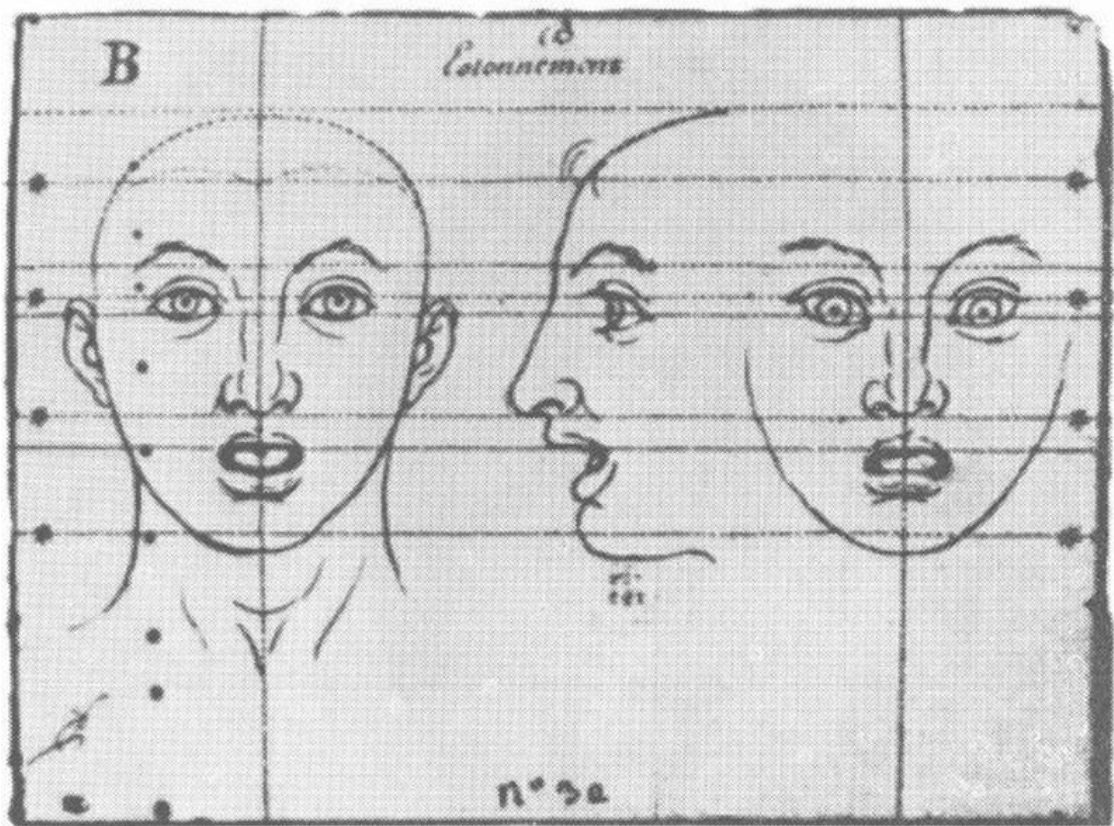
⁸ С любезного разрешения господина Дж. Р. Пирса и автора статьи, посвященной исследованиям Телефонной лаборатории Белла, мне позволили ознакомиться с этой работой до ее публикации: *Harmon L. D. Some Aspects of Recognition of Human Faces*.

⁹ Эмануэль «Мэнни» Шинвелл (1884–1986) – английский политический и государственный деятель. (*Примечание редактора*).

¹⁰ Это замечание послужило Бенедетто Кроче удобным аргументом для отрицания обоснованности любого представления о «подобии». (См.: *Croce B. Problemi di Estetica*. Bari, 1923. P. 258–259.) Похожую позицию занял и английский портретист Уильям Орпен, когда подвергли критике написанный им портрет архиепископа Кентерберийского: «Я вижу семь архиепископов – кого мне изобразить?» (См.: *Payne W. A. Letter to the London Times*. March 5, 1970.)

¹¹ *Montagu J. Charles Le Brun's Conférence sur l'expression*. Unpublished Ph. D. thesis. University of London, 1960. Полностью картезианские импликации подхода Лебрена раскрыты только в этой работе.



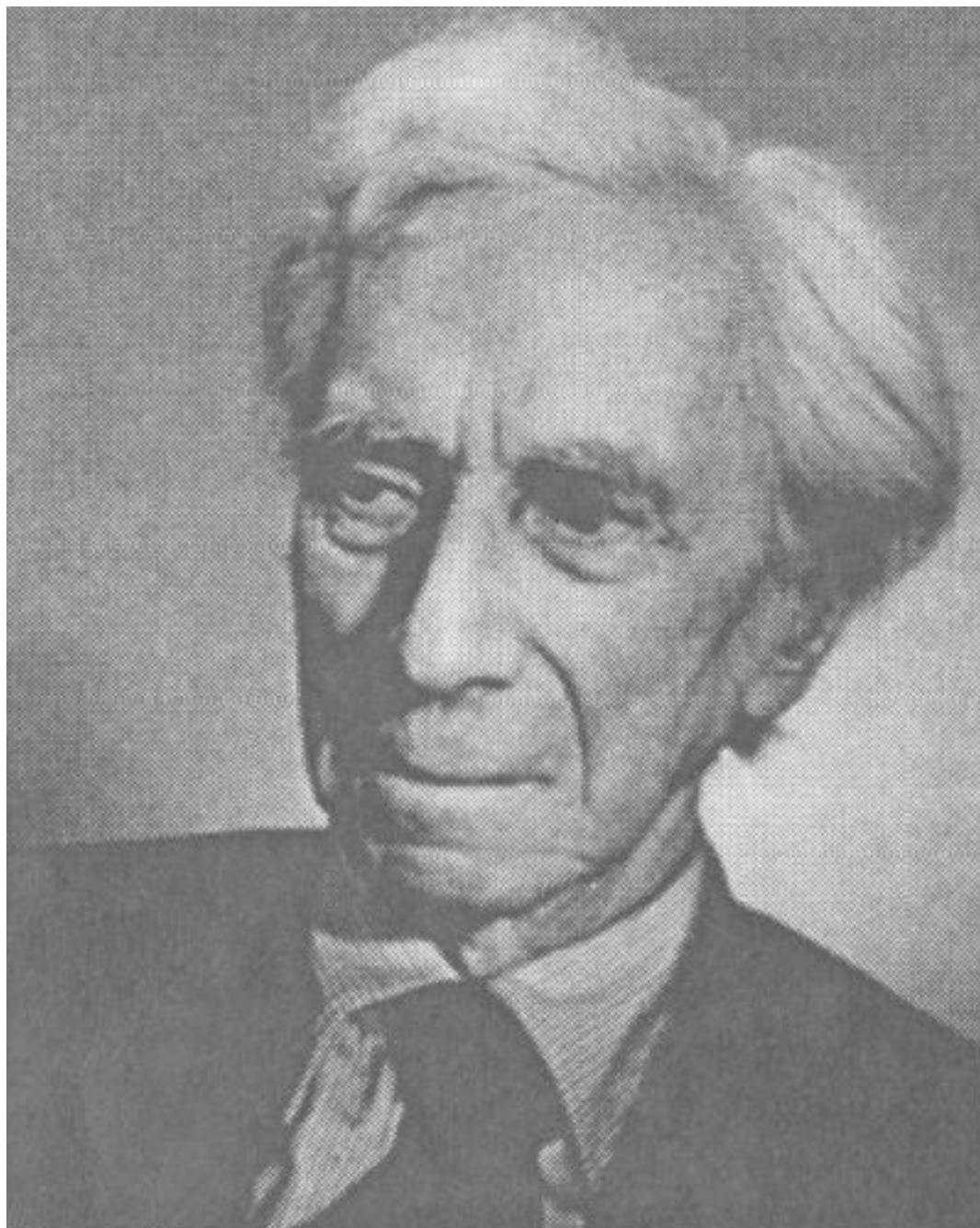


Илл. 2
Шарль Лебрен. Удивление, 1689

Однако очевидно, что это объяснение работает в лучшем случае лишь при грубом упрощении. Основа тоже не статична: мы все меняемся на протяжении жизни, с каждым днем и с каждым годом. Знаменитая серия автопортретов Рембрандта, от его юности до старости, показывает, как художник изучал этот неумолимый процесс, однако полностью осознать воздействие времени мы смогли только с изобретением фотографии. Мы смотрим на снимки, свои и наших друзей, сделанные несколько лет назад, и поражаемся тому, что все мы изменились куда больше, нежели нам обыкновенно представляется в повседневной жизни. Чем лучше мы знаем человека, чем чаще видим его лицо, тем реже замечаем перемены в нем – за исключением разве что случаев болезни или другой личной драмы. Ощущение постоянства полностью преобладает над восприятием изменений во внешности. И тем не менее, если временной промежуток достаточно длителен, изменение затрагивает и систему отсчета – само лицо, которое вульгарный язык именуется «циферблатом». Особенно отчетливо это видно в детстве, когда меняются пропорции лица и мы обретаем характерный нос, но не менее заметно это и в старости, когда мы теряем зубы и волосы. Однако ни рост, ни увядание не способны уничтожить единство нашего внешнего облика, взгляните на две фотографии Бертрана Рассела в возрасте четырех и девяноста лет (илл. 3 и 4). Сомнительно, чтобы какая-нибудь компьютерная программа смогла сличить инварианты – и всё же это одно и то же лицо.



Илл. 3
Бертран Рассел в возрасте четырех лет



Илл. 4
Бертран Рассел в возрасте девяноста лет.
Фотография Лоты Майтнер-Граф

Если мы проследим за тем, как проверяем это утверждение и сравниваем два изображения, то обнаружим, что мы всматриваемся в лицо ребенка, пытаясь проецировать на него более знакомое нам лицо пожилого философа. Мы хотим удостовериться в сходстве или, если настроены скептически, желаем доказать себе, что его нет. В любом случае каждый, кому знакомо чрезвычайно выразительное лицо Бертрана Рассела, неизбежно станет сличать черты справа налево, стараясь разглядеть старика в ребенке. А вот его мать, будь она жива, стала бы искать в чертах старика следы ребенка – и, поскольку на ее глазах происходила медленная трансформация, скорее всего, она в этом преуспела бы. Опыт поиска сходства – это своего рода

слияние восприятия, основанное на узнавании, и здесь, как и во всём, прошлый опыт влияет на то, как мы видим лицо.

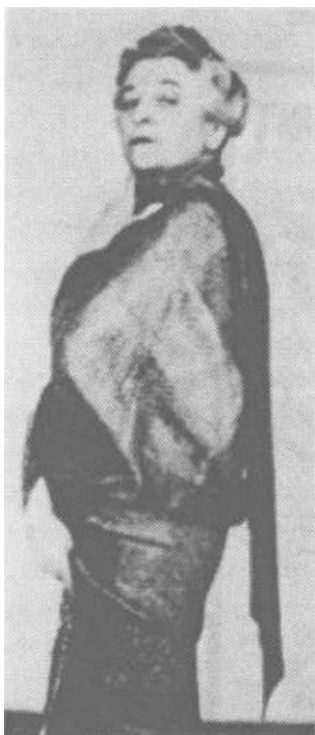
Именно на этом слиянии непохожих друг на друга конфигураций и строится опыт физиогномического узнавания. Разумеется, по логике вещей, обо всём можно сказать, что оно в определенном отношении имеет сходство с чем-то другим и каждый ребенок больше похож на любого другого ребенка, чем на старика, по сути, про каждую фотографию можно сказать, что в ней больше сходства с любой другой фотографией, чем с живым человеком. Однако такие софизмы ценны только в том случае, если помогают нам осознать дистанцию, отделяющую логический дискурс от непосредственного опыта восприятия. Мы вольны с помощью умозаключений объединять вещи в любые категории и упорядочивать их по любому общему признаку: весу, цвету, размеру, назначению, форме. Более того, в процессе такого упорядочивания мы всегда можем уточнить, чем именно одна вещь похожа на другую.

Физиогномическое сходство, являющееся результатом слияния и узнавания, как известно, куда труднее выявить и проанализировать. Оно основано на так называемом общем впечатлении, суммирующем множество факторов, которые, взаимодействуя, создают совершенно особое физиогномическое качество. Далеко не все из нас могут описать индивидуальные черты самых близких друзей – цвет их глаз или точную форму носа, – но эта неопределенность не мешает нам быть уверенными в том, что их черты мы прекрасно знаем и сумеем отличить среди тысяч других, поскольку мы реагируем на их характерное выражение. Безусловно, этот навык не следует путать с восприятием разнообразных гримас на лице человека. Так же как мы способны из всего многообразия звуков или линий выделить нечто общее в человеческом голосе или почерке, мы чувствуем, что есть некое общее доминантное выражение, а отдельные его выражения суть лишь его модификации. Говоря аристотелевским языком, есть субстанция и ее простые акциденции – побочные проявления, однако сущность способна выходить за пределы индивидуального в случае семейного сходства, гениально описанного в одном из писем Петрарки. Петрарка размышляет о подражании стилю любимого им автора и считает, что сходство должно быть таким же, как у сына с отцом, в чьих лицах зачастую заметна значительная разница, но, «как бы они ни различались телесными чертами, какой-то оттенок (*umbra*) и то, что наши живописцы называют „атмосферой“ (*aerem*), всего заметнее проявляющиеся в выражении лица и взгляде, создают подобие, благодаря которому при виде сына у нас в памяти сразу встает отец; если дело дойдет до измерений (*ad mensuram*), всё окажется различным, но есть что-то неуловимое, обладающее таким свойством»¹².

Всем нам известны такого рода примеры семейного сходства, но при этом всех нас раздражают рассуждения заезжих тетушек о том, что детка «просто копия» дяди Тома или дяди Джона, – рассуждения, на которые иногда возражают: «Я этого не нахожу». Ученому, исследующему восприятие, такие разговоры никогда не наскучат, поскольку само разногласие по поводу того, кто и что видит, – ценнейший материал для тех из нас, кто рассматривает восприятие как почти что автоматический акт категоризации общего. Благодаря тому, что люди опознают как сходство, можно определить их категории восприятия. Разумеется, не у всех возникает одинаковое впечатление от *aerem* («атмосферы») той или иной личности или характерных черт ее лица. Мы видим их по-разному, в зависимости от категорий, при помощи которых считываем образы своих ближних. Возможно, именно этим фактом объясняется основной парадокс в сфере физиогномического восприятия – тот, что выражается в различении между маской и лицом: опыт вычленения констант в человеческом лице, которые настолько прочны, что способны пережить любые смены настроения и возраста и даже совершить прыжок через

¹² *Petrarca F. Le famigliari. XXIII. 19. P. 78–94.* Рус. пер. цит. по: *Петрарка Ф. Книга писем о делах повседневных / пер. В. Бибикина // Ф. Петрарка. Письма. СПб.: Наука, 2004. С. 296.* Полный текст приведен также в моей работе: *The Style all'antica // Norm and Form. London, 1966.*

несколько поколений, вступает в конфликт с тем странным фактом, что подобному распознаванию сравнительно легко воспрепятствовать с помощью того, что можно назвать «маской». Маска – альтернативная категория узнавания, огрубленный тип сходства, который способен сломать весь механизм физиогномического узнавания. Искусство, экспериментирующее с маской, это, понятное дело, искусство лицедейства, актерство. Суть актерского мастерства состоит именно в том, чтобы заставить нас увидеть в актере разных людей, в зависимости от разных ролей. Великому актеру даже не требуется грим, чтобы добиться этой метаморфозы. Мастера имитации, такие как Рут Дрейпер¹³, умели перевоплощаться от одной мизансцены к другой, пользуясь самыми простыми средствами. На илл. 5 и 6 актриса показана в двух женских амплуа: чванливой жены бизнесмена и его преданной секретарши. Шарф, костюм и парик, конечно, помогают, но реальную метаморфозу создает различие в осанке и характере двух представленных персонажей.



Илл. 5
Рут Дрейпер в роли жены бизнесмена.
Фотография Дороти Уилдинг



Илл. 6
Рут Дрейпер в роли секретарши
бизнесмена. Фотография Николаса Мюррея

Социологи вновь и вновь возвращают нас к той истине, что все мы актеры, послушно разыгрывающие роли, которые предлагает нам наше общество, – даже роль «хиппи». В привычной среде мы особенно чувствительны к внешним признакам этих ролей, и категоризация в основном идет именно по этому пути. Мы научились различать типы, о которых нам часто напоминают наши писатели и сатирики: это типы военного (блаженной памяти полковник Блимп Дэвида Лоу¹⁴, илл. 7), спортсмена, художника, чиновника, ученого – и так по всему репертуару комедии жизни. Естественно, знание состава действующих лиц позволяет существенно экономить усилия при взаимодействии с другими людьми. Мы видим тип и подстраиваем под него наши ожидания: у краснолицего военного громкий бас, он любит выпить и презирает современное искусство. Правда, жизнь научила нас быть готовыми и к тому, что

¹³ Рут Дрейпер (1884–1956) – американская актриса, мастер драматического монолога. (Примечание редактора).

¹⁴ Дэвид Лоу (1891–1963) – новозеландский и английский карикатурист. (Примечание редактора).

набор таких симптомов окажется неполным. Но, сталкиваясь с исключением из этого правила и находя идеальное воплощение того или иного типа, мы говорим: «Этот человек настолько типичный средневропейский интеллеktуал, что в это трудно поверить». И зачастую так оно и есть. Мы до того старательно подгоняем себя под ожидания окружающих, что присваиваем себе маску или, как говорят юнгианцы, *персону*, которую нам предписывает жизнь, и вращаем в свой тип так прочно, что он определяет всё наше поведение, вплоть до походки и выражения лица. Нет ничего пластичнее человека – особенно женщины. Женщины куда более целеустремленно, чем большинство мужчин, трудятся над своим типом и обликом и часто с помощью косметики, стильной прически стараются воплотиться в образ какого-нибудь модного идола, звезды экрана или сцены¹⁵.

¹⁵ Strelow L. Das manipulierte Menschenbildnis. Düsseldorf, 1961.



Илл. 7

Дэвид Лоу. Полковник Блимп, 1936

Текст на картинке: «Блимп в рождественском настроении. Да уж, сэр, прав лорд Бивербрук. Нужно запретить правительству желать иностранцам счастливого Рождества»

Но как лепят свой образ эти самые идолы? Язык моды дает на это частичный ответ. Они ищут изюминку, яркую приметку, которая выделит их из толпы и привлечет внимание некой новой пикантной черточкой. Одна из умнейших среди сценических див прошлого, Иветт Гильбер¹⁶, вспоминает, как в молодости она обдуманно приступила к созданию своего образа,

¹⁶ Иветт Гильбер (1865–1944) – французская певица и актриса кабаре. (Примечание редактора).

решив, что, поскольку она не красива в общепринятом смысле, она станет «другой». «Губы у меня были тонкие, рот широкий, – пишет она, – тем не менее я не стала уменьшать их, прибегая к помаде, хотя в то время у всех актрис были крошечные губки бантиком»¹⁷. Вместо того чтобы «спрятать» губы, она их подчеркнула, контрастно выделив на фоне бледного лица и тем самым индивидуализировала улыбку. Ее платье намеренно было простым, она не носила украшений, но свой изумительный силуэт дополнила длинными черными перчатками, которыми и прославилась (илл. 8). В результате созданный актрисой образ стал работать на нее, поскольку его можно было легко воспроизвести всего лишь несколькими выразительными штрихами, которые мы помним по литографиям Тулуз-Лотрека (илл. 9).



Илл. 8
Иветта Гилберт. Работа Ренневица фон Лёфена, 1899



Илл. 9
Иветта Гилберт. Литография Тулуз-Лотрека

Мы подходим к области карикатуры, а точнее к пограничью между карикатурой и портретом, где царят стилизованные персонажи, всякого рода актеры публичной сцены, сознательно примеряющие на себя ту или иную маску. Вспомним наполеоновский чуб и привычку императора стоять, заложив руку за борт жилета: считается, что эту позу подсказал ему актер Тальма. Она стала настоящим даром небес для имитаторов и карикатуристов, ищущих формулу наполеоновских амбиций, – равно как и другие ухватки, воспринятые наполеонами помельче, с которыми нам приходится мириться.

Тривиальность такой растиражированной черты не так уж важна – главное, чтобы она неизменно узнавалась. Ялмар Шахт, финансовый гений Гитлера, имел обыкновение носить высокий крахмальный воротничок. Собственно, такой воротник намекает на социальный тип несгибаемого пруссака, вращающегося в кругу благонамеренных сановников. Любопытно

¹⁷ *Guilbert Y. La chanson de ma vie. Paris, 1927.*

было бы выяснить, насколько высота воротника Шахта превышала средний показатель для его класса; так или иначе, эта «аномалия» прилепилась, и постепенно воротник заменил человеческий образ. Маска поглотила лицо (илл. 10 и 11).



Илл. 10
Коббе. Яльмар Шахт. *Der Montag Morgen*,
10 марта 1924 года



Achtung!
Ein Stehkragen taucht wieder auf!

Илл. 11
Карикатура на Шахта. *8 Uhr Abendblatt*,
Берлин, 13 июня 1932 года Надпись:
«Берегитесь! Воротник опять лезет вверх»

Если эти примеры о чем-то и говорят, то в первую очередь о том, что, как правило, мы видим маску прежде, чем заметим лицо. Под маской в данном случае понимаются кричащие отличия, отклонения от нормы, выделяющие человека из толпы. Любое отклонение, привлекающее наше внимание, может служить опознавательным знаком и избавляет нас от дальнейшего всматривания. Дело в том, что изначально мы запрограммированы не на восприятие сходства, а на поиск отличий, девиаций, которые бросаются в глаза и застревают в памяти. Этот механизм служит безотказно, пока мы пребываем в знакомой среде и должны подмечать мельчайшие, однако крайне важные черты, которые отличают одного человека от другого. Но стоит только появиться непредвиденной выразительной черте – и механизм заклинивает. Европейцы считают, что все китайцы на одно лицо, китайцы то же самое думают о европейцах. Может, это и не совсем так, однако само это убеждение отражает существенную особенность нашего восприятия, которую можно сравнить с тем, что в психологии восприятия называется эффектом маскировки, когда сильное впечатление блокирует более слабое. Яркий свет маскирует модуляции неярких оттенков в непосредственной близости от него, так же как громкая интонация маскирует следующие за ней тихие модуляции звука. Такие необычные черты, как узкий разрез глаз, моментально приковывают наше внимание и мешают воспринимать более тонкие отличия. Отсюда – эффективность любого необычного, бросающегося в глаза признака в качестве маскировочного средства. На одно лицо для нас не только китайцы, но и все мужчины-европейцы в одинаковых париках, как, например, члены клуба «Кит-Кэт» XVIII века, чьи портреты выставлены в лондонской Национальной портретной галерее.



Илл. 12
Сэр Сэмюэл Гарт. Портрет работы
Г. Кнеллера. Национальная портретная
галерея, Лондон



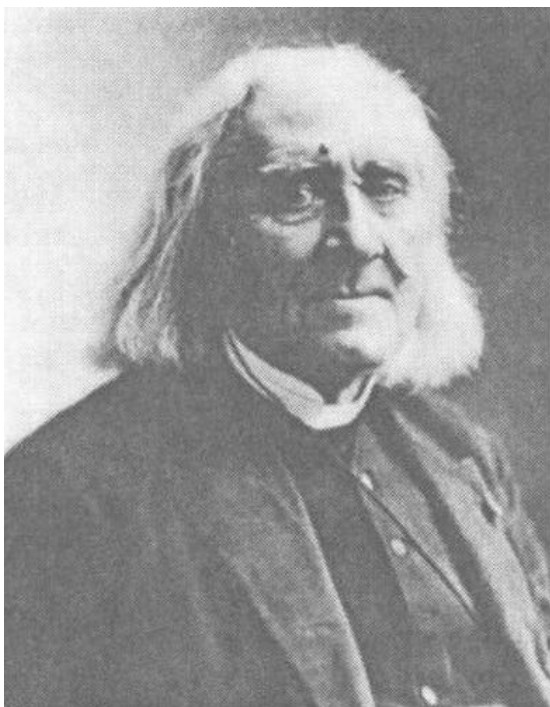
Илл. 13
Сэр Джон Сомерс. Портрет работы
Г. Кнеллера. Национальная портретная
галерея, Лондон

В какой степени эти портреты представляют типы или маски, а в какой – индивидуальное сходство? Совершенно ясно, что при ответе на этот важный вопрос возникают две трудности: одна очевидная, другая, пожалуй, не настолько. Очевидная трудность, общая для всех портретов, созданных до появления фотографии, – у нас практически нет объективных сведений о внешности изображенных, кроме редких прижизненных или посмертных масок либо прори-

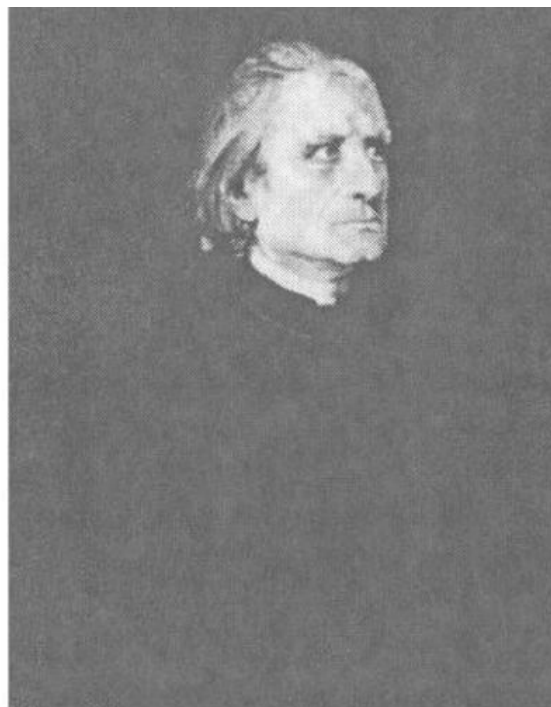
совки в виде силуэта. Неизвестно, узнали бы мы Мону Лизу или Улыбающегося Кавалера¹⁸, если бы увидели их во плоти. Вторая трудность проистекает из того факта, что маска нас очаровывает и тем самым не дает разглядеть лицо. Приходится прилагать усилия для того, чтобы отрешиться от парика и увидеть, сколь различны эти лица, но даже и в этом случае изменившиеся с тех пор представления о манерах и приличиях, о социальных масках и их выражениях мешают нам разглядеть в личине личность. Искусствоведы, описывая определенные периоды и стили, часто подчеркивают, что портреты того времени сводились скорее к типам, а не к индивидуальному сходству, однако многое зависит от того, какой вкладывается смысл в эти понятия. Как известно, даже стереотипные образы племенного искусства воплощают в себе индивидуальные отличительные черты, которые ускользают от нас, поскольку мы не знакомы ни с тем, кто изображен, ни со стилистическими условностями, характерными для его племени. Одно, впрочем, ясно: мы вряд ли способны воспринять старинный портрет так, как его предполагалось воспринимать до того, как моментальная фотография и экран распространили портретное сходство, сделав его обыденным. Нам сложно осознать всю значимость заказного портрета, который должен был олицетворять социальный статус и успех модели и передать ее черты потомкам как память, а грядущим векам – как памятник. Конечно, в подобной ситуации портрет приобретал совсем иной вес. То, как художник прочитывал черты модели, влияло на восприятие ее при жизни и полностью перенималось после смерти: теперь можно на это не надеяться и этого не бояться, поскольку многочисленность наших изображений делает такой психологический перекокс невозможным.

Неудивительно, что изобретение фотоаппарата вызвало неприятие и озадаченность в художественной среде. Некоторые аргументы, выдвигавшиеся в XIX веке против самой возможности фотографического сходства, нас изумляют, поскольку многие сегодня предпочтут театральному портрету Ференца Листа работы Франца Ленбаха (илл. 15) блистательный снимок Надара (илл. 14), представляющий великого виртуоза со всеми его бородавками. Но опять же мы вынуждены признать, что никогда не знали Листа лично.

¹⁸ Портрет неизвестного работы Франса Халса (1624). (Примечание редактора).



Илл. 14
Ференц Лист. Фотография Надара



Илл. 15
Ференц Лист. Портрет работы Франца
Ленбаха. Будапешт, Музей изящных
искусств

Вопрос, собственно, в том, способны ли мы увидеть фотографии так же, как их видели поначалу. Беспристрастная камера и телеэкран полностью изменили наш подход к образам наших современников. Фоторепортаж, показывающий Ференца Листа нашего времени – Святослава Рихтера – на репетициях, без фрака (илл. 16а, 16б), в XIX веке был не только технически невозможен, но и оказался бы неприемлемым психологически: наших дедушек он бы поразил как неприличием, так и абсолютной неузнаваемостью.



Илл. 16
Святослав Рихтер, фотографии,
сделанные по ходу репетиции.
Фотограф Эллингер, Зальцбург



И всё же, хотя моментальная фотография и видоизменила портрет, она позволила нам более отчетливо увидеть проблему сходства, тогда как в былые века ее не могли даже сформулировать. Моментальная фотография привлекла наше внимание к парадоксу запечатления

жизни в кадре, к замораживанию игры мимики в остановленном мгновении, возможно, нами даже не замечаемом в потоке событий. Благодаря работам Джеймса Гибсона в области психологии восприятия мы яснее сознаём решающую роль, которую играет непрерывный поток информации во всех наших взаимодействиях со зримым миром¹⁹

¹⁹ *Gibson J. J. The Senses Considered as Perceptual Systems. Boston, 1966.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.