

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for Humanities



RSUH/RGGU BULLETEN
№ 7 (108)

Academic Journal

Series
Cultural Studies. Art Studies. Museology

Moscow
2013

ВЕСТНИК РГГУ
№ 7 (108)

Научный журнал

Серия «Культурология.
Искусствоведение. Музеология»

Москва
2013

УДК 008.001(05)
ББК 71я54

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Ответственный секретарь
Б.Г. Власов

Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология»

Редакционная коллегия:

И.В. Баканова – ответственный редактор
Э.Н. Волкова – редактор
Г.И. Зверева
И.В. Кондаков
К.Л. Лукичева
А.А. Олейников
Е.Д. Савостина
А.А. Сундиева
Н.В. Шабуров

Номер подготовила
Э.Н. Волкова

СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы культурологии

История и теория культуры

И.В. Кондаков

Центральноевропейский культурный узел: рождение
новых глобалитетов 11

Б.В. Рейфман

«Вчерашний человек в каждом из нас»: размышления
о месте концепции Э. Дюркгейма в философии культуры 18

Е.Е. Савицкий

Для чего нам нужны постколониальные исследования? 25

М.Д. Суслов

Утопия как предмет современных исследований
на Западе и в России 34

О.В. Мороз

Философия исключения и стратегия ее преодоления
современным искусством 42

О.Н. Гуров

«Депрессия» и «спорт» как ключевые концепты
современной культуры 50

Л.В. Преснякова

Понятие «культурное пространство» в работах современных
российских исследователей 56

Е.А. Маленьких

Роль СМИ в мифологизации личности
во время «арабской весны» 65

А.П. Шевелева

Проблема изучения культур и практик «невидимых» групп	73
--	----

Аудиовизуальные исследования

Е.И. Нестерова

Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии	80
---	----

О.В. Гавришина

Мотив «современных руин» в американской фотографии 2000-х годов	88
--	----

Е.Г. Латина-Кратасюк

Проблема городского пространства в теориях сетевого общества и культуре новых медиа	97
--	----

А.А. Титоренко

Музыкальное сопровождение видеоигр как новый вид творчества	104
--	-----

О.В. Буткова

«Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов	113
---	-----

Е.А. Елисеева

Роль стилизации в отечественном кино 1970–1980-х годов	122
--	-----

А.Б. Санданов

В поисках американской идентичности: постапокалиптический фильм как новый вестерн	131
--	-----

Проблемы истории искусства

И.В. Баканова

К реконструкции биографии художника А.С. Головина: новые архивные материалы	140
--	-----

Т.И. Седова

Феномен импрессионизма и проблема его дефиниции	150
---	-----

О.А. Чуворкина

Основные направления исследований средневекового монументального искусства Европы	159
--	-----

<i>Н.А. Гульянова</i>	
Топография и архитектура британского города Йорка в эпоху Константина Великого.....	168
<i>Е.В. Лаврентьева</i>	
К вопросу о стиле мозаик собора Торчелло.....	176
<i>Е.А. Савинова</i>	
Кураторские практики в Советском Союзе.....	185
<i>В.Г. Марченкова</i>	
Место нарративного видео в современном искусстве.....	193
Проблемы музеологии	
<hr/>	
<i>С.И. Баранова</i>	
Источники инноваций в московское изразцовое искусство XVII века.....	200
<i>Ю.Ю. Лисенкова</i>	
Изразцовое убранство храмов Великого Устюга XVII–XVIII вв.	208
<i>Н.В. Углева</i>	
История создания и судьба Бытового музея 1840-х годов.....	217
<i>М.А. Гаганова</i>	
Троице-Сергиева лавра и государственная культурная политика (1918–1941 гг.).....	227
<i>М.П. Кузыбаева</i>	
К истории формирования сети современных медицинских музеев России.....	236
Abstracts.....	246
Сведения об авторах.....	256

CONTENTS

Problems of cultural studies

History and theory of culture	
<i>I.V. Kondakov</i>	
The Central Europe cultural knot: origin of new globality	11
<i>B.V. Reifman</i>	
“Yesterday’s man into everyone of us”: the considerations about the location of Durkheim’s concept in the philosophy of culture	18
<i>E.E. Savitsky</i>	
What for do we need the postcolonial studies today?	25
<i>M.D. Suslov</i>	
Utopia as the subject of modern researches in the West and in the Russia	34
<i>O.V. Moroz</i>	
The philosophy of exclusion and modern art strategy of its overcome	42
<i>O.N. Gurov</i>	
“Depression” and “sport” as the key concepts of modern culture	50
<i>L.V. Presnyakova</i>	
The “cultural space” concept in the works of modern Russian explorers	56
<i>E.A. Malenkikh</i>	
The role of media in mythologization of personality during the “Arab spring”	65
<i>A.P. Sheveleva</i>	
The problem of studying the cultures and practices of “invisible” groups	73

Audio-visual studies

E.I. Nesterova

Listening to the past: sound history in the search
of its own terminology 80

O.V. Gavrishina

The motive of “modern ruins” in the American
photography of the 2000-s 88

E.G. Lapina-Kratasyuk

The problem of urban space in the theory of network society
and new media culture 97

A.A. Titorenko

The music accompanying of the video games
as the new form of art 104

O.V. Butkova

The “terrifying fairy tale” in the German cinema of 1920th 113

E.A. Eliseyeva

The role of stylization at the domestic
cinema of 1970–1980th 122

A.B. Sandanov

Searching for the American identity: post-apocalyptic film
as a western reimaged 131

Problems of art history

I.V. Bakanova

For the reconstruction of artist A.S. Golovin biography:
the new archives records 140

T.I. Sedova

The phenomenon of impressionism
and the problem of its definition 150

O.A. Chuvorkina

The main methodological approaches to the medieval
European monumental art 159

N.A. Gulyanova

The topography and architecture of British city York
in the age of Constantine the Great 168

<i>E.V. Lavrentyeva</i>	
About the style of Torcello cathedral mosaics	176
<i>E.A. Savinova</i>	
The curator practices in the Soviet Union	185
<i>V.G. Marchenkova</i>	
The position of narrative videos in the contemporary art	193

Problems of museology

<i>S.I. Baranova</i>	
The sources of innovations in the Moscow ceramic tile art of the XVII century	200
<i>Yu.Yu. Lisenkova</i>	
The Tile decoration of Velikiy Ustyug's churches of XVII– XVIII centuries	208
<i>N.V. Ugleva</i>	
On the history of creation and lot of the “Everyday museum of 1840th”	217
<i>M.A. Gaganova</i>	
The Trinity Lavra of St. Sergius and state cultural policy (1918–1941)	227
<i>M.P. Kuzybaeva</i>	
On the history of the modern medical museums network of Russia	236
Abstracts	246
General data about the authors	259

Проблемы культурологии

История и теория культуры

И.В. Кондаков

ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ УЗЕЛ: РОЖДЕНИЕ НОВЫХ ГЛОБАЛИТЕТОВ

Статья посвящена истории восточноевропейского культурного узла и двух фокусов его локальных культур, обладающих разными стратегиями глобализации. Автор осмысляет цивилизационные процессы дифференциации и интеграции на территории Центральной Европы и России.

Ключевые слова: культурный узел, менталитет, локалитет, глобалитет, Центральная и Восточная Европа.

Глобализация – это поле борьбы разных интегративных тенденций за приоритеты и гегемонию в мировом культурно-историческом процессе¹. При этом на месте дробных этнических и национальных систем появляются укрупненные региональные блоки культур (например, западноевропейская и восточноевропейская, а в последнее время еще и центральноевропейская культуры). Каждый из них характеризуется особой стратегией глобализации, спецификой интеграционных процессов, собственным видением всемирного целого.

Глобализационные процессы, происходившие за последние 2,5 тысячелетия на европейском континенте, первоначально развивались крайне медленно. В Древнем мире существовала граница, отделявшая античную цивилизацию (прежде всего, греческие полисы) от ближневосточных деспотий и теократий². Однако в процессе эллинизации, а затем и экспансии Римской империи все Средиземноморье и прилегающие центральноазиатские территории вошли в состав единого культурного пространства. Раскол

Римской империи на Западную и Восточную, а позднее противостояние Священной Римской империи и Византии предопределили разницу в развитии Западной и Восточной Европы. Разделение христианских церквей на католическую и православную, экспансия монголов и османских турок закрепили политическое, религиозное и культурное различия Западной и Восточной Европы как особых глобальных проектов.

В многовековых процессах глобализации, которые резко интенсифицировались в последние полвека, происходит не только сближение и взаимопроникновение разных локальных культур, но и формирование новых культурных идентичностей, не совпадающих с этнонациональными. По своей структуре такие идентичности представляют собой единство трех измерений – менталитета, локалитета и глобалитета.

Менталитет каждой национальной культуры выражается в формах ее самосознания и структуре коллективного бессознательного.

Локалитет характеризует место данной культуры среди смежных или родственных ей национальных культур. Это фокус взаимодействия локальных культур, многократно преломленный через призмы этнокультурных и политико-идеологических стереотипов.

Глобалитет данной культуры определяет ее положение в культуре общемировой; с одной стороны, это понятие выражает «всемирную отзывчивость» культуры, а с другой – ее реальное или потенциальное всемирно-историческое значение и влияние³. Национально-культурные идентичности исторически изменчивы, и все три их измерения являются переменными величинами.

Медленнее и незаметнее всего меняются *менталитеты*, их ломка всегда драматична и не осуществима до конца; примером такой ломки в отечественной истории могут служить Крещение Руси, Петровские реформы, утверждение и крушение Советской власти.

Более подвижны *локалитеты*, которые зависят от миграции этносов, динамики межэтнических и межгосударственных отношений, межэтнических конфликтов, политико-идеологических установок. Примеры локалитетов – славянское, романское и германское «единства», пантюркизм, «новая историческая общность – советский народ» и другие.

Формирование *глобалитетов* зависит от стечения множества обстоятельств, но именно это измерение национальной идентичности отличается чрезвычайной нестабильностью и имеет волнообразный характер. Та или иная локальная культура может только однажды или несколько раз за свою историю переживать подъем

глобалитета, а может не достичь его ни разу, несмотря на все усилия войти в состав мировой культуры⁴.

Наряду с общим подъемом глобалитета в определенную историческую эпоху существуют и частные его проявления в локальной культуре. Это может происходить в форме отдельных артефактов или творчества ее выдающихся деятелей (в сфере науки и философии, литературы и искусства), обретающих мировое влияние и значение. Так, творчество классиков русской литературы XIX в. и наиболее значительные их произведения («Евгений Онегин» Пушкина, «Война и мир» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Вишневый сад» Чехова и т. д.) способствовали подъему *частного глобалитета* русской культуры и всей России. Подобный статус присущ, к примеру, и творчеству классиков европейской музыки (Й. Гайдн, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера и других).

Особой формой многосоставной межкультурной идентичности являются территориальные *культурные узлы*. Это специфические *цивилизационные конгломераты* нескольких гетерогенных культур, отличающихся взаимной напряженностью, а потому непредсказуемых в своем развитии. Таковы, например, балканский, кавказский, ближневосточный культурные узлы, которые нередко становятся очагами межэтнических и межконфессиональных конфликтов и локальных войн. Вместе с тем в таких «узлах» обычно идет интенсивный межкультурный диалог, взаимная диффузия различных культурных тенденций. Разрешение взрывных социокультурных коллизий здесь чревато инновационными всплесками творческой энергии, драматическими амбивалентными культурно-историческими процессами.

Чрезвычайно интересен для культурологического и цивилизационного анализа *восточноевропейский культурный узел* (на территории нынешней Центральной Европы), сложившийся в XVIII в. и «развязавшийся» в XX-м. Исторически он связан с формированием и распадом двух великих европейских империй – Австро-Венгрии и России. Каждая из них была многонациональной и поликультурной, парадоксально сочетая в себе черты «тюрьмы народов» и «плавильного котла». Иначе говоря, в рамках восточноевропейского культурного узла действовали *два этецентра* как центробежных, так и центростремительных сил культуры. В разные периоды истории обеих империй преобладали то интегрирующие, то дифференцирующие тенденции, вступающие в отношения противоборства и взаимной корреляции.

Главным толчком для активизации восточноевропейского культурного узла стала Первая мировая война, которая привела к образованию ряда независимых государств с их особыми национальными интересами. Это означало победу дифференцирующих тенденций в рамках данного культурного узла и в то же время – торжество интегративных тенденций в рамках каждой локальной культуры, вобравшей в себя общие свойства узла, причем в обще-европейском масштабе.

В России интегрирующие тенденции носили в целом более жесткий и авторитарный характер, чем в государствах на территории бывшей Австро-Венгрии. Насаждаемая «сверху» знаменитая уваровская триада «православие – самодержавие – народность» изначально противопоставлялась лозунгу Великой французской революции «свобода – равенство – братство» как национальный ответ России на западный вызов⁵. Это вело к формированию «государствоцентризма» и засилью официальной цензуры в русской культуре, а подспудно – к центробежным протестным, радикально-демократическим, революционным движениям. Соединение этих противоположных тенденций в России, в конечном счете, привело к формированию *советского тоталитаризма*. Этот режим послужил цивилизационным образцом для итальянского фашизма и германского нацизма, а позднее был навязан Советским Союзом странам Восточной Европы, насильно превращенным в «социалистический лагерь». Опыт тоталитаризма (сначала германского, а затем советского) сформировал отличие менталитета Восточной Европы от Европы Западной, знавшей лишь нацистскую оккупацию.

Преодоление наследия советского тоталитаризма до сих пор остается в постсоветской России актуальной и не решенной до конца проблемой. Память о «социалистическом лагере» не изгладилась и в тех восточноевропейских странах, которые после «бархатных революций» конца 1980-х гг. предпочли называться «центрально-европейскими». Таким образом, к концу XX в. Восточная Европа раскололась на Центральную и собственно Восточную. К последней теперь относятся только Европейская часть России и европейские «осколки» бывшего СССР (Украина, Беларусь, Молдова и государства Балтии). Освобождение от наследия тоталитаризма и его преодоление стало главным итогом XX в. для Центральной Европы, которая в результате цивилизационно-исторического процесса *медиации*⁶ стала «буферной зоной» между Западной и Восточной Европой.

В Австро-Венгрии интеграционные процессы изначально принимали более гибкие федеративные формы ограниченного самоуправления и культурной автономии (у венгров, чехов, словаков, поляков, южных славян, румын). Это способствовало развитию национального самосознания и культурной независимости этих народов. Многие исследователи полагают, что на территории бывшей империи исподволь возникали отдаленные прообразы общеевропейского единства и европейской культурной интеграции⁷. Не случайно в западной части восточноевропейского культурного узла во второй половине XX в. складывались более либеральные режимы, чем советский. Именно здесь возникли *антитоталитарные движения*: в ГДР – в 1953 г., в Венгрии – в 1956 г., в Чехословакии – в 1968 г., в Польше – в начале 1980-х гг. Антитоталитарные революции конца 1980-х гг. привели к крушению коммунизма в Восточной Европе. Что же касается художественной культуры, то она в странах Восточной Европы практически никогда не ущемлялась – ни политически, ни идеологически.

Интегративные процессы в России XIX – начала XX в. выдвинули русскую классическую культуру на роль «*культуры-посредницы*» и средство межнационального общения. В ней самой возник важный механизм «*всемирной отзывчивости*», впервые ярко проявившийся в творчестве Пушкина (получивший обозначение в знаменитом очерке Достоевского). Этот механизм позволил русской культуре интериоризовать характерные черты западноевропейских культур и культур народов России (славянских, тюркских, финно-угорских и кавказских). Это способствовало укреплению положения русской культуры как центральной, системообразующей, призванной синтезировать достижения и особенности других национальных культур России, а потом и СССР. Так сформировался *российский глобалитет, евразийский* по своему генезису и характеру⁸. В результате российская культура вошла в число мировых культур, оказав определяющее влияние на всемирную культуру в целом⁹.

Интегративные процессы на постимперском пространстве бывшей Австро-Венгрии носили иной характер: не имея центрального стержня, они все же позволили синтезировать такие разные национальные культуры, как германская, угорская, славянская, романская, еврейская, цыганская. Это способствовало появлению *нового культурного качества*, не имевшего аналогов в предшествующем культурно-историческом развитии. С Веной и Будапештом как

центрами центральноевропейского культурного узла связано рождение феноменов, имеющих всемирное значение: психоанализа З. Фрейда, музыки А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна, оперетты И. Кальмана и Ф. Легара, фольклорных и жанрово-стилевых исканий Б. Бартока и З. Кодая, философского позитивизма Э. Маха, феноменологии Э. Гуссерля, неомарксизма Д. Лукача, мифологизма К. Кереньи, лингвистической философии Л. Витгенштейна и методологии науки П.К. Фейерабенда, феноменологической социологии А. Шюца и П. Бергера, этологии К. Лоренца, математической теории К. Гёделя и многого другого. Новаторское литературное творчество Г. фон Гофмансталя, А. Шницлера и Р.М. Рильке, Ф. Кафки и Р. Музиля, С. Лема и С. Мрожека, И. Эреня и В. Гавела также связано с центральноевропейским культурным узлом и его инновационным потенциалом.

В австро-венгерском ареале рождались *частные глобалитеты*, которые открывали путь в мировую культуру Австрии и Венгрии, Чехии и Словакии, Польше и Румынии. Таково, например, искусство бидермайера¹⁰. Эти частные глобалитеты постепенно соединялись в мозаичное поликультурное единство, выражающее центральноевропейский глобалитет как поликультурное целое.

Между тем в России тоже возникали новые, нетрадиционные частные глобалитеты, фактически противостоявшие советскому тоталитаризму и претендовавшие на новое видение мира в целом. Одни из них восходили еще к Серебряному веку или к 1920 гг.; другие родились после Второй мировой войны, в период «оттепели»; третьи выкристаллизовались в русском зарубежье; четвертые были вынесены «девятым валом» «перестроечных» трансформаций.

Из подобных частных глобалитетов в течение XX в. складывалась российская постсоветская культура, альтернативная советской, вливаясь в русло новых глобалитетов Европы. Их творческий вклад в мировую культуру XX – начала XXI в. воссоздавал мозаичную, мультикультурную структуру восточноевропейского и центральноевропейского глобалитетов.

Рождение новых, качественно своеобразных, динамичных глобалитетов в двух эпицентрах восточноевропейского культурного узла было вызвано мощной «сшибкой» двух взаимоисключающих тенденций – распадом имперского глобалитета и возникновением на его обломках отдельных локальных культур, заявлявших о своей самобытности и независимости. Сопряжение

этих тенденций привело к формированию двух противоположных глобалитетов – *прототалитарного* и *антиталитарного*. Их напряженным противостоянием наполнены глобализационные процессы Восточной и Центральной Европы в конце XX и в XXI в.

Примечания

- ¹ *Кондаков И.В.* Мировое сообщество как соревнование глобалитетов // Вестник РАЕН. 2006. Т. 6. № 2. С. 3–13.
- ² *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 58–63; 190–196.
- ³ *Кондаков И.В.* Глобалитеты культур: общее особенного // Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. М.: ГИИ, 2005. С. 247–283.
- ⁴ *Кондаков И.В.* Глобалитет локальных культур (к постановке проблемы) // Традиционная культура. Научный альманах. 2005. № 2. С. 60–70.
- ⁵ См. подробнее: *Успенский Б.А.* Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Б.А. Успенский. Этюды о русской истории. СПб.: Азбука, 2002. С. 404–407.
- ⁶ См. подробнее о медиации: *Ахиезер А.С.* Труды. Т. 2. М.: Новый хронограф, 2008. С. 108–112.
- ⁷ *Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918 / Отв. ред. Н.М. Ваганова, Е.К. Виноградова.* СПб.: Алетейя, 2005. 286 с.
- ⁸ *Кондаков И.В.* Евразийский глобалитет // Евразийская идея в эпоху становления глобальной культуры: Тезисы докладов Международной научной конференции. Баку: НАН Азербайджана; Институт архитектуры и искусства; МК РФ; ГИИ; 2012. С. 27–33.
- ⁹ *Кондаков И.В.* Глобалитеты культур: общее особенного. С. 247–283; *Он же.* Россия мира: Российский глобалитет в потоке мировой истории // Общественные науки и современность. 2011. № 1. С. 160–176; № 2. С. 157–171.
- ¹⁰ См.: *Михайлов А.В.* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 683–715.

Б.В. Рейфман

«ВЧЕРАШНИЙ ЧЕЛОВЕК В КАЖДОМ ИЗ НАС»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О МЕСТЕ КОНЦЕПЦИИ Э. ДЮРКГЕЙМА В ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

В статье выдвигается идея внутренней противоречивости концепции социальной солидарности Э. Дюркгейма. Автор акцентирует внимание на истоках целостного понимания культуры и на его кризисе, обнаружив в новых подходах к культурной памяти иное, чем в предшествующей традиции, соотношение сознательного и бессознательного, амнезии и анамнезиса.

Ключевые слова: вчерашний человек, воображаемое сообщество, солидарность, амнезия, анамнезис, Э. Дюркгейм.

В своей книге «Эволюция педагогики во Франции» Эмиль Дюркгейм писал:

В каждом из нас в той или иной пропорции живет вчерашний человек. И это тот самый вчерашний человек, который силой вещей главенствует в нас, поскольку настоящее только в малой части сравнимо с долгим прошлым, в котором мы сформировались и откуда мы приходим. Однако мы не чувствуем этого человека прошлого, поскольку он инвертирован в нас, он составляет бессознательную часть нас самих¹.

Эти слова знаменитого социолога с сегодняшней вековой дистанции воспринимаются как выражение его амбивалентной позиции относительно «правильного» социального поведения. С одной стороны, его высказывание выглядит констатацией нашей исторической незрелости, *требующей преодоления*. С другой стороны, ха-

рактика «вчерашнего человека» в данной цитате указывает на неотъемлемое человеческое свойство, *не имеющее никакого отношения к его историческому возрасту*. Получается, что это свойство необходимо не оспаривать, а культивировать, поддерживая те или иные формы «воображаемого сообщества» (понятие, введенное Б. Андерсоном).

На мой взгляд, это противоречие связано с одной важной особенностью целостного мировоззрения Дюркгейма, которая просматривается во многих его текстах. В частности, в ранней работе социолога «О разделении общественного труда» говорилось:

В нас есть два сознания. <...> Одно содержит только состояния, свойственные каждому из нас... между тем как состояния, обнимаемые вторым, общи всей группе. Первое представляет и устанавливает только нашу индивидуальную личность, второе представляет коллективный тип и, следовательно, общество. <...> Но эти два сознания... связаны друг с другом, так как в итоге составляют только одно. <...> Они, следовательно, солидарны².

«Солидарность» в приведенной цитате, по-видимому, следует понимать одновременно и как *согласованность*, и как *согласие* личных и коллективных установок внутри индивидуального сознания. Подобное субъективное состояние не ведает глубокой рефлексии и уж точно абсолютно «не трагедийно». В данном высказывании Дюркгейма оно предстает в качестве психологической истины или, по крайней мере, определенного идеала психической жизни. Однако этот смысл вступает в непростые отношения с другими важнейшими направлениями мысли социолога. Так, «солидарность», понимаемая как *полное* совпадение согласованности и согласия «двух сознаний», не является для него ни однозначно-позитивным, ни, тем более, бесспорным свойством субъективности. Дело в том, что психические установки, «общие всей группе» («коллективные предательства»), Дюркгейм подразделил на свойственные либо *механической*, либо *органической* социальной солидарности. *Механическая солидарность* исключает даже потенциальную возможность конфликтов между индивидуумом и коллективом, тогда как «ценностная природа» *органической солидарности* ориентирует индивидуума на «личность»³. Это понятие означает умение «критически воспринимать социальные нормы и правила, во всяком случае, не окружать их особым пиететом»⁴. И если механическая солидарность действительно подразумевает согласованность

личных и коллективных установок индивидуума в форме их абсолютного согласия, то с органической солидарностью дело обстоит гораздо сложнее.

Дюркгейм, явно отдававший предпочтение именно органической солидарности, связывал ее с неизбежной *рефлексией своих истоков* каждым индивидуумом. Эта рефлексия у него являлась и следствием, и причиной анамнезиса «вчерашнего человека в каждом из нас» (говоря метафорическим языком самого социолога). Веривший в прогресс ученый видел в органической солидарности залог будущего «общества различий», для которого характерно множество вариантов критического отношения к миру на основе той или иной «профессиональной этики» (а не обобщенной морали). Таким образом, «органическая солидарность» Дюркгейма соотносится с тем типом «коллективных представлений», который обладает потенциальной энергией *критической ценностной ориентации*, не забывая о «вчерашнем человеке в каждом из нас».

Однако отношение социолога к несогласию между личным и коллективным сознаниями все-таки остается двойственным. Вопрос можно сформулировать так: должны ли установки культуры настраивать личность на припоминание, *атакующее сами эти установки* в процессе предельной («философской») рефлексии? В этом случае доля неосознаваемого «вчерашнего человека» в нас будет непрерывно уменьшаться. Или же, наоборот, установкам культуры надлежит всячески содействовать припоминанию ограниченному (в частности, специализированно-профессиональному), подтверждающему их «воображаемый» статус?

В социологии Дюркгейма мы обнаруживаем, как уже было сказано, стремление к такой амбивалентности, которая не дает преимущества ни одному из этих походов. Но вскоре после смерти Дюркгейма, верившего в будущее общество специалистов, произошла утрата воли (по-видимому, неизбежная) к консенсусу *частично-рефлексивной профессиональной амнезии* и *предельно-рефлексивного философского анамнезиса*. В гуманитарном творчестве лучших учеников Дюркгейма и его последователей «профессионально-критический» приоритет начал претендовать на полное доминирование. Возникли понятия «социальные рамки памяти» и «ментальность», исходящие из ценностей «частного человека», живущего своим конкретным делом; так на передовые позиции вновь был выдвинут «простец» – как в его средневековых, так и современных обличьях. Позже появились концепты «забвения», которое «как на индивидуальном, так и на коллективном уровне отнюдь не

является дефектом, негативной стороной» человеческого существования⁵. Все это было откликом на происходившие в самой социальной реальности изменения статуса «человека массы», превращавшие его в человека «массового общества». Эти понятия при их «отнесении к ценности»⁶ как раз и раскрываются как варианты частично-рефлексивной позиции, утратившей интерес к «хитрости мирового разума». С другой стороны, сами эти базовые установки содействовали возвышению уже не человека-«творца», склонного к предельной рефлексии, а человека-«криэйтора». С «рациональным» энтузиазмом отдаваясь своему конкретному делу, «криэйтор» совсем не стремится к философскому, научному или художественному поиску целостности, к выходу к *границам* культуры.

Во второй половине XX в. «человек массы» окончательно превратился из «объекта культуриндустрии» в «персону»; как писал Р. Гвардини, эта персона «не есть проявление упадка и разложения», а является новой исторической формой человека, способной «полностью раскрыться как в бытии, так и в творчестве»⁷. При этом амнезия как качество частично-рефлексивной рациональности уже не нуждалась в каком-либо «отнесении к ценности». В различных гуманитарных дискурсах ценность такой амнезии подразумевалась или манифестировалась авторами, став очевидной для читателей, слушателей и зрителей. В философии повседневности, в *cultural studies*, в школе «Анналов» неосознаваемый «вчерашний человек в каждом из нас» трактовался как такое основание любой деятельности, которое по большому счету и не должно осознаваться, чтобы не разрушать необходимые рамки и «пределы» познания⁸.

Такое отношение раскрывалось, прежде всего, в дискурсах, синтезировавших идущую от Дюркгейма тему двух солидарностей с концепцией «социального конструирования реальности», исходившей из «феноменологии естественной установки» А. Шютца. Но именно в социологии Дюркгейма уходящая ценность универсализма, ищущего *предельные основания культуры*, и грядущая ценность «пределов» сосуществовали не в форме тех или иных манифестаций, а на гораздо более глубоких уровнях мысли. Именно в метафоре «вчерашнего человека в каждом из нас» просматривается *научный* «характер»⁹ той «ограниченности», которая позволяет фиксировать (или проектировать) себя и свое прошлое. Одновременно в этой метафоре содержится и *философская* несводимость к окончательной конкретике тех «границ», к которым можно лишь бесконечно приближаться. А смысл понятия «культура», рождавшийся на рубеже XVIII и XIX вв., как раз и неотделим от понятия

«границы», подразумевающего ценность универалистского стремления к *предельным основаниям субъективности*¹⁰.

Коль скоро Дюркгейм предстает у нас в образе двуликого Януса, необходимо сказать несколько слов и об истоках его традиционной *универалистской* ипостаси. Существование живой *коллективной памяти*, одушевляющей индивидуальное сознание, было темой философов во времена позднего Просвещения. Ее предыстория связана с понятиями «природа наций» и «мир наций» Д. Вико. Отсчет же ее истории нужно вести от И.-Г. Гердера, который оставил «естественному человеку» Ж.-Ж. Руссо его природность, инстинктивность и чувственность, но заменил вневременную руссоистскую «жизнь сердца» чередой вариантов «естественности» (как выражения определенного «народного духа»).

Гердеровское объяснение «прогресса» (от этого просвещенческого понятия он не отказался) состояло в обнаруженной им «закономерной связи... исторических явлений и событий»¹¹, которую он считал «разумным основанием» действительности. Однако у Гердера еще не было идеи *внутренней дифференциации человеческой субъективности*. А.В. Карельский отмечает, что «принцип чувства», тождественный у Гердера «народному духу», не столько противопоставлялся принципу разума, сколько «призван был дополнить просветительское представление о человеке»¹². Приоритет разумности «просвещенного человека» Гердер заменил принципом разумности «естественного человека». По-настоящему же конфликтные отношения между «чувством» и «разумом» складываются в мировоззрении йенских и гейдельбергских романтиков. А.В. Карельский полагает:

Суть романтического переворота в сознании в том, что чувство принципиально противопоставляется рассудку, разуму. Чувство их не дополняет, а замещает – как единственная надежная точка опоры индивида в мире, как средство, орган ориентации и познания¹³.

Но это уже совсем не то «чувство», которым Руссо характеризовал «естественного человека», а Гердер – одушевленного «народным духом» субъекта. В романтическом *бытийном* «чувстве» в полный голос говорит то внутреннее состояние человека, которое связано с «гениальным» обнаружением и осознанием им «народного духа» как *целостного коллективного бессознательного*. Ф. Шеллинг утверждал:

Когда идея целого явным образом предшествует частям, но может быть показана лишь путем своего раскрытия в частях... то ясно, что

здесь имеется противоречие, преодолимое лишь для гения, то есть путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности¹⁴.

«Рассудок» же, которому противостоит это бытийное романтическое «чувство», как раз и знает только «части», отрезанный от любых путей к постижению их целостности.

Фундаментальная идея «совпадения сознательной и бессознательной деятельности» возникла в трансцендентальной философии И. Канта и И.Г. Фихте¹⁵. Позже у Шеллинга и романтиков главным в этом «совпадении» было обретение человеком *гармонии целостного «чувственного» существования в осознанных границах культуры*. Но у Канта и Фихте любое состояние целостности понималось как частичное, требующее непрерывного преодоления. Принципиально незавершаемое движение в этом направлении стало ориентиром для всех будущих концепций, связанных с *приоритетом предельно рефлексивного анамнезиса*.

Важнейшей вехой на пути этого движения стала философия Г.В.Ф. Гегеля, который превратил субъекта «совпадения сознательной и бессознательной деятельности» в Абсолютный Дух. Кульминацией же (и в то же время кризисом) универсалистской ценности стала философия культуры, возвратившая человеку «функцию» анамнезиса. Неокантианство, философия жизни, феноменология, новая социология, философия символических форм Э. Кассирера, экзистенциализм и герменевтика часто противостояли друг другу, но были едины в своей склонности к поиску коллективно-психологических целостностей и их оснований.

Именно в философии культуры «вчерашний человек в каждом из нас» попал в двусмысленную ситуацию. Связанный с предельным критическим мышлением приоритет припоминания закономерно столкнулся с проблемой «самоедства»: он оказался лицом к лицу с необходимостью преодоления своей же ценностной установки. Культурно-исторические варианты решения этой проблемы стали одним из факторов рождения, взросления и доминирования новых ценностей – ценностей амнезии.

Примечания

¹⁴ Цит. по: Бурдьё П. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. Вып. 2. // URL: <http://hq.soc.pu.ru/publications/jssa/1998/2/4bourd.html> (дата обращения: 12.02.2010).

- ² Цит. по: *Чеснокова В.Ф.* Язык социологии // URL: <http://www.polit.ru/article/2008/11/05/soc/> (дата обращения: 30.11.2009).
- ³ «Личность» в данном случае понимается не в психологическом, а в сугубо культурологическом смысле, связанном с вполне определенными новоевропейскими ценностными установками, которые актуализировались на рубеже XVIII и XIX вв. Понимание личности не как «вечной» ценности, а как нового принципа культуры, рожденного поздним Ренессансом, отстаивает Л.М. Баткин, постоянно уточнявший свою позицию в теоретических спорах с А.Я. Гуревичем. Именно такого взгляда на личность, в отличие от многих других социологов, придерживался и Э. Дюркгейм.
- ⁴ Цит. по: *Чеснокова В.Ф.* Указ. соч.
- ⁵ *Васильев А.Г.* Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М.: Совпадение, 2012. С. 37.
- ⁶ «Отнесение к ценности» – одно из главных понятий Баденской школы неокантианства и важнейший принцип «индивидуализирующего метода» исторического познания Г. Риккерта.
- ⁷ *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 145.
- ⁸ Особенно отчетливо такая ценностная установка просматривается в габитусах П. Бурдьё. Этим термином он обозначает «принципы, порождающие и организующие практики и представления, которые, хотя и могут быть адаптированы к их цели, однако не предполагают осознанную направленность на нее».
- ⁹ С.С. Аверинцев писал: «Что это такое – личность, понятая объективно, чужое “я”, наблюдаемое и описываемое как вещь? Греки ответили на этот вопрос одним словом: “характер”. <...> Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, стало быть, некий резко очерченный и неподвижно застывший пластичный облик». См.: *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 23, 24.
- ¹⁰ Конечно, нельзя забывать и о тех смыслах понятия «культура», которые подразумеваются знаменитой метафорой Цицерона. Однако в данном случае я имею в виду определенную изначально «культуру» (в утвердившем в наше время понимании).
- ¹¹ *Межуев В. М.* Идея культуры. М.: Университетская книга, 2012. С. 87.
- ¹² *Карельский А.В.* Немецкий Орфей. М.: РГГУ, 2007. С. 128.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Цит. по: *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997. С. 113.
- ¹⁵ Самые ранние истоки «бессознательного» нужно искать, конечно же, в философии Платона, в его «анамнезисе». Однако ни тематизации «бессознательного» как такового, ни, тем более, его концептуализации у Платона еще не было.

Е.Е. Савицкий

ДЛЯ ЧЕГО НАМ НУЖНЫ ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ?*

В статье рассматриваются некоторые проблемы, связанные с рецепцией постколониальных исследований в России. Классические работы историка В.О. Ключевского и писателя Д.Н. Мамина-Сибиряка используются для того, чтобы на их примере выявить особенности коллективной исторической памяти в России и показать необходимость переосмысления некоторых оснований современного академического знания о русской истории.

Ключевые слова: постколониальные исследования, история России, Ключевский, Мамин-Сибиряк, музеи оккупации, братство народов.

«Постколониальные исследования» – это звучит весьма экзотично и кажется чем-то далеким от наших российских проблем. Обращение к таким исследованиям в последние годы многих российских авторов во многом связано с непреходящей американской интеллектуальной модой. Однако количество переведенных текстов по этой проблематике крайне невелико, и еще меньше серьезных российских работ. В этой вводной статье хотел бы обратить внимание на ряд сложностей в восприятии постколониальных исследований: это и политические проблемы, и особенности российской исторической памяти, а также недостаточное понимание профессиональным сообществом историков и культурологов некоторых базовых теорий Ф. Фанона, Э. Саида или Х. Бабы. При этом

© Савицкий Е.Е., 2013

* Статья подготовлена в рамках проекта по постколониальным исследованиям культуры, поддержанного РГГУ в рамках «Программы стратегического развития РГГУ на 2012–2016 гг.»

моей задачей является не столько подробный анализ этих проблем, сколько указание на них и определение необходимых направлений исследований.

Примечательно, что мы в России обычно никак не соотносим себя с колониальным опытом. При слове «колонии» возникают скорее образы африканских стран с пальмами и теплыми морями. У нас не принято говорить о себе ни как о колонизаторах, ни как о колонизируемых, разве что в качестве полемического преувеличения.

Тем удивительнее обнаружить, например, что знаменитый «Курс русской истории» В.О. Ключевского начинается с указания на колонизацию как «основной факт русской истории»:

Обширная восточноевропейская равнина, на которой образовалось русское государство, в начале нашей истории не является на всем своем пространстве заселенной тем народом, который доселе делает ее историю¹.

Это утверждение кажется проявлением большой честности историка. В самом деле, даже в Москве (тем более в Ростове, Ярославле, Владимире, Нижнем Новгороде) мы живем на землях, захваченных у других народов. Они были либо истреблены, вытеснены – либо ассимилированы русскими пришельцами. И всякое утверждение истинной «русскости» какой-либо земли противоречит этому «основному факту» нашей истории. Но дальше рассуждение Ключевского разворачивается в совершенно ином направлении:

Наша история открывается тем явлением, что восточная ветвь славянства, потом разросшаяся в русский народ, вступает на русскую равнину из одного ее угла, с юго-запада, со склонов Карпат².

Здесь народ представляется генеалогически, с акцентом на его происхождение, так что современный «русский народ» оказывается одной из ветвей большого славянского дерева, разрастающегося из общего корня. Ключевский, однако, указывает на то, что славянского населения на Русской равнине изначально было мало и его пространственное распределение было весьма неравномерным:

В продолжение многих веков этого славянского населения было далеко не достаточно, чтобы сплошь с некоторой равномерностью занять всю равнину. Притом по условиям своей исторической жизни

и географической обстановки оно распространялось по равнине не постепенно путем нарождения, не расселяясь, а переселяясь, переносилось птичьими перелетами из края в край, покидая насиженные места и садясь на новые³.

Так совсем незаметно история расселения народа оказывается фактом сугубо биологическим, естественным. Как птицы перелетают с ветки на ветку, так и люди переходят с места на место. При этом занимаемые «славянским населением» места выглядят как первозданные природные ландшафты, где нет никаких других людей; они находятся где-то вовне, и славяне поддерживают с другими народами «внешние отношения»:

При каждом таком передвижении оно становилось под действие новых условий, вытекавших как из физических особенностей новозанятого края, так и из новых внешних отношений, какие завязывались на новых местах. Эти местные особенности и отношения при каждом новом размещении народа сообщали народной жизни особое направление, особый склад и характер⁴.

Характер русского народа, таким образом, складывается не в отношениях с народами, ранее обитавшими в той же местности (хотя далее Ключевский и упоминает мимоходом о «поглощении встречных инородцев»⁵), а только под влиянием природной среды. Так «русскость» оказывается у него связанной с физическими свойствами родной земли – со «старым верхневолжским суглинком» и «средневолжским черноземом»⁶.

Такое колонизационное движение, в понимании Ключевского, – сама основа российской государственности: «История России есть история страны, которая колонизируется; область колонизации в ней расширялась вместе с государственной ее территорией»⁷.

Эта историческая суть государства оказывается прямо связана с постоянным естественным расширением территории империи:

То падая, то поднимаясь, это вековое движение продолжается до наших дней. Оно усилилось с отменой крепостного права, когда начался отлив населения из центральных черноземных губерний, где оно долго искусственно сгущалось и насильственно задерживалось⁸.

Тут снова возникают образы естественных природных процессов – «отлива» после искусственного «сгушения» и «сдерживания». И далее:

Отсюда население пошло разносторонними струями в Новороссию, на Кавказ, за Волгу и далее за Каспийское море, особенно за Урал в Сибирь, до берегов Тихого океана. Во второй половине XIX в., когда только начиналась русская колонизация Туркестана, там водворилось уже свыше 200 тысяч русских... <...> Еще напряженнее был переселенческий поток в Сибирь. Официально известно, что ежегодное число переселенцев в Сибирь... с 1896 г. благодаря Сибирской железной дороге возросло до 200 тысяч человек, а за два с половиной года (с 1907 по июль 1909 г.) в Сибирь прошло около 2 миллионов переселенцев⁹.

Снова перемещения «великороссов» представляются освоением ими пустых пространств, как если бы ни в «Новороссии», ни на Кавказе, ни в Средней Азии, ни в Сибири не существовало никакого населения. Так Ключевский легко освобождает завоеванные империей территории от «встречных инородцев».

Конечно, было бы несправедливо называть известного либерального ученого «Розенбергом русской истории». Но все же необходимо воспринимать со всей серьезностью опасность подобных описаний, как бы оправдывающих уже свершившиеся геноциды многих автохтонных народов (и геноцидов еще предстоящих). Ключевский с видимым сожалением говорит о «пока еще» незначительной колонизации окраин империи русскими и надеется на ее существенный рост в будущем. Почему же это должно происходить? Потому что активный народ «естественно» нуждается в расширении пространства своего обитания. Напомним, что Ключевский рассматривает ограничение мобильности населения во времена крепостного права как противоестественное. И такому утверждению могли бы порадоваться современные либералы, отстаивающие права граждан на свободное передвижение и переселение. Однако Ключевский имел в виду нечто совершенно иное: народ как единое целое естественно «переливается» через свои границы, осваивая новые пространства.

Сегодня критики оценивают произведения вроде романа Ганса Гримма «Народ без пространства» как протонацистские. Нужно ли и нам со всей серьезностью пересмотреть отношение к ряду классических российских текстов? Примечательно, что тот же Ключев-

ский в наше время переиздается без каких-либо критических комментариев относительно имперской специфики его видения истории. Не только «Курс русской истории», но и другие работы той же направленности включаются в списки литературы, рекомендуемой для студентов. Это не значит, что подобные тексты нужно запретить как экстремистскую литературу, но совершенно необходимо критически анализировать их сомнительную логику. Оставаясь непродуманным, подобное «коллективное бессознательное» способно время от времени прорываться в виде невротических страхов и погромов.

Однако начать говорить об этом – лишь первый шаг к решению проблемы. Не менее важно найти адекватный язык для такого разговора. Приведу два примера. Когда российские туристы посещают знаменитые «музеи оккупации», открытые во многих бывших советских республиках, они зачастую испытывают своего рода непристойное удовольствие от рассматривания фотографий и исторических документов. Эти музеи удивительным образом укрепляют «советский патриотизм», позволяя увидеть «свою» сторону как хитроумную и злую, способную даже к крайней жестокости и лицемерию, а противоположную – как жалкую и недалекую. При этом, однако, остаются сомнения, действительно ли повседневная жизнь в прибалтийских республиках 1950–1980-х годов может быть описана как «оккупационный режим». Но что мы можем противопоставить этой современной модели говорения о прошлом?

Не так давно, в 2008 г., отмечалось 450-летие «добровольного вхождения Башкирии в состав России». По этому поводу были, конечно, организованы пышные празднества; много говорилось о «братстве народов», о том, что башкирские «деятели национального движения» видели будущее своего народа только вместе с Россией¹⁰. Однако даже школьник, читавший хотя бы роман «Приваловские миллионы» Д.Н. Мамина-Сибиряка, может вспомнить, что всего сто лет назад согнанные со своих земель башкиры умирали от голода. Вот что видит сын промышленника Привалов во время посещения своих уральских заводов:

...Эти бронзовые испитые лица с косыми темными глазами глядят на вас с тупым безнадежным отчаянием, движения точно связаны какой-то мертвой апатией, даже в складках рваных аязмов чувствовалось это чисто азиатское отчаяние в собственной судьбе. <...>

«Вот они, эти исторические враги...» – думал Привалов. Они даже не знают о том славном времени, когда башкиры горячо воевали с первыми русскими насельниками и не раз побивали высылаемые против них воинские команды. <...>

Вот она, эта беспощадная философия истории ¹¹!

Не является ли современная Башкирия своего рода резервацией, подобной тем, что создавались для индейцев в США? И как можно, зная исторические факты, по-прежнему держаться за официальные теории о «добровольных вхождениях»? Есть еще один текст Мамина-Сибиряка, «Байгуш» из «Путешествий по Южному Уралу», который не вошел в советское шеститомное собрание его сочинений 1980 г. Поэтому цитирую это личное свидетельство автора по интернет-публикации:

Чудное летнее утро. Башкирская степь еще дымилась радужным туманом, уходя из глаз широкими волнами. Мы остановились на одном из предгорий и невольно залюбовались развернувшейся под нашими ногами широкой картиной. <...> Глаз невольно искал на этом благодатном просторе человеческого жилья – богатых сел, деревень, улусов, стойбищ – и ничего не находил. <...>

– Отчего же они вымерли, вот эти деревушки?

– Да так... От лени. Работать не хотят башкиры, ну, и вымирают. Больше от голода, конечно. Есть нечего... Можно сказать, просто как мухи мрут.

Павел Степаныч говорил таким спокойным тоном, точно кладбищенский сторож. Сказывался привычный человек, достаточно насмотревшийся на это башкирское вымирание и потерявший уже способность даже просто возмущаться этим обстоятельством. <...> Для него, приискового человека, проживавшего всю жизнь в степи, все было так ясно, просто и убедительно, точно башкиры для того только и существовали, чтобы вымирать¹².

Мы видим, что так же, как историк Ключевский в своих лекциях освобождал колонизируемые пространства от проживающих там народов, колонисты-промышленники делали это реально, в повседневной жизни.

Свидетельства, подобные представленному выше, тоже нуждаются в переиздании и внимательном прочтении. Но как их следует комментировать, чтобы не способствовать новому подъему постсоветского национализма? Что можно противопоставить и теории-

ям «добровольных вхождений», и теориям вековой «оккупации»? Новые комментарии должны позволить увидеть иную, неофициальную историю тех территорий, которые входят сейчас в состав России. Это чрезвычайно важно, так как многие непризнанные (или сознательно замалчиваемые) исторические факты остаются скрытыми бомбами, которые уже не раз взрывались в недавнем прошлом нашей страны.

Отчасти эта работа уже делается: нужно отдать должное важности публикаций журнала «Ab Imperio», а также серии книг об окраинах Российской империи, выпущенных издательством «Новое литературное обозрение»¹³. Однако в обоих случаях видна все же ограниченность российской рецепции постколониальных исследований. Например, во втором номере «Ab Imperio» за 2012 г. (многообещающе озаглавленном «Многообразии колониализмов») мы найдем подборку очень умных статей о «номадизме как колониализме без метрополии». Однако при внимательном прочтении становится очевидно, что у российских исследователей делёзовское понятие «номадизм» оказалось лишенным своего содержания. В самом деле, для Ж. Делёза было важно проблематизировать сами формы мышления историков, причем историография как «государева наука» у него противопоставлена номадологии. А у российских авторов проблематика номадности оказывается всего лишь эффективным исследовательским инструментом, которым они пользуются так же, как это делали великороссы Ключевского, занимаясь «разработкой старого верхневолжского суглинка».

То же самое можно сказать и о многотомной серии «Окраины Российской империи». Например, в отдельном томе, посвященном Центральной Азии, последовательно рассказывается об исторической ситуации до ее вхождения в состав Российской империи; о присоединении к ней «казахских племен» в XVIII – середине XIX в.; о российских завоеваниях во второй половине XIX в.; о внутреннем устройстве захваченных областей и о культурных изменениях там под воздействием русского колониализма. Но лишь в самом конце, в главе 15, заходит речь об ориентализме. Аналогично устроен и том, посвященный Кавказу. Все это напоминает, конечно, советские учебники истории, где после изложения «серьезных» событий высокой политики и завоеваний следовала глава о «культуре» описываемой эпохи. Важно, однако, не только то, что исследование ориентализма выступает у современных российских авторов второстепенным дополнением чего-то более существенного; опасность в том, что у них этот ориентализм целиком помещается в прошлом.

Для Э. Саида в его книге «Ориентализм» критика расхожих образов Востока позволяла проблематизировать ряд базовых процедур западного академического (и не только академического) знания. Между тем в российских исследованиях эта методологическая критика совершенно отсутствует, оказавшись непонятой. Поэтому упомянутые книги, столь нужные для переосмысления российской истории, сами оказываются памятниками ориенталистского мышления.

Тут важно понимание, что «колониальность» – не только в фактах прошлого, сомнительно истолкованных нашими предшественниками. Наша «колониальность» прежде всего в том, как мы сами осмысливаем это прошлое: ведь наши собственные антиколониальные тексты могут имплицитно воспроизводить и увековечивать то, против чего они борются. Вообще постколониальные исследования изначально интересовались именно тем, как в культурах, вроде бы преодолевших колониальное прошлое, по-прежнему сохраняются связанные с ним практики поведения и формы мышления¹⁴.

Все это указывает на насущную необходимость публикации комментированных источников и последовательного переосмысления российской интеллектуальной истории XIX–XX вв. Важно также преодолеть концептуальный разрыв между современными американскими исследованиями постколониализма и подходами российских авторов, которые пытаются следовать их примеру.

Примечания

¹ *Ключевский В.О.* Сочинения: В 9 т. Т. 1. Курс русской истории. М.: Мысль, 1987. С. 49.

² Там же.

³ Там же. С. 49–50.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 51.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 50.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Большое собрание таких официозных высказываний можно найти на интернет-портале, специально посвященном празднованию этой юбилейной даты // URL: <http://bashkortostan450.ru> (дата обращения: 26.11.2012).

- ¹¹ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980. С. 256–257.
- ¹² Цит. по: URL: <http://rbvekpros.livejournal.com/26267.html> (дата обращения: 26.11.2012).
- ¹³ Сибирь в составе Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 362 с.; Северный Кавказ в составе Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 461 с.; Центральная Азия в составе Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 464 с.
- ¹⁴ Подробнее об этом см: *Савицкий Е.Е.* Постколониальные исследования культуры // Обсерватория культуры. 2012. № 6.

М.Д. Суслов

УТОПИЯ КАК ПРЕДМЕТ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ НА ЗАПАДЕ И В РОССИИ

В статье рассматриваются современные тенденции в изучении утопий в Западной Европе и Северной Америке. Автор доказывает, что, несмотря на крах социализма в Восточной Европе и интеллектуальную традицию приравнивать утопизм и тоталитаризм, два последние десятилетия свидетельствуют о появлении новой научной дисциплины *Utopian Studies*, в которой преобладают защитники утопии. Они интерпретируют утопию не как совершенное общество, а как способ вообразить лучший мир, а также как интеллектуальную практику самоосвобождения от господствующих мифологий.

Ключевые слова: утопия, «воспитание желания», Г. Маркузе, Э. Блох, Т. Мойлан, Д. Сувин.

Судя по количеству публикаций и защищенных диссертаций в последние годы, интерес российских исследователей к проблемам утопизма заметно растет. Однако этот интерес носит «догоняющий» характер по отношению к западной «академии», где новая дисциплина *Utopian studies* («Исследования утопии») зародилась еще в 1970-х гг., переживая настоящий расцвет в наши дни. Поэтому анализ западных исследований необходим для понимания методов и подходов российских специалистов к данной теме.

В Западной Европе такие исследования начали складываться в научную дисциплину в 1960–1970-х гг. в связи с массовым протестным движением. Важнейшим стимулом для академического осмысления утопии стала лекция Г. Маркузе «Конец утопии» (1967), позже изложенная в его книге. Автор провозглашал, что классическая утопия социального изобилия и свободы «кончи-

лась», так как уже обнаружилась ее принципиальная достижимость; новая задача состоит в том, чтобы разработать утопию свободы и самореализации¹.

Возникновение на Западе новой школы исследований утопии было связано и с разочарованностью в «реальном социализме» Советского Союза, и с серьезной критикой утопизма рядом авторитетных авторов. Так, Карл Поппер связывал утопизм с тоталитарной тенденцией регулирования и планирования всех сфер жизни, противопоставляя утопическому прожектерству «постепенное» реформирование общества².

Особое значение для «оправдания утопии» имели работы Эрнста Блоха, Вальтера Беньямина и Герберта Маркузе. Э. Блох, П. Тиллих и Х. Ортега-и-Гассет разрабатывали представление об утопии как о свойстве человеческой природы сплавлять в единое целое волю, эмоции и идеи о лучшем обществе как «принцип надежды». Начиная с 1970-х гг. в рамках «Нового левого движения» происходит переосмысление самой задачи исследователей данной темы. Теперь их целью стало создание «критической утопии» – критической не только по отношению к существующему строю, но и по отношению к себе самой, к собственной методологии. Исследование утопии сосредоточивается вокруг влиятельного журнала «Новое левое обозрение», с которым сотрудничают философы Франкфуртской школы, а также Лукач, Сартр, Адорно и другие «тяжеловесы» различных вариантов неомарксизма.

В 1980-е гг. воцарение правых (неоконсерваторов) в большинстве западных правительств создало атмосферу, неблагоприятную для подобных исследований. Утопия, которая традиционно (и не без основания) ассоциировалась с левым движением, казалась не только идеологически подозрительным предметом изучения, но и политически опасным экспериментом. Сами интеллектуалы, разочарованные в идеалах 1968 г., провозгласили «исчерпание утопической энергии», как чеканно выразился Юрген Хабермас в 1985 г.³

Но в те же годы появляется ряд текстов, ключевых для изучения утопии. В 1986 г. был издан перевод на английский фундаментального исследования Эрнста Блоха «Принцип надежды». С 1979 г. Дарко Сувин начинает публиковать работы, которые задали тон в литературном анализе утопии и фантастики. Опираясь на концепции Б. Брехта и В. Шкловского, Сувин интерпретирует утопию как литературную процедуру «остранения». Эффект достигается за счет изображения утопического мира как естественного и вполне возможного, тогда как реальность описывается как бы извне,

с позиции какого-то марсианина. «Остраненный» взгляд подрывает легитимность существующих режимов, показывает их исторически преходящий характер. Кроме того, Сувин отвечал на критику утопии как представления о совершенном обществе: по его словам, каждый понимает совершенство по-своему, и то, что Кампанелле казалось прекрасным, Сиоран называл «лучшим рвотным»⁴. Сувин утверждал, что утопия – это метод, а не состояние; про утопию нельзя сказать, реализуема она или нет, важно только одно: применяется ли она на практике⁵?

Важнейшей вехой в развитии «утопических» исследований стали события конца 1980 – начала 1990-х гг. Крах системы «реального социализма» в Восточной Европе и Советском Союзе опять вызвал дискуссии о бесперспективности изобретения социальных моделей, отличающихся от систем, господствующих на Западе. В начале 1990-х гг. появились публикации или переиздания таких влиятельных врагов утопии, как Иоахим Фест, Ральф Дарендорф и Аурел Колнай. Они были готовы повторять вслед за Зигмунтом Бауманом, что мечта об идеальном обществе закончилась в Дахау и в ГУЛАГе. Даже антология утопий, выпущенная известным издательством, была отредактирована Джоном Кэри в критическом духе: он подчеркивал, что утопия – это слишком опасная игрушка для человечества⁶.

Одновременно сторонники утопии пытались разработать ее новое понимание, чтобы «спасти дух утопии, а не ее букву»⁷. В работе с броским названием «Конец утопии» специалист по политической теории Якоби продолжает линию неомарксистов, предлагая отбросить «проективную утопию», чтобы «спасти» утопию «иконоборческую» (критикующую современный строй жизни). Исследователь утверждает, что без такой утопии мы потеряем способность видеть альтернативы, воображать иное мироустройство, желать лучшего⁸. Ряд других авторов развивают аргументацию о необходимости критической утопии как метода освобождения от власти господствующих стереотипов и противостояния манипуляциям правящих кругов. Так, Мартин Паркер утверждает, что негативизм по отношению к утопии – это способ «промывания мозгов», попытка показать, что альтернативы существующей капиталистической системе нет⁹.

Образцом подобной «освобождающей» утопии называют знаменитое сочинение Уильяма Морриса «Вести ниоткуда», которое противопоставляется другой классической книге – «Глядя назад» Беллами. Так, в последние 20 лет журнал *Utopian Studies* опубли-

ковал около 30 статей, посвященных Моррису или связанных с его темой¹⁰. Вита Фортунати, рецензируя очередное переиздание Морриса, замечает, что этот текст «продолжает поднимать самые современные проблемы, актуальные для нынешних читателей»¹¹. Характерно, что за 1990–2011 гг. «Вести ниоткуда» были переизданы на Западе около 80 раз¹²; в России же единственное переиздание появилось только в 2010 г.

Другой источник вдохновения для современных исследователей утопий – это, разумеется, Эрнст Блох, взгляды которого на утопию продолжают изучаться. Онтологическое прочтение утопии приводит к ее апологии как неистребимого стремления человека к лучшей доле. В этом духе написана известная книга Рут Левитас «Концепция утопии»¹³. В эффектной инаугурационной речи с красноречивым подзаголовком «Почему социологи и прочие [ученые] должны принимать утопию всерьез» (2005 г.) Левитас развивает представление об утопии как о методе социального анализа, основанном на «воспитании желания»¹⁴.

Источником подобной интерпретации утопии является эссе Мигеля Абенсура о Уильяме Моррисе. Абенсур отмечает, что экзистенциальное «беспокойство» в той или иной мере свойственно любому тексту, но рациональное выражение оно получает именно в литературной утопии¹⁵. Подхваченное ведущими британскими неомарксистами Э.-П. Томпсоном и Раймондом Уильямсом, понятие «воспитание желания» прочно вошло в обиход философов и литературоведов. Например, в работах Тома Мойлана утопии интерпретируются как «окультуренное», рационализированное желание, способное мобилизовать людей на политическое действие¹⁶. Тем самым Мойлану удалось соединить «традицию Блоха» (онтологическое понимание утопии) и «традицию Маннхайма» (интерпретацию утопии как инструмента социально-политической мобилизации). Аналогичное представление об утопии широко распространено в современной западной литературе¹⁷.

Хорошо развитая немецкая традиция исследования утопий была обновлена Рихардом Зааге, который сейчас является ведущим специалистом в этой области знаний в ФРГ. В 2005 г. была опубликована его статья «Оправдание утопии», вызвавшая бурную дискуссию (впрочем, не вышедшую за пределы Германии). В этой работе Зааге подтверждал свои прежние выводы о том, что крах социализма в России и Восточной Европе – это не конец утопии. Говоря о несопоставимости утопизма и тоталитаризма, он ссылаясь на Ларса Густафсона, который подчеркивал, что классические уто-

пии Платона, Мора и Кампанеллы предварают тоталитарные режимы в той же мере, как и современную буржуазную демократию¹⁸.

Но кроме «апологии утопии» в политическом смысле, Зааге выступил за реабилитацию классического понимания утопии как инструмента исследований. По его мнению, утопия как идеальное общество, смоделированное по образцу Томаса Мора, по-прежнему обладает эвристическим потенциалом. Тем самым Зааге выступил против расплывчатых, метафорических представлений, сформировавшихся в попытках «спасти дух утопии»¹⁹.

Близкую позицию в англо-саксонской «академии» занимает Питер Фиттинг²⁰. В ходе дискуссии о его работе «Оправдание утопии» Барбара Холланд-Кунц высказала интересную мысль, что вместо противопоставления «линии Блоха» и «линии Мора» необходим их синтез – «Блох плюс Мор»²¹. Попыткой такого синтеза является работа неомарксиста Дэвида Харви: он выступает за «диалектику утопии», соединяющую реализм социального планирования с энергией утопического мышления²².

Другим заметным явлением считается способ анализа утопий, традиционный для Италии. Высокий статус имел Международный конгресс 1990 г. в Баньо ди Лукка, по материалам которого был издан блестящий сборник «Об определении утопии»²³, а также ряд конференций 1995 г. Итальянские и французские исследователи тесно сотрудничают с англо-саксонской школой изучения утопии. Примером такого сотрудничества является «Словарь литературных утопий», изданный на английском языке международным коллективом специалистов под редакцией Виты Фортунати и Раймона Труссона²⁴.

Впрочем, наиболее значительный вклад в современные международные исследования утопии принадлежит, пожалуй, английским и ирландским исследователям. Философское осмысление проблем утопии предлагается в работах неомарксиста Фредрика Джеймсона, опубликованного в 2005 г. значительную работу «Археология будущего». Автор ставит вопрос парадоксально: как наиболее успешно развивать воображение утопии? И поясняет: каким мы представим себе мир будущего, таким он и будет. А если мы «плохо», «некачественно», «неумело» или «несмело» его вообразим, то будущее у нас будет мало отличаться от настоящего. Таким образом, утопия – это не лучшее общество и даже не желание лучшего общества, а *умение* его желать²⁵.

Другое направление современного марксизма связано с развитием традиции социологической интерпретации утопии в духе

Маннхайма. Это происходит, например, в блестящей монографии Мэтью Бомонта «Фирма “Утопия”: Идеологии социальных фантазий в Англии, 1870–1900 гг.». По мнению автора, утопии возникают в те эпохи, когда старое уже отживает, но предпосылки для радикальной реформы еще не назрели. Это создает уникальную «культуру ожидания», сочетание надежды и отчаяния; именно таким настроением проникнуты произведения конца викторианской эпохи²⁶. На наш взгляд, для анализа утопий весьма удачным оказалось сочетание подходов Блоха и Маннхайма, причем связующим звеном между ними стала неофрейдистская концепция рационализации «социального беспокойства».

Физическая невозможность хотя бы упомянуть обо всех исследователях и подходах к анализу утопии на Западе за последние 20 лет вынуждает нас остановиться только на ключевых темах и тенденциях. Однако и этот краткий очерк показывает, что «школа изучения утопий» уже прошла период становления, а также теоретического и методологического оформления.

Какое это имеет значение для российских исследователей утопий? Во-первых, надо признать, что мировая наука ушла от нас далеко вперед. Наиболее влиятельные работы о понятии «утопия» на Западе были опубликованы до и после 1990 г. Вероятно, сейчас для нас нужнее всего было бы основательное знакомство с ними, активная переводческая и издательская деятельность, академическое сотрудничество с европейскими и североамериканскими учеными.

Во-вторых, представляется перспективным перевод исследований утопии из области философии в область культурологии, где больше возможностей анализировать этот предмет в историческом контексте. Такая «историзация» позволила бы возвратиться от общего академического теоретизирования к конкретным фактам возникновения утопий в России. Удачным отправным пунктом могут послужить очерки по истории утопий Геллера и Нике²⁷, а также работа Б.Ф. Егорова²⁸. Большим подспорьем в решении этой задачи была бы публикация малодоступных источников и библиографии.

В-третьих, исследования утопии могли бы повлиять на образ мыслей интеллектуальных и политических элит России. С одной стороны, под влиянием православной традиции и резко отрицательного отношения к марксизму у многих сложилось негативное отношение к утопии как к греховной попытке построить рай на земле (или к «гибельному мечтанию», ведущему к ГУЛАГу). С другой стороны, чаще всего воспроизводятся примитивные формы

консервативных утопий, которые «опрокидывают» мышление элит в область компенсаторных фантазий о «добром старом времени» и «великой России». Такова, например, «Третья империя» М. Юрьева (СПб.: Лимбус пресс, 2007). Неспособность увидеть перспективы развития своей страны, а также инфантильные мечтания о территориальных приращениях свидетельствуют о «невоспитанности желания» в России. Думается, что серьезные исследователи данной темы могли бы дать «мастер-класс» утопического воображения для российских элит. Это тот случай, когда ученые могли бы (пользуясь афоризмом Маркса) не только описывать, но и изменять этот мир.

Примечания

-
- ¹ *Marcuse H.* Five Lectures: Psychoanalysis, Politics and Utopia. Boston: Beacon Press, 1970. P. 62–69.
- ² *Popper K.* The Open Society and Its Enemies. Vol. I: The Spell of Plato [1943]. Princeton: Princeton University Press, 1966. P. 157–158.
- ³ *Habermas Ju.* Die Krise des Wohlfertsstaates und die Erschoepfung utopischer Energi- en // Habermas Juergen. Die neue Unuebersichtlichkeit: Kleine politische Schriften. Frankfurt a/M, 1985. S. 141–163.
- ⁴ *Cioran E.M.* History and Utopia. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988. P. 85.
- ⁵ *Suvin D.* Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and theory of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979. P. 9.
- ⁶ *Carey J.,* ed. The Faber Book of Utopias. London: Faber and Faber, 1999. 530 p.
- ⁷ *Jacoby R.* Picture Imperfect. Utopian Thought for an Anti-Utopian Age. New York: Columbia University Press, 2005. P. 14.
- ⁸ *Jacoby R.* The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy. New York: Basic Books, 1999. 236 p.
- ⁹ *Parker M.,* ed. Utopia and Organization. Oxford: Blackwell Pub., 2002. P. 22.
- ¹⁰ См., напр.: *Beaumont M.* News from Nowhere and the Here and Now Reification and the Representation of the Present in Utopian Fiction // Utopian Studies 47. 2004. № 1. *Geoghegan V.* The Utopian Past: Memory and History in Edward Bellamy's *Looking Backward* and William Morris's *News From Nowhere* // Utopian Studies 3. 1992. № 2. *Kumar K.* A Pilgrimage of Hope: William Morris's Journey to Utopia // Utopian Studies 5. 1994. № 1.
- ¹¹ *Fortunati V.* News From Nowhere (Review) // Utopian Studies 14. 2003. № 1.
- ¹² Проверено по крупнейшему мировому каталогу: URL: <http://www.worldcat.org>. (дата обращения: 29 декабря 2012).

- ¹³ *Levitas R.* The Concept of Utopia. Syracuse; N. Y.: Syracuse University Press, 1990. P. 1–199.
- ¹⁴ См.: URL: <http://www.bris.ac.uk/spais/files/inaugural.pdf> (дата обращения: 29 декабря 2012).
- ¹⁵ *Abensour M.* Romanticism, Moralism and Utopianism: The Case of William Morris // *New Left Review* 99. 1976. P. 83–111.
- ¹⁶ См., напр.: *Moylan T.* To Stay with Dreamers: On the Use Value of Utopia // *The Irish Review*. 2006. № 34. P. 1–19.
- ¹⁷ *Buchanan I.* Metacommentary on Utopia, or Jameson's Dialectic of Hope // *Utopian Studies* 9. 1998. № 2. *Fitting P.* The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson' // *Op. cit.*
- ¹⁸ *Saage R.* Politische Utopien der Neuzeit. Bochum, 2000. S. 5.
- ¹⁹ *Saage R.* Plaedoyer fuer den klassischen Utopiebegriff // *Erwaegen Wissen Ethik* 16. 2005. № 3.
- ²⁰ *Fitting P.* *Op. cit.* P. 9.
- ²¹ *Holland-Cunz B.* Bloch versus Morus – eine Diskurs-Konstruktion der Utopieforschung // *Erwaegen Wissen Ethik* 16. 2005. № 3. S. 306.
- ²² *Harvey D.* Spaces of hope. Berkeley: University of California Press, 2000. 293 p.
- ²³ *Fortunati V.* Fictional strategies // *Fortunati V., Minerva N., eds.* Per una definizione dell'utopia: Metodologie e discipline a confront. Ravenna, 1992. 512 p.
- ²⁴ *Fortunati V., Trousson R., eds.* Dictionary of Literary Utopias. Paris: H. Champion, 2000. 732 p.
- ²⁵ *Jameson F.* Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction. New York: Verso, 2005. 431 p.
- ²⁶ *Beaumont M.* Utopia Ltd. Ideologies of Social Dreaming in England 1870–1900. Leiden: Brill, 2005. P. 23.
- ²⁷ *Геллер Л., Нике М.* Утопия в России. М.: Гиперион, 2003. 265 с.
- ²⁸ *Егоров Б.Ф.* Российские утопии. Исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 414 с.

О.В. Мороз

ФИЛОСОФИЯ ИСКЛЮЧЕНИЯ И СТРАТЕГИЯ ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ

В статье анализируется феномен исключения как основа различных вариантов регуляции культуры в России. Исследуя зафиксированную в языке стратегию насилия, автор акцентирует внимание на тех подходах искусства, которые позволяют выработать менее агрессивное и более ответственное отношение к культурному многообразию и методам его нормализации.

Ключевые слова: культурная политика, исключение, насилие, Другой.

Концепция культурной политики в отечественной традиции до сих пор основана на предположении, что в этой сфере государство выступает основным агентом администрирования¹. Попытки продемонстрировать многообразие регуляторов механизмов культуры зачастую приводят к дискуссиям о «менеджеризации культурной сферы»². Однако бинарная схема «государство либо рынок», на наш взгляд, выглядит малообещающей для понимания механизмов повседневного регулирования культуры.

Так, художественные практики в своих разнообразных формах продолжают реализовывать концепцию «искусство как философия». При этом неважно, занимает ли автор критическую позицию или «просто» демонстрирует множество образов и стилей жизни. В любом случае он предлагает *картину распространения власти в культуре*, дополняющую или оспаривающую официальную позицию.

Можно сказать, что отношение к государственному или рыночному администрированию в пространстве культуры варьируется от

бесконфликтного приятия той или иной модели до бунта против нормы с помощью эстетики шока. Однако сама зависимость от общепринятых установок уже несет в себе заряд андеграунда, независимо от используемой риторики.

Солидарная интенция большинства авторов сегодня – *внимание к Другому*, т. е. к кому-то и чему-то исключенному из дискурса официальной культуры. Актеры в театре играют Другого³, художники и писатели рассуждают о «разнообразии всего, что существует»⁴. Все они стремятся открыть нечто наиболее интимное, невысказанное – «непристойное» подполье общественной жизни. В этом отношении искусства к «нормальной» повседневности выражается подлинная, *не политическая* автономность творчества, несмотря на склонность современных художественных практик к ярко выраженной политизированности.

Сегодня постмодернистское искусство представляется полноценным создателем культурной политики, а не только ее реципиентом. Такое искусство все чаще и охотнее следует за массмедиа в надежде завоевать глобальный рынок⁵; при этом оно становится менее профессиональным и более демократичным. Социокультурный контекст этой ситуации во всем мире таков: люди, связывающие собственный успех с интернет-сетями (а таких с каждым днем становится все больше), постоянно размещают онлайн фотографии, видео, музыку, сообщения. Трансляция идеи, оформленной как художественный жест, становится главным элементом саморепрезентации в виртуальном пространстве. В итоге мы можем наблюдать расширение арт-сцены.

Практики медиа позволяют расшифровывать результат такого творчества как «искусство»⁶ в том случае, если в нем обыденный бэкграунд мира повседневности⁷ сочетается с необычными, запредельными интенциями автора. Повышение спроса на искусство в современном мире построено на этой парадоксальной смеси будничного и особенного, на *открытом диалоге Запрета и Закона*. Именно это удивительное, но закономерное партнерство является залогом появления полноценного художественного представления о «норме» и ее разнообразии⁸. Иными словами, становится возможной *культурная политика, порожденная самим искусством*.

Несмотря на современную тенденцию медиализации искусства, анализ стратегий такой культурной политики стоит начать с литературы. Ведь именно художественное письмо, даже свободное от интерактивности, обладает невероятно «сильными» философскими интенциями. Писатели, уходящие от прямого восприятия

«реальности» к текстуальным механизмам, имеют возможность вербального оформления представлений о том, «чего нет на самом деле»⁹. Они интенсивнее и доступнее других «озвучивают» фрагменты, исключенные из официальной культуры, но важные для искусства Другого. Именно этим объясняется опыт интеграции языка в изображение, который наблюдается с 1960-х гг. (например, в европейском арт-движении Fluxus или в московском концептуализме)¹⁰.

Способность писателей к художественной аналитике и концептуальному оформлению скрытых механизмов культуры дарит голос художникам, обратившимся к текстам. Кроме того, писатели представляют всем носителям культуры особый прецедент изменения общего политического дискурса, основанного на *философии исключения*.

Сегодня уже стало общим местом положение, что в основе любой политики лежит **отделение** своего, нормального, от чуждого, подлежащего устранению¹¹. Исследователи в течение нескольких десятилетий рассматривают под разными углами репрессивный аппарат, который фабрикует табу, закрепляя его законами и конвенциями; это обнаруживается в любых режимах и практиках¹². Конкурировать с явным принуждением, маркирующим социальную катастрофу (убийства, разбой, терроризм) может только системное насилие, укорененное в языке. Язык несет в себе требование отталкивания «Я» от любого Другого¹³, «автоматически» создавая сообщества исключенных. И хотя развитие рынка провоцирует уход власти от языковой формы насилия к экономическим методам принуждения¹⁴, современный российский идеологический дискурс остается сильнейшей формой легитимации и самоопределения власти.

По этой причине попытки современного искусства сменить «нормы» начинаются с выступления против принятых языковых стратегий и за то, что было утеряно официальным дискурсом. В этой концепции постоянно воспроизводящееся исключение Другого – та культурная константа, которая требует безотлагательной отмены.

Саша Соколов, один из ярких представителей постмодернистской литературы, заметил: «Искусство тем и отменно, что отменяет логики: идео-, физио-, пато-, и тем и заветно»¹⁵. Такова предпосылка любого художественного жеста: не существует никаких заведомо непристойных и запрещенных тем, возможна реализация любых стратегий письма.

Так, автор может бороться с патриархальными эффектами отчуждения, предлагая сменить их политикой «новой искренности». Такова поэтика неосентиментализма, или неонатурализма (например, Е. Гришковца или Л. Улицкой), построенная на возвышении частной жизни маленького человека и его искренности, задушевности¹⁶. В этой немоощной и традиционно отвергаемой фигуре внезапно обнаруживается сила личности. Симпатия к нему, его приятие основано на удивительной близости переживаний лирического героя и читателя; точнее – на единстве герменевтического опыта пишущего и читающего. Все мы, в конце концов, бываем «маленькими людьми», похожими на ребенка Е. Гришковца:

Это как, знаете... Идешь в школу, темно, потому что зима. <...> Впереди маячат другие бедолаги, какие-то мамы дергают вялых первоклассников. <...> Ты идешь, вот так, ну, чтобы руки не касались рукавов, а сквозь ветки и снег на втором этаже светятся три окна. <...> Это кабинет русского языка. <...> И ты идешь, но это хуже всего, это горе, это нестерпимая... И ведь ты все выучил, и уроки сделаны, и, в общем, бояться нечего. Но... Эти три окна... <...> Ужас... Просто ты еще не знаешь, что учительница тебя ненавидит. Нет, не потому, что ты такой или сякой. А просто она тебя сильно не любит. Ты еще не догадываешься, что тебя могут не любить, ну потому, что ты еще... Ооох...¹⁷

Технология данного нарратива основана на замене агрессивных выражений (типа «неудачник», «неполноценный», «отсталый» и т. д.) более корректными словами, описывающими Другого. Писатель использует «обычный» язык, построенный на принципиальном отказе выражать ярость. Однако то, что обозначено таким «щепетильным» способом, не замалчивается¹⁸. Ведь метафорическая замена или пренебрежение не отменяет факта изъятия некоего субъекта из «нормы». Наоборот, пряча оскорбление за снисхождением, эти жесты презрения лишь усиливают эффект агрессивности и ненависти.

На противоположном полюсе располагается иная стратегия «борьбы с исключением», которую можно обнаружить у многих писателей-постмодернистов. В качестве характерного примера можно привести тексты Саши Соколова с их, казалось бы, инклюзивным языком; однако они крайне далеки от общепринятой нормы. Его дискурс – речь насилия, построенная на максимально острой демонстрации самых радикальных выражений; благодаря этому происходит точная фиксация того умонастроения, которое обыч-

но скрывается за риторическими конструкциями. Как заметил сам Соколов в одном из своих интервью, «задача мастера – показать возможности языка»¹⁹, даже неочевидные. Откровенное, хирургически точное вскрытие болезней общества, симптомом которых является «язык вражды» (hate speech), помогает изменить сам способ мышления.

Воссоздание текста-исповеди Другого – один из способов производства письма, в котором недоступное обычному взору становится явным. В романе Саши Соколова «Школа для дураков» (1973) классический режим чтения распознает попытку воспроизвести когнитивные процессы мальчика-аутиста; однако в этом же тексте можно увидеть и иронично осмысленный стиль искусства аутсайдеров, маргиналов, фриков. В самом деле, исключенные из сообщества индивиды в этом романе используют самые откровенные и запрещенные слова для определения самих себя и своего положения в обществе.

И лишь погружение в нарратив Соколова помогает сформировать более глубокое понимание проблем, поднимаемых писателем. Главный персонаж романа, ученик Такой-то, существующий в собственном иллюзорном мире, одновременно пытается доступными ему способами передать абсурд реального советского общества (от репрессий, гонений на науку до сложностей самоидентификации). Покаяние Нимфеи, а заодно и всех «недоумков школы... с большой желтой слюной»²⁰, отягощенных «припадками на всенервной почве»²¹, – все это свидетельствует об их способности болезненного, но точного понимания действительности. Зоркий взгляд этих Других, признаваемых обществом «неполноценными», «несостоятельными», открывает читателю возможность острого восприятия парадоксальности бытия человека.

Такую же пронизательность изгоев продемонстрировала Любовь Аркус в своем документальном фильме «Антон тут рядом». Его главный герой мальчик-аутист Антон Харитонов за всю свою жизнь смог написать лишь один связный текст под названием «Люди»:

Люди бывают... веселые, грустные, добрые, хорошие, благодарные, большие люди, маленькие. Гуляют, бегают, прыгают, говорят, смотрят, слушают. <...> Люди бывают сидячие, стоячие, горячие, теплые, холодные, настоящие, железные. <...> **Люди терпят** (здесь и далее выделено мной. – О. М.). <...> Люди думают, молчат. Больные и здоровые. <...> **Люди не терпят.** <...> Читают. Смотрят. Мерзнут.купаются. По-

купают. Греются. Стреляют. Убивают. Считают, решают. Включают, выключают. <...> Волнуются. Курят. Плачут, смеются. Звонят. <...> Ругаются. Веселые. Серьезные. <...> **Люди потеряют.** <...> Люди конечные. Люди летают²².

Это странное высказывание выглядит на порядок сильнее и необходимее многих других дискурсов, в избытке производимых «нормальными» людьми. Жест остракизма или психиатрический вокабуляр «травмы» по отношению к Другому, обладающему подобной оптикой, оказывается замалчиванием. Мы не можем изгнать чужое «сумасшествие» из мира нашей «нормы», догадавшись о насильственной природе такого жеста. Как заметил Соколов в «Школе для дураков», было бы крайним упрощением разделять общество на две категории: 1) «обманутых, оболганных, обесчещенных и оглупленных <...> идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов»; 2) «всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их <...> всех без вины онемевших, немеющих, обезьязыченных»²³. Выстраивание такой бинарной оппозиции не сработает, поскольку «философия исключения» основана на необходимости насилия над *всеми носителями культуры*:

Являешься и живешь черт-те где – лепечешь, бормочешь, плетешь чепуху, борзопишешь и даже влюбляешься, даже бредишь на самом обыкновенном русском – и вдруг, не успев оглянуться, оказываешься неизвестно кем, кем угодно, вернее, не кем иным, как собой. <...> Ты словно облеплен весь паутиной, запутался в неких липких сплетениях, в некой пряже. <...> И осознал, что едва ли не каждый из твоего бесчисленного числа окуклен тебе подобно – обряжен в ту же холстину. И ужаснулся ты за злосчастный народ свой, рожденный в смирительной косоворотке. И язык его стал тебе горек²⁴.

«Другой – это я». В момент этой догадки о природе «не-нормы» наступает конец всем гносеологическим, рассудочно организованным попыткам борьбы с языком исключения. В ходе выстраивания собственной культурной программы искусство невольно указывает нам на эту беспомощность рационального подхода к исключению как основе человеческого бытия. Нельзя использовать дискурс радикализма, разрушать и преодолевать порочные элементы дисциплинирования без обрушения всей культуры. А пока она существует, ее регламентирование будет подчиняться насилию.

Впрочем, искусство может быть построено на неагрессивном, но откровенном вскрытии любого принуждения. Этот жест демонстрирует возможность смягчения конфликта Запрета и Закона, нормы и ее нарушения. Называя вещи своими именами, автор может избавиться от фиксации навязываемой или воображаемой несхожести, приближаясь к пониманию природы Другого. Тем самым реализуется отказ от бинарных оппозиций, «негативных идентичностей», сменяясь осознанием взаимной ответственности противоположностей. Обсуждение этой проблематики порождает продуманную этическую позицию и особый режим ответственной культурной политики, так необходимой сегодня.

Примечания

- ¹ См. напр.: *Костина А.В., Гудима Т.М.* Культурная политика современной России. Соотношение этнического и национального. М.: ЛКИ, 2007. 240 с.
- ² См. напр.: *Карпова Г.Г.* Социальная динамика культурной политики в современной России. Автореф. дис. д-ра социол. наук. Саратов: Саратовский гос. техн. ун-т, 2011. С. 12. См. также: *Карпова Г.Г.* Социальное поле культурной политики. М.: Вариант, 2011. 268 с.
- ³ Что такое левое искусство? Интервью с Кэти Чухров // *Театр.* 2012. № 8; URL: <http://oteatre.info/chto-takoe-levoe-iskusstvo/#more-637> (дата обращения: 18.11.12)
- ⁴ Выставка Марка Куинна // *Style. News. Comments;* URL: <http://sncmagazine.ru/?p=1974> (дата обращения: 18.11.12).
- ⁵ *Гройс Б.* Логика равноправия // *Политика поэтики.* М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 49–61.
- ⁶ *Гройс Б.* Слабый универсализм // Там же. С. 36–49.
- ⁷ *Кондаков И.В.* Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме. М.: МБА, 2011. С. 28.
- ⁸ *Жижек С.* Чума фантазий. Харьков, 2012. С. 72.
- ⁹ *Делез Ж.* Логика смысла. СПб.: Академический проект, 2011. С. 310.
- ¹⁰ *Гройс Б.* Граница между словом и изображением // Там же. С. 168.
- ¹¹ *Агамбен Дж.* Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011. С. 23–26.
- ¹² *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. С. 719.
- ¹³ *Жижек С.* О насилии. М.: Европа, 2010. С. 55.
- ¹⁴ *Гройс Б.* Капитал. Искусство. Справедливость // *Политика поэтики.* С. 347.

- ¹⁵ *Соколов С.* Знак озаренья // Тревожная куколка. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 100.
- ¹⁶ *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М. : Новое литературное обозрение, 2012. С. 119.
- ¹⁷ *Гришковец Е.* Как я съел собаку: монодрама // URL: http://grishkovets.com/text/grishkovets_-_kak_ya_sjel_sobaku.html (дата обращения: 18.11.12).
- ¹⁸ *Батай Ж.* Эротика // «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С. 632–633.
- ¹⁹ *Врубель-Голубкина И.* Интервью с С. Соколовым. Саша Соколов: «Сколько можно на полном серьезе мусолить внешние признаки бытия?» // OpenSpace.ru. 31.10.11. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31471/?attempt=1> (дата обращения: 18.11.2012).
- ²⁰ *Соколов С.* Школа для дураков. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 147.
- ²¹ Там же. С. 180.
- ²² Антону Харитонову нужна помощь // Сеанс. 2009. 14 янв. // URL: <http://seance.ru/blog/anton-haritonov/> (дата обращения: 18.11.2012)
- ²³ *Соколов С.* Школа для дураков. С. 147.
- ²⁴ *Соколов С.* Тревожная куколка. С. 14, 22.

О.Н. Гуров

«ДЕПРЕССИЯ» И «СПОРТ» КАК КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена анализу феноменов и концептов «депрессия» и «спорт» в контексте современной культуры. Автор приходит к выводу, что они являются ключевыми элементами образа жизни, конструируемого глобальными СМИ.

Ключевые слова: спорт, депрессия, виртуальность.

Среди множества культурных конструктов, определяющих сегодняшнюю картину мира, можно выделить такие понятия, как «депрессия» и «спорт» (в самом широком смысле этих слов). Эти концепты взаимосвязаны и в значительной степени отражают бытие современного человека. «Депрессия» сегодня – это и конкретное заболевание психики, и паттерн массовой культуры. Медикализация современного общества позволяет использовать медицинские термины для характеристики политической и экономической жизни (например, «Великая депрессия», «депрессивное состояние мировой экономики»). Признаком медикализации является и тот факт, что западный человек передает медицине свободу выбора и ответственность за свою жизнь; при этом депрессия трактуется как непреодолимая сила.

Нечто похожее параллельно происходит с феноменом и концептом «спорт». И.Г. Кожевникова замечает:

Спортивное отношение к себе и другим, метафорика соревнования, рекордов, рейтингов теперь переносится на неспортивную реальность, на поведение в сферах современной политики, бизнеса, искусства, образования...¹

С другой стороны, спорт – это коммерческое предприятие, заточенное под зрелище и тиражируемое СМИ; его целью является устойчивый зрительский интерес и получение прибыли. При этом индивид оказывается в позиции пассивного наблюдателя масштабной феерии, иллюзорно идентифицируя себя с ее актерами. В итоге современный человек отказывается от реальности в пользу зрелищ – так же как в случае депрессии он отказывается от свободы выбора своей судьбы, признав себя недееспособным и бессильным. Рассмотрим динамику этих двух феноменов современного мира в исторической перспективе.

Депрессия в качестве особого клинического заболевания была выделена не так давно. По мере развития цивилизации происходят постоянные изменения количественных показателей распространения разных болезней; это относится и к феномену депрессии.

С конца 1950-х годов среди населения экономически развитых стран мира резко возросла заболеваемость депрессивными расстройствами, что совпало с трансформацией современной культуры западного общества. Новая, постмодернистская, культура характеризуется разрушением традиционного стиля жизни, появлением эстетического эклектизма, фетишизацией предметов потребления. Человеческая жизнь постепенно вытесняется в виртуальность, что способствует развитию депрессивного мироощущения.

Жан Бодрийяр пишет о том, что неперенным атрибутом богатого общества, решившего насущные вопросы выживания, является неконтролируемая усталость:

Эта усталость означает... что общество, которое представляет и видит себя всегда в состоянии прогресса, направленного на уничтожение усилия, разрешение напряжений, на обеспечение все большей легкости и автоматизма, является фактически обществом стресса, напряжения, допинга...²

Философ утверждает, что депрессия рождается там, где заканчивается необходимость труда и должно начаться время удовольствия. Главным фактором общества потребления Бодрийяр считает тотальную конкуренцию – на экономическом уровне, на уровне знания, желания, тела, знаков и импульсов. По его мнению, эта конкуренция и социальная мобильность вместе со стремлением людей к наслаждению делают общество дезинтегрированным и больным.

Состояние усталости – признак противодействия доминирующим в наши дни социальным отношениям. На индивидуальном уровне телесная и ментальная усталость как хронический скрытый протест непреодолима. Она воплощается во множестве состояний депрессивного типа; это целая Вселенная, пульсирующая на депрессивной волне. Жан Бодрийяр также отмечает:

Бессонница, мигрень, головная боль, патологическое ожирение или потеря аппетита, вялость или непреодолимая гиперактивность – формально разные или противоположные симптомы – могут в действительности обмениваться, заменять друг друга...³

Депрессивная волна приобретает в современной жизни множество аспектов и смыслов. С медицинской точки зрения, «депрессия» – это скорее синдром, чем болезнь с четкими диагностическими критериями; этот синдром, строго говоря, не имеет отношения к клинике. Спекулятивные заявления Всемирной организации здравоохранения (ВОЗ) придали депрессии статус всемирного бедствия, угрожающего существованию цивилизации. С. Выгонский пишет:

Как указано в Докладе ВОЗ о состоянии здравоохранения в мире за 2001 год, депрессии несут с собой огромное бремя для общества и для самого пациента, существенно ухудшая качество жизни и нередко приводя к инвалидности. <...> В наступившем столетии ожидается возрастание бремени депрессии для общества. Депрессия займет, по прогнозам специалистов, второе место среди ведущих факторов, определяющих количество потерянных лет жизни в связи с утратой трудоспособности, и будет уступать по этой характеристике лишь ишемической болезни сердца⁴.

С.Н. Кондратенкова заявляет, что если не будет принято соответствующих мер, то к 2020 г. депрессия парализует экономическую жизнь как развитых, так и развивающихся стран⁵.

Следует отметить, что широкое освещение депрессивных расстройств в СМИ, в художественной литературе и кинематографе способствовало информированности пациентов и всего населения о значимости данной проблемы. Это привело к тому, что многие больные разными соматическими расстройствами стали обращаться за помощью к психиатрам, предполагая, что их симптомы являются следствием депрессии.

Состояние подавленности и неопределенности у людей в настоящее время приняло настолько угрожающие размеры, что медики сравнивают это с эпидемией. В условиях тотальной глобализации на основе посткапиталистической системы у людей исчезает стремление к идентификации с определенной нацией, религией и культурой, тем более – со своей «малой родиной» и семьей. Современный человек постоянно куда-то мчится (главное, непонятно зачем); ему не хватает 24 часов в сутки для участия во всех запланированных мероприятиях. Поэтому он заражает своим состоянием растерянности, беспокойства и уныния всех окружающих, всю антропосферу.

Второй симптом болезненного состояния современного общества связан с функцией в нем спорта. И.Г. Кожевникова отмечает, что спорт «...прошел длинный путь своего развития от ритуально-культурных состязаний в архаических закрытых традиционных обществах к демонстративно-символическим практикам привилегированных аристократических слоев в сословно-иерархическом социуме, к спорту индустриального XX века и, наконец, к постмодернистскому спорту XXI века»⁶.

Можно выделить три уровня рефлексии концепта «спорт»: 1) инструмент селекции жизнестойкого и сильного потомства; 2) физическая активность как часть религиозно-культурной практики; 3) игровая деятельность, связанная с чувственно-эстетическим способом восприятия мира.

Такое понимание концепта «спорт» сохранялось вплоть до начала XIX в. Индустриальная революция и массовое производство способствовали становлению досуговой деятельности нового типа. У все большего числа людей появилось свободное время для занятия спортом или для наблюдения за спортивными состязаниями. Эти тенденции получили развитие в связи с развитием электронных СМИ и системы глобальных коммуникаций. Спортивные состязания стали особым сектором культуры со своими правилами поведения, организации и стандартизации результатов.

Спорт становится не только состязанием физически развитых людей, как это было на Олимпийских играх в Древней Греции, но и способом добиться общественного признания, популярности и высоких доходов. Превращение спорта в бизнес оказывает влияние и на характер состязаний, поскольку требование зрелищности (при дороговизне телевизионного времени) приводит к изменениям их правил, к введению различных технических новшеств. Многие известные спортсмены демонстрируют не только свои физические

возможности, но и актерские способности; становясь кумирами болельщиков, они получают за это немалые деньги.

К началу XXI в. сложилась иерархическая система спортивных состязаний во главе с Олимпийскими играми, за которыми наблюдает максимальное число зрителей во всем мире. На более низком уровне «коммерческого» спорта разные его виды вызывают устойчивый интерес публики и приносят максимальные прибыли для СМИ. А любители экстремального спорта ломают рамки привычных представлений о природных ограничениях возможностей человеческого тела.

Один из крупнейших культурологов и философов Х. Ортега-и-Гассет причину бурного развития спорта в XX в. усматривал в смене социокультурных приоритетов. Не менее известный философ Й. Хёйзинга тоже подчеркивал, что если в XIX в. главным приоритетом человека была работа, то в XX в. – игра; в результате в наши дни широко распространилось «спортивно-развлекательное» ощущение жизни. Причину этого явления Ортега-и-Гассет видит в «бодицентризме» всей современной культуры, утверждающей культ тела. В отличие от него Й. Хёйзинга полагает, что современный спорт не является уже ни культом духа, ни культом тела; он лишен ритуального, религиозного значения (как это было в древнем мире) и не связан с развитием общества, даже если поддерживается государством.

Хёйзинга утверждает, что спорт всего лишь мобилизует природные инстинкты человека, причем ни один из видов спорта не создает новый стиль культуры. О спорте XX в. философ пишет: «Несмотря на все свое значение для участников и зрителей, он остается бесплодной функцией, в которой древний игровой фактор по большей части уже успел отмереть»⁷. Современный спорт, согласно Хёйзинге, представляет собой серьезное занятие, вырождающееся в игру; спортивный элемент внедряется в экономику и деловую жизнь, причем дух состязательности используется для получения прибыли.

Итак, спорт в современном мире является успешным транснациональным коммерческим предприятием и политическим инструментом глобализованного мира. Он выполняет функцию реалити-шоу, создавая образцы поведения людей на эмоциональном и телесном уровнях.

В заключение необходимо отметить, что современный человек больше чем когда-либо испытывает недовольство жизнью, требуя гарантии абсолютной уверенности, счастья и контроля над жиз-

нию. А так как мировые религии, идеологические и философские системы растеряли свою былую мощь, то к поиску решения этих проблем человек обращается, призывая на помощь медицину и спорт. Удовлетворяя потребность в «хлебе и зрелищах» человека, пребывающего в депрессии, СМИ предлагают ему сублимацию «спортивного» времяпрепровождения в сидячем и лежащем положении. Эти напасти «молодеют» из года в год, способствуя распространению унылых, ленивых и больных людей. Современному человеку пора задуматься: стоит ли, пытаясь справиться с депрессией, постоянно включать спортивный телеканал, идентифицируя себя с физически развитыми, уверенными в себе спортсменами на экране? Может быть, ему пора искать альтернативные пути изменения своей жизни, в том числе и связанные с реальными занятиями спортом?

Примечания

- ¹ *Кожевникова И.Г.* Формирование концепта «спорт» в истории культуры // URL: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/983> (дата обращения: 08.11.2012).
- ² *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 108.
- ³ Там же. С. 231.
- ⁴ *Выгонский С.* Психиатрический диагноз как феномен культуры // Медицина Юга России. 2001. № 12 (73). С. 12.
- ⁵ *Кондренкова С.Н.* Феноменология и психотерапия депрессивных состояний (доклад на научно-практической конференции «Качество жизни») // URL: <http://poznanie-s.narod.ru/depressia.htm> (Дата обращения 21.10.2012).
- ⁶ *Кожевникова И.Г.* Указ. соч.
- ⁷ *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 187.

Л.В. Преснякова

ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО» В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Статья посвящена научному потенциалу понятия «культурное пространство». Анализируя подходы современных российских исследователей, автор выделяет ментальное, региональное и городское измерения проблемы и подчеркивает значение классических работ по изучению культурных ландшафтов.

Ключевые слова: культурное пространство, пространство культуры, культурный ландшафт.

Проблема культурного пространства разрабатывается в рамках различных научных направлений, являясь, по существу, предметом междисциплинарных исследований.

Ментальное измерение проблемы

Понятие «культурное пространство» предполагает субъективные формы восприятия реальности, напрямую не связанные с показателями органов чувств человека. Возникающий ментальный образ такого пространства может быть передан только с помощью определенных метафор, которые одновременно формируют этот образ.

В концепции А.С. Кармина «культурное пространство» включает три сферы: духовную культуру (миф, религию, философию), социальную культуру (этику, право, политику) и техническую культуру¹.

А.Н. Быстрова полагает, что именно пространственная парадигма позволяет увидеть культуру как системную многомерную целостность. По ее мнению, человек является «системообразующим началом, агентом, конструктом и субъектом культуры»². Быстрова отмечает, что каждая разновидность культурного пространства имеет свою специфику; среди этих разновидностей – пространства природы, социума, коммуникации и интеллекта.

В.А. Тишков предлагает различать «понимаемое» и «проживаемое» культурные пространства. Он акцентирует внимание не на физическом (объективно измеримом) пространстве, а на его образе, который конструируется людьми³. Согласно Тишкову, понятие «культурное пространство» предполагает разные уровни смыслов; они включают геопространство, пространство социальное, поведенческое, психологическое, информационное, электронное, визуальное, воображаемое, а также самого человека с его деятельностью, потребностями, ценностями, образом жизни. В итоге культурное пространство возникает в результате взаимодействия пространства, времени и коммуникации, придающей ему смысл. Ключевым понятием своей концепции В.А. Тишков считает «пространственное место», или «кластер пространства», который может создаваться устойчивым историко-временным режимом данного места. Сообщества людей, их отдельные группы конструируют образ занимаемого ими географического пространства. В.А. Тишков утверждает: «Если нет сообщества людей, считающих себя жителями определенной страны, то нет и самой этой страны как смыслового, а не географического пространства»⁴.

Данную концепцию своеобразно развивает И.И. Свирида, которая пишет:

В культурном пространстве возникают локусы, которые служат точками сгущения культурной энергии, пространством бытования различных искусств, определяют векторы культурной ориентации. Ими могут быть города, различного рода культурные институты... а также целые государства, культурные и политические конгломераты, природные ареалы любого масштаба⁵.

По мнению И.М. Гуткиной, «культурное пространство» подразумевает концентрацию времени, пространства и ментальности населения. Каждое культурное пространство имеет границы и объем, оно способно расти и сокращаться, взаимодействовать с другими

пространствами. В отличие от «культурного пространства», другое понятие – «пространство культуры» – выполняет конституирующую функцию и содержит «вечные» ценности, признаваемые данным обществом. «Пространство культуры» характеризует нечто устоявшееся, институциональное, тогда как «культурное пространство» предполагает возможность движения и постепенного «окультуривания» природной среды⁶.

А.Г. Букин рассматривает понятие «культурное пространство» в плане философско-культурологической рефлексии, тоже отличая его от «пространства культуры». При его подходе второе понятие означает хранилище культурной жизни локального сообщества, тогда как «культурное пространство» выступает регулятором взаимодействия различных «пространств культуры». Особая структура «пространства культуры» разлагает восприятие любого события на когнитивные, ценностные и регулятивные смыслы. В то же время структура «культурного пространства» выполняет функции оценки, связи и прогнозирования динамики образной модели мира. Человек обитает в культурном пространстве так же, как в пространстве физическом⁷.

Региональное измерение проблемы

Культурное пространство в его региональном измерении рассматривается в работах многих современных российских исследователей – С.Н. Иконниковой, Г.М. Казаковой, А.Э. Мурзина, И.И. Руцинской, Т.Ф. Ляпкиной, А.Ф. Филиппова и других.

С.Н. Иконникова интерпретирует культурное пространство как среду повседневной жизни людей и в то же время – как особую ценность и национальное достояние. Она пишет:

Культурное пространство органично сочетает историческую преемственность, непрерывность и дискретность. <...> В определенном смысле культурное пространство подобно природе, в которой многообразии сочетаний бесконечно. <...> Дискретность отдельных регионов вписывается в общий объем и архитектуру культурного пространства. Разнообразие обусловлено колоритом и уникальностью отдельных местностей. <...> Именно в регионах определяются наиболее оптимальные подходы к социальному и культурному проектированию среды, органично связанные с традициями и исторической памятью⁸.

Г.М. Казакова рассматривает регион как «очеловеченное» социокультурное пространство, обладающее целостностью, устойчивостью, подвижностью, структурностью, смысловой наполненностью, наличием «памяти», способностью влиять на формирование человеческой личности. Регион детерминирован не столько его объективными географическими особенностями, сколько творческим освоением природной среды теми людьми, которые доминируют в данном социуме⁹.

А.Э. Мурзин считает культурное пространство России феноменом, образованным взаимодействием ее регионов как культурных реальностей. По его мнению, важную роль играют взаимные диспозиции этих регионов, их отношения со столицей. Автор отмечает:

Культурное пространство являет себя в массовом сознании в виде некой ментальной карты, образа пространства: представления о прошлом страны, ее главных духовно-нравственных ценностях, источниках жизнестойкости и основах единства, организующих началах и основных «опорных точках»¹⁰.

И.И. Рущинская считает, что при теоретическом осмыслении концепта «культурное пространство» в последние годы произошла смена акцентов. Философы, культурологи, лингвисты переходят от понимания «культурного пространства» как вместилища реальных процессов (природных, социальных, ментальных) к его трактовке в качестве своеобразного теоретического конструкта. С данной точки зрения российское культурное пространство – это итог осмысления его масштаба, дискретности, региональной вариативности¹¹.

Т.Ф. Ляпкина отмечает, что региональный принцип в исследовании культурного пространства позволяет привлечь внимание к тем этническим культурам, которые до сих пор оставались в тени, не укладываясь в линейную схему «исторического прогресса»¹².

А.Ф. Филиппов определяет социокультурное пространство как «смысловую схему порядка сосуществования тел, позиций, мест». Согласно его концепции, место – это «элементарный смысловой комплекс», а регион – «место мест, смысловой комплекс, означающий территорию, которая объемлет элементарные места». Автор подчеркивает, что пространство не только мыслится, но и созерцается; поэтому исследователь не вправе игнорировать наличие у людей интуитивных образов пространства. Автор замечает, что понятия и образы сочетаются в области метафорики, которую необходимо использовать с особой ответственностью и осторожностью¹³.

Городское измерение проблемы

О городе как о целостном явлении в истории культуры писал, в частности, М.С. Каган. Он выделял факторы, определяющие особенности каждого города: его географическое положение, климат, ландшафтная зона; архитектурный облик; социальный статус и основные направления деятельности его обитателей, в том числе масштабы их художественного творчества. По мнению М.С. Кагана, в обществе постепенно складывается эстетическое отношение к городской среде, которая начинает осознаваться как «синтез предметно-пространственной ситуации и человеческих действий, чувств, мыслей»¹⁴.

Оригинальная концепция городского культурного пространства была предложена В.Л. Глазычевым¹⁵. Он полагает:

Каждая точка в пространстве является значимой. Старые типологические схемы перестают работать, и перед нами россыпь отдельных феноменов, каждый из которых живет, развивается или деградирует особым образом¹⁶.

В.Л. Глазычев подчеркивает способность городского сообщества развиваться «через осознание самого себя». По его мнению, ведущая роль в этом процессе принадлежит активному деятельному меньшинству населения¹⁷.

А.С. Бреславский формулирует определение «культурного пространства» как систему устойчивых представлений, формирующихся в результате взаимодействия различных вероисповеданий, культурных традиций и норм, ценностных психологических установок и картин мира¹⁸.

Е.Г. Трубина считает, что нужна «методологическая рефлексия той совокупности парадигм, школ, течений, теорий, что образуют урбанистические исследования». По мнению этого автора, «город – это и главное пространство, в котором происходят социальные изменения, и ключевое место, в котором социальная теория создается»¹⁹.

Необходимо отметить, что несмотря на обилие исследований «городского культурного пространства», как в западной, так и в отечественной традиции это понятие используется преимущественно в качестве научной метафоры.

Культурный ландшафт, его образы и символы

Отечественные исследования культурного ландшафта в рамках «гуманитарной географии» имеют давнюю традицию²⁰. Данное междисциплинарное направление может включать различные аспекты политической, социальной и экономической географии, но центр внимания современных авторов смещен в сторону изучения ландшафтов как ментальных конструкторов. Поэтому «гуманитарная география» представлена и такими оригинальными дисциплинами, как когнитивная география, сакральная география и образная (имагинальная) география²¹.

Исследования культурных ландшафтов (их «герменевтика») предполагают особый интерес к тем людям, которые освоили географическое пространство не только утилитарно, но и семантически, на языке их жизненного мира.

В.Л. Каганский выделяет ряд аспектов изучения культурных ландшафтов, характерных для многих отечественных авторов. Кроме традиционного сопоставления культурного и природного ландшафтов в их взаимосвязи с человеческой деятельностью, этот автор отмечает семиотический, эстетический, этический и сакральный аспекты их современных исследований²². Рассматривая границы культурного пространства, Каганский поддерживает идею М.М. Бахтина относительно их «всюдности». Исследователь подчеркивает, что ландшафт может быть «прочитан» через разнообразие его «фокальных мест», которые являются ярким воплощением его форм и смыслов, служа «естественными моделями» культуры. В.Л. Каганский пишет:

В культурном ландшафте, так или иначе, живут все люди. Представление о культурном ландшафте дает возможность и основание понять, «прочесть» пространство нашей обыденности на определенном фоне, поместить его в концептуальную рамку и увидеть смысловой контекст²³.

А.А. Шишкина полагает, что в понятии «культурный ландшафт» наиболее полно, точно и наглядно отражается живой характер культурного пространства, осуществляется связь прошлого, настоящего и будущего. Это позволяет в полной мере проследить сохранение и развитие практик преобразования мира и духовного освоения действительности в пределах данной территории. Более того, «культурный ландшафт» – своеобразная золотая середина

в системе измерений данной проблемы: это понятие не настолько глобально и всеобъемлюще, как «культура» и «культурное пространство», но и не так узко, как единичный географический объект изучения²⁴.

О.А. Лавренова отмечает, что многие концепты культуры возникают из реального опыта взаимодействия человека с пространством, в котором он обитает. По мнению этого автора, категории пространства и времени определяют не столько бытие Вселенной, сколько бытие культуры. Культурный ландшафт – составляющая семиосферы, где знаками выступают топонимы, гидронимы и сами географические объекты, отмеченные конкретными именами²⁵.

Д.Н. Замятин демонстрирует антропно-феноменологический подход к изучению географических областей ойкумены, выделенных различными формами сознания. Согласно его определению, географический образ – это «система взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко и в то же время достаточно просто характеризующая какую-либо территорию»²⁶.

Таким образом, даже беглый анализ концепций «культурного пространства», появившихся в современном российском социально-гуманитарном знании, раскрывает сложность этого понятия, чрезвычайно важного для междисциплинарных исследований культуры. Представляется весьма актуальным дальнейшее развитие терминологии, характеризующей отношения между объективными характеристиками территории и ее ментальными образами.

Примечания

¹ Кармин А.С. Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вопросы философии. 2006. № 2. С. 52–61.

² Быстрова А.Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // Философские науки. 2004. № 12. С. 24–40; См. также: Она же. Проблема культурного пространства (опыт философского анализа). Новосибирск: СО РАН, 2004. 240 с.

³ Тишков В.А. Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. М., Наука, 2003. 543 с.; Он же. Культурный смысл пространства // Этнографическое обозрение. 2004. № 1. С. 14–31.

⁴ Тишков В.А. Культурный смысл пространства. С. 14.

- ⁵ *Свирида И.И.* Культура и пространство: аспекты изучения // Культура и пространство. Славянский мир. М.: Логос, 2004. С. 10–11. См. также: *Она же.* Метаморфозы в пространстве культуры. М.: Индрик, 2009. 464 с.
- ⁶ *Гуткина И.М.* Культурное пространство: проблемы и перспективы изучения // Философия и современность. Саратов: Научная книга, 2003. С. 79–87.
- ⁷ *Букин А.Г.* Культурное пространство и пространство культур. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Чита, 2006.
- ⁸ *Иконникова С.Н.* История культурологических теорий. 2-е изд. СПб.: Питер, 2005. С. 35.
- ⁹ *Казакова Г.М.* Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала). Дис. ... д-ра культурологии. М., 2010.
- ¹⁰ *Мурзин А.Э.* Российской культурное пространство в региональном измерении: поиск новой интегративной модели // Стратегия России. 2009. № 1. URL: <http://sr.fondedin.ru/new/admin/print.php?id=1232712514&archive=1232714081>
- ¹¹ *Руццкая И.И.* Образы российских регионов в культурной политике России второй половины XIX – начала XX в. Автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2011.
- ¹² *Ляпкина Т.Ф.* Архитектоника культурного пространства Восточной Сибири (конец XVII – начало XX в.). Автореф. дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2007.
- ¹³ *Филиппов А.Ф.* Теоретические основания социологии пространства. Дис. ... д-ра социол. наук. М., 2003.
- ¹⁴ *Каган М.С.* Град Петров в истории русской культуры. СПб.: Славия, 1996. 408 с.
- ¹⁵ *Глазычев В.Л.* Социально-экологическая интерпретация городской среды. М.: Наука, 1984. 180 с.
- ¹⁶ *Глазычев В.Л.* Дилемма развития // Со-Общение. Эксперт. Пространственное развитие. 2005. № 13. С. 54–56.
- ¹⁷ См.: *Глазычев В.Л.* Город без границ. М.: Территория будущего, 2011. 400 с.
- ¹⁸ *Бреславский А.С.* Культурное пространство постсоветского Улан-Удэ. Автореф. дис. ... канд. истор. наук. Улан-Удэ, 2011.
- ¹⁹ *Трубина Е.Г.* Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: НЛО, 2011. 520 с.
- ²⁰ См., например, классические работы: *Берг Л.С.* Ландшафтно-географические зоны СССР. Ч. 1. М.; Л.: Сельхозгиз, 1931. 401 с.; *Арманд Д.Л.* Наука о ландшафте. М.: Мысль, 1975. 286 с.; *Исаченко А.Г.* Ландшафты СССР. Л.: ЛГУ, 1985. 320 с.
- ²¹ *Замятин Д.Н.* Культура и пространство. Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 488 с.; *Он же.* Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития // Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126–139.
- ²² *Каганский В.Л.* Культурный ландшафт: основные концепции в российской географии // Обсерватория культуры. 2009. № 1. С. 62–70.; *Он же.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сб. ст. М.: НЛО, 2001. 576 с.

²³ Там же. С. 18.

²⁴ *Шишкина А.А.* Культурное пространство и культурный ландшафт как формы отражения культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 7 (13). Ч. II. С. 219–223.

²⁵ *Лавренова О.А.* Семантика культурного ландшафта. Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 2010; *Она же.* «Пространство в бытии», или Время в культурном ландшафте // Вопросы культурологии. 2009. № 12. С. 28–31.

²⁶ *Замятин Д.Н.* Культура и пространство. *Он же.* Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития. С. 126–139.

Е.А. Маленьких

РОЛЬ СМИ В МИФОЛОГИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ ВО ВРЕМЯ «АРАБСКОЙ ВЕСНЫ»

Статья посвящена мифологическим образам, которые конструируются средствами массовой информации в период кризисных ситуаций, войн и революций. В качестве примера приводятся образы, которые сформировались в российской и американской прессе в период арабских революций 2011 г.

Ключевые слова: мифологизация, СМИ, арабские революции.

В мифе как коммуникативной системе Ролан Барт различает прямое значение слов и актуализацию их дополнительных смыслов¹. Можно сказать, что определенные языковые структуры в газетных текстах тоже несут в себе ряд дополнительных смыслов, выполняя функцию мифологем. Это происходит за счет особых способов порождения, обработки и распространения информации. СМИ используют особую систему культурных кодов, понятных в данном обществе благодаря контексту, придающих тексту дополнительные смыслы.

В эпоху постмодерна человек воспринимает окружающую действительность иронично, с высокой долей критичности. Он верит только в то, что видит собственными глазами, телевидение создает эффект его присутствия в момент совершения события, а печать придает тексту убедительность документа. Жанровая разнообразность СМИ создает у потребителя информации иллюзию диалогичности, разнообразия и свободы выбора. Однако, пройдя через каналы СМИ, факт утрачивает смысловую константу, наполняясь новыми значениями.

По определениям А.Ф. Лосева, миф есть «в словах данная чудесная личностная история»; это «развернутое магическое имя»². Поэтому особое значение приобретает изучение деформации образов реальных людей, их мифологизация.

Вместо конкретных личностей в мифологическом поле действуют образы, характеристики которых полностью predeterminedены драматургией деформированного пространства мифа и существующим комплектом «ролей».

Стержнем мифов, как правило, является пара «герой–антигерой». Еще В.Я. Пропп³ и К. Леви-Стросс отмечали, что миф стремится к конструированию бинарных оппозиций⁴, вокруг которых строится весь иллюзорный мир. Эти два персонажа обладают набором сверхъестественных способностей, которые и вводят человека в мифологизированное пространство.

Образ героя. При подготовке материала в газете, на телевидении или радио журналист стремится раскрыть проблему, найдя подходящего конкретного героя. Конкретный, чувственный, реальный, он вызывает сопереживание читателей и зрителей, узнающих в нем себя, благодаря чему тема публикации сразу становится невероятно близкой аудитории. Интерес к личности характерен и для мифа, который А.Ф. Лосев характеризует так: «Его персонажи суть не отвлеченные идеи и методы построения и осмысления чувственности, но сама эта чувственность, дышащая жизненной теплотой и энергией»⁵.

Но при этом герой всегда чем-то отличается от остальных людей, что и делает его примером для подражания, носителем и выразителем мифологических идей. Так, в Древней Греции между Олимпом и землей существовала прослойка героев, которые были уникальными людьми, способными приблизиться к богам. Тем самым Олимп превращался в конкретное место, до которого могут добраться только лучшие из людей, герои.

Подвиг героя заключается в победе добра над злом разного масштаба, в том числе над такими «мелочами жизни», как мизерная зарплата, холодные батареи, пустой холодильник, тотальная коррупция, грабительские налоги или несправедливый суд. В пространстве мифа добро бескомпромиссно противостоит любому злу, и чем сильнее враг, тем ценнее для общества победа над ним героя.

Своих героев порождают войны или революции, которые являются квинтэссенцией опасности и несправедливости; наградой для таких героев становится слава. А. Цуладзе отмечает: «Если же он [герой] погиб за правду, то его ожидает либо чудесное воскрешение

в этой жизни (например, с помощью “живой воды”), либо воскрешение символическое – через своего преемника»⁶.

В данной работе нас интересуют те образы, которые чаще всего появляются в переходные или кризисные моменты истории, – такие как революция, война. В качестве примера мы проанализировали публикации американских и российских средств массовой информации с января по март 2011 г., касающиеся событий «арабской весны». Это было время необычайной информационной активности в ряде стран, напрямую не задетых массовыми волнениями на Ближнем Востоке. Такое непропорционально большое внимание СМИ к «чужим» событиям является признаком скрытого информационного воздействия на население своей страны.

Во время «арабской весны» ее героем стал Мохаммед Буазизи: его самоубийство – это «искра, вызвавшая пожарище демонстраций протеста»⁷. При этом образ Мохаммеда, создаваемый мировыми СМИ, достаточно существенно отличается от реального человека. Происходит мифологизация личности: герой должен быть воплощением («плотью от плоти») той группы людей, ради которых он совершает свой подвиг. Согласно западным СМИ, группа революционеров – это молодые выпускники высших учебных заведений, прозябающие в глуши без работы, униженные и оскорбленные властями; именно они ведут политическую борьбу в Интернете. Поэтому их герой должен обладать аналогичным набором качеств, и мы узнаем, что Буазизи является «отчаянным человеком», который живет «в глухом тунисском городе»⁸; одновременно он – «26-летний выпускник колледжа»⁹. Однако сестра Мохаммеда утверждает, что он не смог закончить даже старшие классы школы. Фальшивым оказался и его «предсмертный призыв к соотечественникам» в Интернете. Как выяснилось позже, автором этого революционного воззвания был совершенно другой парень – полный тезка самоубийцы. Но для пространства мифа все это не имеет значения, так как здесь фактами можно пренебречь, подвергнув их любой деформации, чтобы они приобрели необходимое значение. Если же фактов не хватает, то творец мифа обеспечивает целостность смысловой конструкции за счет догадок, фантазии (в случае строго научного моделирования – гипотез)¹⁰.

Как у многих героев, у Мохаммеда Буазизи появились последователи. СМИ сообщали: «Около 10 случаев, когда люди поджигали себя, произошли на этой неделе в Египте, Алжире и Мавритании»¹¹; «безработный мужчина поджег себя накануне перед административным зданием в Тебессе за 700 км от Алжира – это своеобразное

повторение суицида безработного юноши, чья смерть 17 декабря стала катализатором событий в Тунисе»¹². Можно сказать, что Буазизи как истинный герой не умер, а «возродился» в своих последователях, чтобы перенести «искры революции» в другие страны.

Образ антигероя. В соответствии с дихотомической системой мифа в нем обязательно появляется фигура антигероя, или «врага», – персонажа, противостоящего герою и воплощающего злое начало мира. В легендах таким антигероем может оказаться «дьявол», «зверь», «чудище» или «дракон». И сегодня политики не гнушаются сравнивать своих оппонентов с этими архетипическими персонажами. Так, президент Венесуэлы Уго Чавес после визита Джорджа Буша картинно поводит носом и говорит, что чувствует запах серы – признак присутствия дьявола.

В некоторых случаях, при отсутствии сильного героя, на первый план выступает именно антигерой, который берет на себя ответственность за «все беды на земле». Такой искусственно созданной демонической личности приписываются все самое худшее, а задача победы над злом перекалывается с героя на плечи всего общества, вынужденного прилагать для этого невероятные усилия. Так, например, все население США пристально следило за поимкой Усамы бен Ладена – врага № 1 Америки. Казалось, что от каждого американца зависит успех этой операции, а имена реальных исполнителей убийства так и не были названы. В день избавления от своего «главного врага» люди вышли на улицы города как на праздник, поздравляя друг друга. Наличие общего врага сплачивает народ, обеспечивает его готовность терпеть любые лишения и невзгоды, что хорошо известно на примере истории нашей страны. Степень вовлеченности людей в борьбу против главного антигероя зависит от яркости и «ужасности» его образа. Поэтому каждого из свергнутых в ходе «арабской весны» правителей американская пресса немилосердно клеймила и терзала. Например, о египетском президенте Хосни Мубараке газеты США писали: «Хосни Мубарак сделал все возможное, чтобы высасывать жизнь из египетского общества»¹³. Он оказался «карикатурой на лидера... глухим к голосу народа», одержимым «властью, которую ему не удержать»¹⁴. Ситуацию в Египте американские СМИ характеризуют как «умирающую автократию»¹⁵, «деспотический режим», «тиранию самодержавия»¹⁶ и даже «режим Оруэлла»¹⁷.

Следующим уровнем мифологического противоборства являются «свиты» героя и антигероя. В них входят второстепенные персонажи мифа, которые появляются в зависимости от ситуации.

В работе Л. Бургановой и П. Корнилова¹⁸ приводится следующая классификация образов, представляющих «свиту» главных действующих лиц.

Союзник героя – не такой сильный и доблестный, как сам герой, но разделяющий с ним лавры окончательной победы над врагом. Этот персонаж обычно неловок, порой хитроват, иногда просто путается под ногами, нарываясь на неприятности, так что главному герою приходится его выручать. В лучшем случае союзник получает статус хорошего помощника.

Сегодня образ мифологических «союзников» появляется в СМИ довольно часто у представителей множества стран, участвующих в конфликтах (не размывая при этом образ «главного героя», борца с «мировым злом»).

Перебежчик. Он близок по своим функциям к союзнику, но всегда играет престижную, хотя и второстепенную роль; СМИ создают привлекательный образ перебежчика, примеру которого должны последовать другие противники.

Союзник врага. Он в меньшей степени обладает демоническими чертами, чем сам враг, и потому не так опасен и страшен. В некоторых случаях его изображают одурманенным или запуганным врагом; только поэтому он не может стать перебежчиком.

Предатель. Уподобляясь Иуде, он кажется своим, но на самом деле становится «чужим». Этот персонаж всегда вызывает резко отрицательное отношение, так как способен подать дурной пример и возможность усомниться в непогрешимости героя.

Посмотрим, как воплощается данная схема в российской прессе. США традиционно имеют образ «врага» и злодея: «Можно ли насаждать демократию в чужой стране бомбардировками?»¹⁹ В роли союзников врага выступают страны Западной Европы (в основном Англия, Франция и Италия): «Американские политики пообещали французам и англичанам, что в случае свержения Каддафи те получат большие преференции при распределении «добычи»»²⁰.

Помимо этой системы мифологических участников военных действий в СМИ используются архетипы отцовства и материнства, воплощающие принцип высшей справедливости и ощущение первозданной силы родной земли. В последнее время образ «отца» (вождя, царя, президента, любого лидера) стал использоваться все чаще, причем его судьба изображается неразрывно связанной с судьбой его страны. Как в ранней истории человечества от силы и здо-

ровья вождя зависело благополучие его племени (размер урожая, плодovitость скота), так и в наше время ощущение подобной связи сохраняется на подсознательном уровне. Так, считается, что по мере старения Брежнева замедлялись темпы развития Советского Союза – вплоть до полного «застоя»; при больном и дряхлом Черненко власть окончательно потеряла доверие собственного населения, а страна – авторитет во всем мире. А. Цуладзе пишет:

Легко убедиться, что и в XXI веке мы продолжаем верить в демонов, колдунов и т. п. Разве не «колдуном» был Явлинский, когда обещал реформировать страну за 500 дней? Разве в период «перестройки» Сталин не был превращен в «дьявола во плоти»? Примеры можно продолжать до бесконечности²¹.

Конечно, связь между образом правителя и судьбой страны в сознании людей гиперболизируется. Но воздействие политической воли лидера на все общество (сверху донизу) нельзя объяснить просто соблюдением субординации; власть современного лидера в определенной мере остается столь же «магической», как и в архаическую эпоху.

Особое значение в структуре образа вождя имеет его **имя**, иногда действующее независимо от своего носителя. Не зря в некоторых традициях люди при опасности для жизни меняют имя, чтобы смерть «не узнала» их и больше не ходила за ними по пятам. Изменив имя, человек сбрасывает свою прошлую жизнь, как змея кожу, и начинает действовать «с чистого листа». Этим пользовались многие наши «вожди»: псевдонимы Ленин и Сталин обрастали мифами и приобретали особую магическую силу. Не в последнюю очередь благодаря этой силе и возник культ личности Сталина, от которого мы с таким трудом освобождаемся, как от ночного кошмара.

Магическая связь между «вождем» и его народом может использоваться как во благо самого общества, так и во вред ему. В ходе информационной войны достаточно демифологизировать имя такого «вождя», чтобы его народ был дискредитирован. Так, во время «арабской весны» лидер Ливии Муаммар Каддафи стал для западных СМИ воплощением мирового зла. Однако жители самой Ливии называли Каддаффи папой²². Магия его имени автоматически распространилась на семьи многочисленных детей Каддафи. Американские СМИ использовали эту ситуацию, утверждая: «Личная зависть и жестокость враждующих семей полковника Муаммара аль-Каддафи формировали экономику страны»²³. Даже самые

респектабельные западные издания смаковали ситуацию бегства от ливийского лидера его медсестры-украинки – «сладострастной пышнотелой блондинки, которая всюду сопровождала Каддафи»²⁴. Потеря ливийским лидером контроля над этим воплощением женственности воспринималась как утрата им своей мужской магической силы и власти.

В конце концов, информационная война Запада против Муамара Каддафи закончилась для него не только медийной, но и самой настоящей смертью, которая была мастерски подготовлена и оправдана в сознании общества.

Власти разных государств с помощью СМИ, подменяющих правду ложью, легко достигают своих политических и экономических целей. Это эффективное средство манипуляции общественным мнением идеально маскирует любые корыстные цели. Как отмечают Л. Бурганова и П. Корнилов, образы военного конфликта по своему воздействию оказываются разрушительнее любых боевых действий и опаснее любого оружия²⁵. Образы, сконструированные СМИ, программируют поведение определенных социальных групп, нередко открыто навязывая им нужный алгоритм действий.

Примечания

- ¹ *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 270–272.
- ² *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 212–214.
- ³ *Пронн В.Я.* Морфология «волшебной» сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
- ⁴ *Левин-Стросс К.* Первобытное мышление // Сайт «Библиотека Гумер». URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lev-Str/intro.php (дата обращения: 20.03.2012).
- ⁵ *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 46.
- ⁶ *Цуладзе А.* Политическая мифология. М.: Эксмо, 2003. С. 175.
- ⁷ *Diehl J.* Mideast threats that can't be ignored // Сайт газеты «The Washington Post». URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/01/13/AR2011011304899.html> (дата обращения: 23.03.2012).
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Fleishma J., Hassan A.* Arab leaders meet, Tunisia on their minds // Сайт газеты «Los Angeles Times». URL: <http://articles.latimes.com/2011/jan/20/world/la-fg-arab-leaders-20110120> (дата обращения: 23.03.2012).
- ¹⁰ *Попов С.* Центральный миф в стратегии избирательной кампании // Избирательные технологии и избирательное искусство. М.: РОССПЭН, 2001. С. 83.

- ¹¹ *Fleishman J., Hassan A.* Op. cit.
- ¹² *Barluet A., Minoui D.* Les régimes arabes craignent la contagion // Сайт газеты «Le Figaro». URL: <http://www.lefigaro.fr/international/2011/01/16/01003-20110116ARTFIG00265-les-regimes-arabes-craignent-la-contagion.php> (дата обращения: 24.03.2012)
- ¹³ *Gerecht R.M.* How Democracy Became Halal // The New York Times. 2011.02.06. P. 23.
- ¹⁴ *Eldaradei M.* The Next Step for Egypt's Opposition // The New York Times. 2011.02.10. P. 27.
- ¹⁵ *Traub J.* The White House Waits // The New York Times. 2011.02.07. P. 40.
- ¹⁶ *El-Errian E.* What the Muslim Brothers Want // The New York Times. 2011.02.09. P. 23.
- ¹⁷ *Eldaradei M.* Op. cit.
- ¹⁸ *Бурганова Л.А., Корнилов П.А.* Реконструирование образа военного конфликта // Социс. 2003. № 6. С. 60.
- ¹⁹ *Чинкова Е.* Шатер Каддафи под прицелом // Комсомольская правда. 2011. 21 марта. С. 3.
- ²⁰ *Баранец В.* Почему страны Запада выстроились в очередь на бомбежку Ливии // Комсомольская правда. 2011. 22 марта. С. 4.
- ²¹ *Цуладзе А.* Указ. соч. С. 42.
- ²² *Marson J.* Dictator's Nurse Is Silent // The Wall Street Journal. 2011.03.01. P. 8.
- ²³ *Risen J.* Qaddafi's Fought Over Business, Cables Show // The New York Times. 2011.03.02. P. 10.
- ²⁴ *Kramer E.* Qaddafi Appears to Lose Steadfast Nurse // The New York Times. 2011.02.27. P. 8.
- ²⁵ *Бурганова Л.А. Корнилов П.А.* Указ. соч. С. 63.

А.П. Шевелева

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУР И ПРАКТИК «НЕВИДИМЫХ» ГРУПП

В рамках культурных исследований позиция внешнего наблюдателя делает понимание их объекта односторонним. Отсутствие рефлексии автора по поводу отношений между ним и исследуемой группой может привести к невольной объективизации его субъективного взгляда. Однако в исследованиях «невидимых» и дискриминируемых групп такая рефлексия часто отсутствует.

Ключевые слова: «невидимые» группы, гендерные исследования, ЛГБТ-исследования, квир-исследования, познавательный поворот, самоидентификация.

В 1950–1960-е годы в западном гуманитарном и социологическом знании произошел познавательный поворот¹. Во многом он стал следствием активизации движения за гражданские права, а также женских движений и, впоследствии, движений за равные права лесбиянок, геев, бисексуалов и транссексуалов (далее – ЛГБТ). Возникла необходимость в новом научном взгляде общества на себя. Смену познавательной парадигмы часто связывают с Бирмингемским центром научных исследований², но эти изменения происходили и в американской науке.

Произошло резкое изменение в процессе производства знания, прежде всего в критериях научности исследований и их результатов. Среди основных изменений, привнесенных в требования к ученому, можно выделить следующие:

Отказ от культурной иерархии. Ранее было принято делить культуру на высокую (элитарную) и низкую (например, массовую,

или культуру пролетариата), которая оставалась без внимания исследователей. С точки зрения создателей Бирмингемского центра, массовая культура имела ничуть не меньшее значение для понимания социальных процессов, чем высокая. Они считали, что культуру следует рассматривать как единый неразрывный процесс.

Политизация научной позиции и исследовательской деятельности. Появление многих новых научных дисциплин было спровоцировано «извне» – благодаря деятельности общественных и политических движений. Появились работы, в которых выстраивалась новая система ценностей, по-другому расставлялись акценты, давались непривычные оценки описываемых событий. Многие научные высказывания либо обосновывали определенные пункты политических программ, либо были вдохновлены ими. Таким образом, в ряде научных областей начала складываться ситуация, когда выбранная ученым парадигма говорила не только о его научной, но и политической позиции. Когда в 1980-х гг. некоторые феминистские исследовательницы предложили деполитизировать область науки, это вызвало резкую критику.

Размывание границы между субъектом и объектом. Одним из достижений новой исследовательской оптики 1950–1960-х гг. стало разрушение представлений о «естественном» и «объективном» строении общества. Много внимания этой проблематике уделяла, например, неомарксистская критика. Концепцию социальной сконструированности существующего порядка вещей активно разрабатывали теоретики Франкфуртской школы. Представители феминистской критики продемонстрировали, что сложившаяся система отношений между полами – это следствие патриархальной системы ценностей, а не биологических или «онтологических» особенностей мужчин и женщин. Теоретики феминизма подчеркивали, что до сих пор женщины мало фигурировали на страницах исторических исследований не потому, что их достижений не было, а только потому, что эти достижения не считались значимыми³.

Выяснилось, что система воспитания ученого, научная школа, к которой он принадлежит, его происхождение могут иметь влияние на результаты его исследований⁴. Невозможность претендовать на строгую объективность заставляет уделять больше внимания тем отношениям, которые выстраиваются между ученым и объектом его исследований, а также тем обстоятельствам, в которых исследование проводилось.

Значимость личности исследователя. Невозможно полностью изъять личность автора из его исследования, но можно сделать ее присутствием продуктивным. Глядя на одно и то же явление с разных ракурсов, обусловленных научной позицией и социальным положением разных авторов, можно составить об этом явлении более объемное представление. Поэтому личность исследователя может приобрести для его работы большое значение.

Последние два момента особенно значимы в связи с возникновением таких научных направлений, как афроамериканские, женские и ЛГБТ-исследования. Их особенностью была принадлежность большинства (если не всех) исследователей к изучаемой группе. Для исследований, посвященных изучению «невидимых» и дискриминируемых групп, это частая и вполне объяснимая ситуация. Именно поэтому отношения между субъектом и объектом – весьма значимые факторы в таких исследованиях.

Научные теории в сфере гуманитарных наук находятся под влиянием социальных процессов и потому не могут не быть социально окрашены. Согласно идеальной объективистской установке, смена научной парадигмы может происходить исключительно по «внутренней» необходимости: когда существующие подходы, теории и системы объяснений перестают соответствовать результатам эмпирических наблюдений (или общим задачам данной науки). Однако для некоторых гуманитарных дисциплин может существовать и «внешняя» необходимость перемен: она возникает, когда сложившиеся научные представления оказываются не совместимыми с изменениями, происходящими в обществе. До того как стать исследователем, любой человек усваивает и переосмысливает нормы социума, что не может не отразиться на том новом знании, которое он произведет.

У исследований «невидимых» и дискриминируемых групп есть своя специфика. Такие группы имеют ограниченные возможности влиять на общественное мнение, и отношение к ним меняется медленно. Научный взгляд в этом случае формируется той же нормативной исключающей оптикой, которой пользуется большая часть «видимого» общества. В такой ситуации группа «производит» исследователей из себя. Самая первая, «базисная» волна работ обычно принадлежит авторам, принадлежащим к этой группе, как и их первые читатели.

На начальном этапе такие работы чаще всего носят апологетически-описательный характер (например, в них рассматривается история группы, ее культурные нормы, демографии и т. д.). Однако

по мере развития этого направления формируется исследовательская оптика, предполагающая изучение отношений между дискриминируемой группой и «большинством», задающим социальную норму. И как только ученый осваивает эту новую оптику, он работает уже не только как внешний наблюдатель, но и как субъект исследования.

Хорошим примером такой ситуации являются гендерные исследования. До тех пор пока отдельно существовали женские и мужские исследования, можно было говорить об авторах, включенных и не включенных в изучаемую группу. Но в гендерных исследованиях мы изучаем уже не мужчин и женщин, а систему их отношений в том или ином обществе. Представители любой гендерной идентичности не могут занять полностью внешнюю позицию по отношению к объекту их исследования.

Это ставит перед научным сообществом новую проблему. Как мы видели, принадлежность к изучаемой группе влияет на оптику исследователя, результаты его анализа и даже на эмпирический материал. Кроме того, в ряде случаев невозможно избежать ситуации, когда автор исследования одновременно является его объектом. Такое положение имеет свои положительные стороны, но при этом растет риск проявления пристрастности автора, подмены научных выводов его субъективными мнениями. Что позволило бы свести этот риск к минимуму и сделать его контролируемым?

Одним из наиболее очевидных способов решения этой проблемы является введение обязательной рефлексии «стартовых позиций» ученого относительно изучаемой темы. Во-первых, это помогает самому исследователю контролировать влияние личного опыта на логику своей работы. Во-вторых, позиция автора, отраженная на страницах книги или статьи, позволяет читателю лучше оценивать достоверность его выводов.

Однако этот принцип не всегда легко претворить в жизнь в гуманитарных дисциплинах, тесно связанных с определенными социальными и культурными стереотипами и традициями разных научных школ. Ярким примером такой ситуации могут служить ЛГБТ- и квир-исследования⁵.

Рассмотрим проблему на примере книги Эвелин Блэквуд «Томбои и фемы» (“Tombois and Femmes”)⁶. Она отличается хорошо проработанной методологией и терминологией, опирается на 28 глубинных интервью со своими респондентами, а также на анализ индонезийского демографического материала.

В центре ее внимания стоит вопрос о том, «как национальные и транснациональные дискурсы отражаются, воспроизводятся и видоизменяются в нарративах и практиках томбоев и их партнерш»⁷ (перевод мой. – *А. III*). Внешний наблюдатель за парами индонезийских «томбоев и фем» мог бы идентифицировать их как лесбийские. Однако Блэквуд настаивает на том, что «томбои» (маскулинные партнеры в паре) являются носителями мужской идентичности. В первой главе Блэквуд описывает социокультурные и политические условия своей работы, которые могли повлиять на ее трактовку наблюдаемых фактов. Среди этих условий упомянуто и ее самоидентификация как «женщины, любящей женщин»⁸. Отдельный параграф посвящен разнице в положении лесбиянок на Западе (воспринимаемых в свете глобальных гомосексуальных ценностей) и индонезийских *lesbi*⁹.

Блэквуд фиксирует постепенные изменения своей исследовательской логики по мере погружения в мир индонезийских томбоев и фем. Критикуя взгляды западного наблюдателя, хорошо ей известные, Блэквуд проблематизирует собственную позицию.

В России же перед автором, который захотел бы последовать той же логике, может встать ряд сложностей. В случае с ЛГБТ- и квир-исследованиями самоидентификация автора как гомосексуала может быть воспринята негативно. Это можно объяснить целым рядом причин.

Во-первых, в «классической» академической науке существует мнение, что группу не должен изучать человек, сам к ней принадлежащий. Особенно остро эта проблема стоит перед исследователями «невидимых» и дискриминируемых групп (в том числе перед исследователями ЛГБТ-сообщества). Взгляд на ситуацию изнутри таких групп с большой вероятностью будет сильно отличаться от нормативного дискриминирующего взгляда. Но любое благожелательное высказывание члена группы может быть воспринято как пристрастное и необъективное, в то время как исследование, воспроизводящее дискриминационную норму, с большой вероятностью будут приняты как «объективные». Дело в том, что нормативные представления кажутся их носителям естественными и объективными, и исследования, подтверждающие их (и базирующиеся на них) в принципе будут вызывать больше доверия, чем альтернативный взгляд. Тем более, если появится повод заподозрить в пристрастности сторонника иной позиции. Страх, что никто не будет относиться к твоему исследованию всерьез, в российской академической среде может заставить исследователя занижать зна-

чимостью личной позиции, претендовать на «объективность» и «беспристрастный» взгляд.

Во-вторых, в академической среде существует представление о том, что исследование тем, связанных с ЛГБТ, неважно и не нужно. Это может быть серьезным препятствием для работы в этой сфере. Тем более это относится к ученому, который на страницах своей работы упоминает о своей принадлежности к изучаемой группе. Кроме того, в общественном сознании такая связь всегда предполагается – вне зависимости от того, так это или нет.

Наконец, в качестве последней (но при этом едва ли не самой главной) причины можно назвать бытовую гомофобию. Высказывание, сделанное в академической среде, с большой долей вероятности в ней не останется. Это может накладывать дополнительные ограничения для фиксации своей принадлежности к группе в случае работы в сфере ЛГБТ-исследований.

Все это приводит к тому, что данная сторона отношений между исследователем и его объектом оказывается в лучшем случае неотрешенной. Но чаще всего ученый начинает претендовать на мнимо беспристрастный взгляд, объективируя те взгляды, которые могут быть продиктованы его идентичностью.

Давно утвердившаяся на Западе идея о том, что личность автора не обязательно должна быть выведена за пределы исследования, в России все еще является дискуссионной. Однако становится очевидным, что в рамках таких дисциплин, как гендерные исследования, полностью избежать влияния личности автора невозможно. Одним из вариантов решения этой проблемы может быть рефлексия исследователя относительно своего места в изучаемой группе – в качестве необходимого методологического требования.

Примечания

¹ *Зверева Г.И.* «Чужое, свое, другое...»: феминистские и гендерные концепты в интеллектуальной культуре постсоветской России // Адам и Ева. Альманах гендерной истории / Под ред. Л.П. Репиной. М.: ИВИ РАН, 2001. 288 с.; *Hall S.* Representation: cultural representations and signifying practices. London. SAGE Publications Ltd., 1997. 408 p.

² Стюарт Холл, один из основателей Бирмингемского центра, тоже связывал необходимость нового подхода в науке с изменениями, происходившими в обществе. См.: *Hall S.* Race, culture, and communications: looking backward and forward at

cultural studies // What is Cultural Studies. A Reader / Ed. by John Storey. London; New York; Sydney; Auckland: Arnold, 1997. P. 336–342; Williams R. Culture and Society 1780–1950. Garden City; New York: Anchor Books. Doubleday & Company, Inc. 1960. 406 p.

- ³ Джоанна Русс предлагает целый список причин, по которым аналогичные проблемы существуют в истории литературы. См.: Хайдебранд Р., Вунко С. Работа с литературным каноном // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Вып. 2. М.: РГГУ, 2000. 261 с.
- ⁴ Даже если предположить, что ученый способен полностью отрешиться от своих личных взглядов и биографии, не стоит забывать, что «объект» его исследований тоже может иметь свое мнение. Представители афроамериканского сообщества по-разному отнесутся к белому исследователю и афроамериканцу. Знакомство интервьюера с внутригрупповым жаргоном может настроить респондентов иначе, чем по отношению к исследователю, не знающему их специфический язык, и т. д.
- ⁵ Квир-исследования – дисциплина, отделившаяся от ЛГБТ-исследований в 1990-х гг. Главным ее отличием является критика, а затем и отказ от понятия «норма».
- ⁶ Blackwood E. Tombois and Femmes: Defying Gender Labels in Indonesia. Jakarta: Lontar Foundation, 2012. 251 p.
- ⁷ Ibid. P. 4.
- ⁸ Ibid. P. 8.
- ⁹ *Lesbi* – распространенное в Индонезии сленговое обозначение лесбиянок. Оно имеет иные смысловые коннотации, чем американское *lesbian*, поэтому Блэквуд использует именно этот термин для обозначения особого типа женской гомосексуальной идентичности в Индонезии.

Е.И. Нестерова

ВСЛУШИВАЯСЬ В ПРОШЛОЕ: ЗВУКОВАЯ ИСТОРИЯ В ПОИСКАХ СВОЕЙ ТЕРМИНОЛОГИИ*

Тема статьи относится к новому исследовательскому полю гуманитарных наук – звуковой истории. Переводя и анализируя наиболее интересные работы зарубежных исследователей этого направления, автор показывает, что для формирования представлений о мире и культуре слуховое восприятие не менее важно, чем визуальное.

Ключевые слова: звуковая история, акустическая экология, саундскейп, аудиосвидетельство.

Утверждение, что современная культура опирается на технологии, связанные с наблюдением, зрением, взглядом, по существу, уже не имеет большой эвристической ценности. Курсы из цикла *Visual studies* прочно заняли свое место в учебных программах университетов. Однако в последние десятилетия все заметнее становится процесс кристаллизации нового исследовательского поля – *Sound studies*. В рамках этого нового направления изучаются условия производства и потребления звуков, шумов, тишины – как в разных современных обществах, так и в исторической перспективе¹. Появление нового кластера может привести к перепределению границ уже устоявшихся дисциплин, направленных на изучение музыки, кино и телевидения. В результате внимание

© Нестерова Е.И., 2013

* Статья выполнена в рамках «Программы стратегического развития РГГУ на 2012–2016 гг.». Проект 2.1.4. Автор выражает благодарность доктору гуманитарных наук Н. Арлаускайте, чьи идеи стали стимулом для подготовки этой работы.

исследователей сконцентрируется на звуке как на составной части аудиовизуально центрированной тотальности.

В рамках направления *Sound studies* исследователи делают попытку показать и доказать, что для формирования представлений о мире слуховое восприятие мира не менее важно, чем визуальное. Сюжеты, попавшие в фокус «акустической/звуковой истории», представляются достаточно перспективными для разработки и изучения. Настоящая статья посвящена обзору работ, которые можно отнести к этому новому исследовательскому направлению.

В 1960–1970 гг. вышли работы М. Мак-Люэна² и У. Онга³, которые доказывали, что алфавит и книгопечатание изменили иерархию органов чувств, дав человеку «глаз вместо уха». В наши дни появилось немало сторонников этой позиции, особенно среди исследователей, работающих в рамках *Media* и *Cultural studies*. Однако в рамках *Sound studies* рефреном проходит мысль о необходимости реабилитировать «ухо и слух», оттесненные на второй план «глазом и зрением».

Во «Введении» к хрестоматии по культуре слухового восприятия ее составители М. Бул и Л. Бэк сообщают, что их цель – представить читателю некий спектр аудиальных исследований, чтобы противостоять преобладанию «визуального» в описаниях общества. Они подчеркивают:

При этом мы не пытаемся вытеснить визуальное, а скорее указать на одинаково важную роль, которую играет звук в нашем опыте и понимании мира. Если говорить кратко, мы утверждаем, что визуально обоснованная эпистемология недостаточна и часто ошибочна в описании, анализе и, следовательно, в понимании социального мира⁴.

Итак, звук так же необходим для понимания мира, как и образ, но каковы источники для анализа этого нового объекта? Какие понятия можно использовать при работе со столь эфемерной субстанцией, как звуковая среда?

Начнем с ответа на последний вопрос. В конце 1960-х годов в литературе появляется термин «soundscape», образованный путем модификации слова «ландшафт», где «земля» заменена «звуком». Одно из первых употреблений этого термина можно найти в работе М. Сауфворта⁵. Дальнейшее развитие и смысловое наполнение термина «саундскейп» происходит в работах Р.М. Шейфера (Schaffer) – канадского композитора и основоположника акустической экологии⁶. Он определил саундскейп как акустические характе-

ристики территории, которые отражают идущие там естественные процессы. Первоначальный интерес автора был связан с фиксацией природных звуков, которые можно было органично включить в музыкальное произведение.

В конце 1980-х годов Б. Краузе исследовал в реальном акустическом ландшафте сложное сочетание различных по генезису звуков. Он предложил два новых термина для их различения: «biophony» – это звуки, издаваемые живыми организмами, и «geophony» – звуки неживой природы (шум реки, дождя, раскаты грома). Позже эта таксономия была расширена включением термина «anthropophony» – звуки, созданные людьми⁷. Таким образом, термин «саундскейп» может быть определен как совокупность биофонии, геофонии и антропофонии, создающих уникальные акустические паттерны в конкретной местности. Именно «саундскейп» стал одним из терминов, наиболее часто использующихся для определения объекта исследования.

Брюс Смит, автор монографии «Акустический мир Англии раннего Нового времени» (1999), посвятил специальную статью проблеме таких источников исследования, как звуки, бытовавшие в эпоху отсутствия звукозаписи⁸. Пытаясь отрефлексировать опыт своей работы «акустического археолога», он пишет:

Так же как обычный археолог, сначала раскапывающий объекты, а затем изучающий и категоризирующий их, акустический археолог должен «извлечь из воздуха» («un-air») звуки, которые когда-то рассторились в нем, и каталогизировать их⁹.

Б. Смит выделяет две группы аутентичных источников. Первая – это сохранившиеся до наших дней старинные музыкальные инструменты, церковные колокола, внутренние пространства сооружений с неизменной акустикой; их звучание все еще можно услышать. Вторая группа – это письменные источники (мемуары, пьесы, романы).

Кроме того, Б. Смит утверждает: «Мое исследование записанных текстов показало, что графические знаки могли также подсказывать читателям, как извлекать ранее слышанное из их памяти»¹⁰. Так, титульные листы опубликованной пьесы могли иметь примечание, что она напечатана в том виде, «как ее играли в разные времена в Лондоне». Для тех, кто когда-то присутствовал на одном из таких спектаклей, это могло послужить мнемоническим стимулом. Б. Смит полагает, что читатели раннего Нового времени могли улавливать следы звуков в книжных иллюстрациях, в особеннос-

тях почерка – там, где исследователи XXI в. скорее всего увидели бы только зафиксированные знаки¹¹.

Б. Смит отмечает, что при реконструкции шекспировского «Глобуса» (в которой он сам принимал участие) пришлось учитывать особенности той эпохи: звукопроводность материалов, из которых было построено здание, акустику зала, рассчитанную на тембр мужских голосов, так как тогда в театре играли только мужчины. Собрав все эти данные, Смит пришел к выводу, что Шекспир (как и другие авторы) при создании своих пьес для театра учитывал его акустическую специфику.

Большинство акустических историков занимается исследованием саундскейпов, пытаясь представить звуковой ландшафт различных эпох, стран и конкретных городов. Но самым интересным остается то, как все эти звуки складываются в осмысленную систему и интерпретируются.

В конце 1990-х годов появились первые исследования, авторы которых стремились зафиксировать звуковую среду прошлого, чтобы по-новому понять исторические события и процессы¹². Одной из самых ярких работ такого рода стала книга А. Корбена «Деревенские колокола: звук и смысл во французской сельской местности в XIX веке»¹³. Ее автор показал, что колокольный звон сформировал свою систему коммуникации: он обеспечивал передачу сообщений, вел отсчет времени (как астрономического, так и церковного), созывал людей на собрания и молитву, извещал об опасности и необходимости взяться за оружие.

А. Корбен придавал особое значение ныне уже забытым формам отношения людей к жизни и смерти. Опираясь на архивные источники, он доказал, что звучание колокола помогало формированию «слухового единства» (локальной идентичности) людей. Слыша колокольный звон, крестьяне или горожане чувствовали свою укорененность в данной местности. Территория, ограниченная слышимостью колокола, – это пространство, структурированное звуком, так как колокольная обычно была расположена в его центре. Дореволюционная Франция, согласно официальной идеологии, представляла собой набор отдельных «слуховых территорий», каждая из которых была пронизана колокольным звоном. После революции церковный звон был запрещен, власти рассматривали колокола как орудия религиозного суеверия. Однако деревенские жители не подчинялись этому запрету, и колокольный звон продолжал отмечать «вехи человеческого существования» – время религиозных служб и дни почитания святых.

Таким образом, А. Корбен считает звуки колокола важнейшим средством формирования социального пространства. Контроль над колоколом и колокольным звоном был частью социальной, политической и религиозной борьбы, так как, по сути, это была борьба за контроль над социальным порядком и ритмом жизни сельской Франции.

В начале 2000-х годов практически одновременно выходит ряд работ, посвященных саундскейпам Америки разных исторических эпох. Книга Э. Томпсон «Звуковой ландшафт современности»¹⁴ посвящена истории американской акустической культуры начала XX в. Автор считает, что исследования технологий создания новых звуков должны способствовать более глубокому пониманию общества и культуры. Э. Томпсон пытается зафиксировать звуки, которые слышали люди разных эпох, и найти причины изменений в способах их слушания; новейший из этих способов она считала продуктом современных технологий¹⁵.

Э. Томпсон во многом использует (но и преобразует) аналитический инструментарий, разработанный Р.М. Шейфером. Вместе с тем, вслед за Корбеном, она определяет саундскейп как звуковой (акустический) ландшафт, который одновременно является и физической средой, и способом чувствовать эту среду. В ее понимании саундскейп – это не только акустические волны, растворяющиеся в атмосфере, но и материальные объекты, которые либо создают, либо разрушают звучание. По мнению Э. Томпсон, необходимо изучать эстетические и научные аспекты звуков, отношения слушателя с социальной средой (которая и диктует, что именно он слышит). Саундскейп, как и ландшафт, имеет больше отношения к культуре, чем к природе; он тоже всегда находится в фазе формирования и подвержен непрерывным изменениям. Э. Томпсон констатирует, что американский саундскейп подвергся особенно радикальному преобразованию в начале XX в.; к 1933 г. и природа звука, и культура его слушания уже не были похожи на прежние их формы. Ученые и инженеры экспериментировали с традиционными строительными материалами, чтобы обеспечить наилучшую проходимость звука в пространстве либо изолировать, локализовать звук. Некоторые звуки стали объектом дальнейших научных разработок; другие были объявлены шумом, акустическим мусором, с которым надо бороться. А такие звуки, как записи музыкальных концертов, радиопередачи, звуковые дорожки к фильмам стали товаром, потребляемым «акустически голодной публикой».

Дж. Стерн в своей работе «Слышимое прошлое» (2003) анализирует «внешнюю сторону» звука, тесно связанную с технология-

ми его производства. Телефон, фонограф, радио, микрофон и прочие технические средства рассматриваются автором как артефакты современной звуковой культуры Запада, заимствованные у способов слушания среднего класса в XIX столетии.

Однако и сама культурная ситуация влияет на то, как люди слушают и что они слышат. Показательным примером может служить изобретение в 1816 г. стетоскопа французским врачом Рене Лаэннеком. Исследовав записи Лаэннека, Стерн доказывал, что новая практика выслушивать больных на расстоянии при помощи прибора отражала то социальное расстояние, которое медики пытались создать в отношении пациентов¹⁶.

С точки зрения Стерна, первые владельцы телефонов и фонографов невольно использовали приемы слушания, давно разработанные врачами и телеграфистами. В 1878 г. журнал *Scientific American* рекламировал фонограф как новую машину, которая может «сохранить голоса мертвых». Тем самым, по сути, происходила реактуализация идеи консервации живой памяти об ушедших героях, которая была популярна после гражданской войны.

Джон Пикер исследует двойственную роль слушания в викторианской культуре – как ответ на физический раздражитель и как метафору для описания системы трансляции смыслов¹⁷. Его интересует тесная связь между техникой викторианской эпохи и культурными представлениями о звуке, голосе, слушании. Открытия и изобретения в сфере визуальной культуры XIX в., связанные с фотографией и оптикой, указывают на особую значимость взгляда. Однако эта эпоха, которая началась с изобретения стетоскопа и завершилась изобретением микрофона, характеризуется также ростом значения «близкого слушания». Для определения рассматриваемого периода Пикер выбирает слово, впервые введенное в широкий оборот самими викторианцами, – «аускультация». Это медицинский термин, обозначающий метод исследования внутренних органов, основанный на выслушивании звуков их физиологической деятельности. Если доктора начала XIX в. были первыми диагностами заболеваний методами аускультации, то викторианские писатели и художники стали первыми исследователями собственной культуры путем внимательного вслушивания в нее – и в мир как целое.

Исследование индивидуальной слуховой памяти о прошлом стало предметом работы К. Бердсолл «Аудиосвидетельство: звуковые воспоминания о нацистском периоде»¹⁸. Разрабатывая терминологический аппарат акустической истории, автор проблематизирует общепринятое понятие свидетеля-очевидца. По контрасту

с визуальным опытом Бердсолл использует концепт «аудиосвидетельство» (earwitnessing), впервые введенный в 1970 гг. Р.М. Шейфером. Согласно его определению, аудиосвидетель – это автор, который пишет о звуках, в прошлом непосредственно воспринятых им самим. В те же годы к идее аудиосвидетельства как форме фиксации и извлечения опыта пришел Элиас Канетти.

Исследования К. Бердсолл оформились в книгу «Нацистский саундскейп: звук, технология и городское пространство в Германии, 1933–1945»¹⁹. Взяв в качестве кейса городское пространство Дюссельдорфа (а не Берлина, в отличие от большинства исследователей), автор показывает, что различные формы звуковой повседневности и медиатехнологии были отформатированы для выполнения задач, поставленных нацистами. Рассматривая песни как феномен культуры, Бердсолл останавливается на их резонансных и ритмических характеристиках. Для анализа роли звука в городской среде она вводит понятие «позитивный резонанс», который создается коллективным пением, приветствиями, громкоговорителями. Выявляя стратегии управления социальным пространством с помощью нацистского саундскейпа, Бердсолл пересматривает представление о доминирующей роли визуальной технологии.

Нельзя сказать, что акустические историки начинали на пустом месте. К концу XX в. был создан огромный массив литературы по истории и философии звука, но достижения разных наук до сих пор не были обобщены концептуально. В последние годы появились работы, помещающие проблему звуковой перцепции в широкий историко-культурный контекст. Однако следует признать, что пока эта проблематика находится на отдаленной научной периферии, хотя первые шаги в этом направлении сделаны весьма уверенно. Попытки пропустить известные факты через слуховой или мультисенсорный фильтр, безусловно, заслуживают внимания исследователей истории и теории культуры.

Примечания

¹ *Hilmes M. Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? // American Quarterly. 2005. Vol. 57. № 1. P. 249–259.*

² См.: *Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр. 2004. 432 с.*

- ³ *Ong W.* The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History. New Haven: Yale University, 1967; *Idem.* Orality and Literacy: The Technologization of the Word. New York: Routledge, 1982. 203 p.
- ⁴ The Auditory Culture Reader. Oxford: Berg Publishers. 2003. P. 3.
- ⁵ *Southworth M.* The sonic environment of cities. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1967. 93 p.
- ⁶ См., напр.: *Schafer R.M.* The New Soundscape. Don Mills, Ont.: BMI Canada, 1969, 65 p.; The tuning of the world. Toronto: McClelland and Stewart, 1977, 301 p.
- ⁷ *Pijanowski B., Villanueva-Rivera L., et al.* Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape // Bio Science. 2011. Vol. 61. №. 3. P. 204.
- ⁸ *Smith B.* Listening to the Wild Blue Yonder: The Challenges of Acoustic Ecology // Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity. Oxford; New York: Berg Publishers. P. 22.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Ibid. P. 24.
- ¹¹ Ibid. P. 32.
- ¹² *Smith B.R.* The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 400 p.
- ¹³ *Corbin A.* Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-century French Countryside. New York: Columbia University Press, 1998. 416 p.
- ¹⁴ *Thompson E.* The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge: MIT Press, 2002. 500 p.
- ¹⁵ *Thompson E.* Op. cit. P. 1.
- ¹⁶ *Sterne J.* The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003. P. 99.
- ¹⁷ *Picker J. M.* Victorian Soundscapes. New York: Oxford University Press. 2003. 220 p.
- ¹⁸ *Birdsall C.* Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period // Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. P. 169–181.
- ¹⁹ *Birdsall C.* Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 272 p.

О.В. Гавришина

МОТИВ «СОВРЕМЕННЫХ РУИН» В АМЕРИКАНСКОЙ ФОТОГРАФИИ 2000-х ГОДОВ

В статье рассматривается проблема сдвига в базовых темпоральных структурах современного общества, связанных с изменением в его социальной и властной архитектонике. Проанализировав серии фотографий Салли Манн и Юджина Ричардса, автор показывает, что интерес к мотиву «современных руин» в американской фотографии 2000-х гг. является частным случаем более общей тенденции к «руинизации современности».

Ключевые слова: современные руины, современное общество, темпоральные структуры, А. Хёйссен, американская фотография, Салли Манн, Юджин Ричардс.

В 2000-е годы выходит целый ряд фотоальбомов с повторяющимся (с небольшими вариациями) заглавием «Американские руины»¹. Они представляют зрителю полуразрушенные или разрушающиеся на глазах заброшенные здания на территории США. Зачастую именно угроза их полного исчезновения побуждает фотографов взяться за проект.

Такие здания можно обнаружить в исторических центрах больших² и малых городов, в удаленных сельских районах, вдоль линий железных дорог, которые больше не используются по назначению. Хотя выбор региона в пределах страны и типа зданий, подлежащих фотофиксации, может варьироваться от проекта к проекту, отсылка к Америке в названии альбома означает не просто географическую привязку – его следует понимать как «современные руины».

Речь идет не только о том, что большая часть жилой и промышленной застройки в США относится ко второй половине XIX – на-

чалу XX в. Многие типы архитектурного ландшафта, привлекающего внимание фотографов, несут на себе отпечаток образа Америки как общества нового типа, связанного с идеей технического прогресса и социальных перспектив.

Интерес к современным руинам в США является частным примером более общей тенденции интереса к разрушающимся зданиям, построенным в последние 150 лет. В этом ряду можно назвать выведенные из эксплуатации шахты и металлургические заводы в Германии и Великобритании, многочисленные заброшенные промышленные и инфраструктурные объекты на территории бывшего Советского Союза³, стремительно исчезающие памятники колониальной архитектуры в самых разных частях света.

Этот перечень далеко не случаен. Разрушающиеся здания XIX–XX вв. представляют интерес не только для историков архитектуры. Их локализация и типология не в меньшей степени свидетельствуют о социальной и властной архитектонике. При этом руинизированное состояние этих сооружений не ослабляет, а усиливает их аналитический потенциал.

Для современности (*modernity*), понимаемой как в широких (Новое время), так и в узких хронологических рамках (индустриальное общество), характерно представление о различии функций прошлого, настоящего и будущего⁴. В смысловой структуре модерного общества при смене дат календаря одно время не перетекает свободно в другое. Руины, интерес к которым в Европе особенно возрос в предромантическую и романтическую эпоху, отвечали за идею прошлого. Оно понималось как особым образом структурированный опыт, который может быть вместилищем целой гаммы значений (возвышенного, эгегического, живописного...) ⁵. Все эти смыслы подчеркивают наличие дистанции между прошлым и настоящим. Однако именно прошлое в его целостности, не разделенное на множество частных историй, удостоверяет и поддерживает ценность настоящего. Не случайно открытие исторического сознания совпадает по времени со становлением национальных государств и колониальных империй. Иными словами, прошлое, как и будущее, являются не предшествующим и последующим временем по отношению к настоящему, но всего лишь проекциями настоящего, выполненными по особым правилам.

Когда становится возможным распространить понятие «руины» на сооружения современной эпохи, дистанция между прошлым и настоящим разрушается, ломается сама конструкция времени.

Это свидетельствует о сдвиге в базовых темпоральных структурах, свойственных современному обществу, и одновременно об их разоблачении⁶. Все это позволяет переформулировать вопрос о «современных руинах» как вопрос о «руинах современности».

В числе наиболее интересных работ, посвященных данной проблеме, – статьи американского германиста Андреаса Хёйссена⁷. Он рассматривает руину не как материальный объект, а как смысловую конструкцию. Хёйссен говорит о ней как о типе воображения, или же как о типе своеобразной оптики. Что значит увидеть нечто как руину? Руина – это не просто развалины, она пробуждает чувство ностальгии, томления по утраченному. Однако Хёйссен с самого начала не удовлетворяется таким пониманием. Его интересует сам механизм ностальгии, тесно связанный с ощущением подлинности. Однако подлинность – это не характеристика исторического объекта, а указание на другой тип его восприятия по сравнению с тиражной вещью (подобно «ауре» в понимании В. Беньямина). Прошрое и настоящее сосуществуют в руине в конкретной материальной данности⁸. Руина вводит представление о многослойности любого объекта и типа опыта, об удержании в фокусе внимания наблюдателя разных пластов времени одновременно. В качестве ключевого примера для анализа Хёйссен избирает гравюры итальянского художника XVIII в. Джованни Баттиста Пиранези, в особенности его серию «Темницы». Взгляд человека, рассматривающего эти листы Пиранези, теряется в бесконечных перспективах. Согласно Хёйссену, Пиранези вводит логику многофокусного зрения, которая чревата смешением темпоральной и пространственной логик; в результате средоточием исторических значений становится не время, а место. Это сближает гравюры Пиранези с модернистскими художественными практиками – такими, как кубизм, конструктивизм и сюрреализм. Следуя за Хёйссеном в его анализе мотива «современных руин» в американской фотографии последнего десятилетия, мы вводим важную фигуру зрителя, чтобы обнаружить связь определенного типа зрения с социальными и властными практиками.

Мы отобрали для анализа две серии фотографий, где руины присутствуют не только как объект, но и как принцип изображения. Иными словами, мы предлагаем рассматривать сам медиум фотографии в качестве руины.

Первая серия – «Что остается» (2003) – выполнена Салли Манн⁹, вторая, «The Blue Room» (Комната в голубых тонах / Комната, навевающая печаль, 2008), – Юджином Ричардсом¹⁰. Оба фо-

тографа активно заявили о себе в конце 1970 – начале 1980-х годов. Их работы зачастую вызывали сильную реакцию зрителей, граничащую с шоком. Салли Манн (род. 1951) живет на американском Юге, что очень важно: конкретика, привязка к месту играет для нее большую роль. Она работает со своим *непосредственным* окружением, снимая своих детей, своего супруга, местный ландшафт. При этом Салли Манн зачастую использует архаическую фотокамеру и устаревшие техники обработки негатива и печати. Юджин Ричардс (род. 1944) работает с более широким социальным ландшафтом. Начав с выступлений против войны во Вьетнаме как политический активист, он перенес в документальную фотографию социальную критику и идею персональной ответственности за перемены в обществе. Различия в проблематике и методах работы этих двух авторов лишь подчеркивают значимость мотива руин для американской фотографии последнего десятилетия.

Серия Салли Манн разделена на несколько разделов, один из которых имеет название «Энтитем» (Antietam); эти фотографии были сняты на месте самого кровавого сражения Гражданской войны в США. Оно состоялось 16–18 сентября 1862 г. около Шарпсберга (штат Мэриленд), на берегу реки Энтитем. В течение одного дня, 17 сентября, там было убито 3600 человек (с обеих сторон), десятки тысяч ранены. Формально среди объектов съемки «Энтитема» нет руин, и современный пейзаж не несет следов человеческих страданий. Тем сильнее выявляется роль самой фотографии как руины.

Салли Манн использовала большеформатную камеру (вроде той, что были у фотографов эпохи Гражданской войны, работавших под руководством Александра Гарднера), а также стеклянные негативы и мокроколлодиевый процесс (амбротипию)¹¹. Все это делает чрезвычайно важными как сам процесс съемки (довольно длительный), так и физические свойства стекла, бумаги, химических реагентов. Именно материальность фотографии (а не объекта съемки) начинает отвечать за подлинность и уникальность изображения. Это связано в первую очередь с визуальным опытом зрителя, при выкшего соотносить определенный тип фотографической техники с соответствующим временем. Но важна не только эта историческая привязка: Манн рассматривает технические характеристики фотографии как содержательные. Мокроколлодиевый процесс весьма сложен и неудобен, особенно для работы в походных условиях. Подготовленная пластина должна быть экспонирована сразу же, на месте (пока коллодий еще не высох), затем необходимо проявить и

закрепить изображение. Для фотографа, использующего подобную технику, чрезвычайно важен момент случайности, неизбежно возникающий при этом. Манн принципиально работала не в закрытом помещении, а на открытом воздухе, где коллодий может лечь на стекло неровным слоем, а дуновение ветра оставить едва приметную рябь; на стекло может оседать пыль, фрагменты веточек и листьев. Эти мелкие погрешности, неизбежные в середине XIX в., становятся у Манн смыслообразующими. Обработанная химикатами стеклянная пластина становится в буквальном смысле напластованием времен, где созданное человеком сочетается с действием природных сил. Не будем забывать о том, что коллодий представляет собой пленку – слой, который накладывается поверх стекла. Сражение при Энтитеме ускользает как объект прямого изображения. Но ведь если бы даже фотографии присутствовали на самом поле боя, они тоже не могли бы запечатлеть «само» реальное сражение¹². Материальность фотографического процесса позволяет Манн приблизиться не только к самому событию прошлого, но и к телесному опыту страдающих людей. Коллодий в середине XIX в. использовался не только в фотографии, но и в полевой медицине – для обработки ран.

Негативы на стекле и сделанные с них отпечатки позволяют создать многослойное изображение. Оно соединяет в одном физическом пространстве прошлое и настоящее, опыт победы и поражения, жизни и смерти, разные масштабы истории (национальной и локальной), коллективной памяти и личного переживания. Эта принципиальная множественность перспектив, невозможность ограничиться одной логикой при взгляде на фотографии руин из серии Салли Манн «Что остается», создает эффект беспокойства, странности, жуткого (*unheimlich*).

Серия Юджина Ричардса «The Blue Room» содержит руины в качестве объекта изображения. Он снимает заброшенные дома в сельских районах американского Запада – в штатах Арканзас, Небраска, Северная и Южная Дакота, Вайоминг, Нью-Мексико. Но значение самой фотографии как руины проявлено в его снимках не менее сильно, чем у Салли Манн (хотя, возможно, не столь явно).

Эта серия необычна для Ричардса, известного как документальный фотограф с сильной гуманистической позицией, лишенной сентиментальности. Обычно он работает с черно-белой фотографией, в которой отчетливо выражена нарративная составляющая. Основным объектом его внимания становятся люди в крайне сложных обстоятельствах (имеющих социальную, а не природную

подоплеку), зачастую – их очень конкретный телесный опыт¹³. Ярким примером такой работы может послужить заглавный снимок в серии Ричардса «Война касается каждого», получившей первую премию на всемирном конкурсе *World Press Photo 2010* в номинации «Проблемы современности. Истории». На этом снимке изображена мать, помогающая своему сыну, тяжело раненному в голову на войне в Ираке (он потерял 40 % мозга)¹⁴. Серию же «The Blue Room» составляют цветные фотографии большого формата, на которых нет людей, а нарратив предельно замедлен.

Изменение технических и содержательных параметров съемки в серии «The Blue Room» указывает на повышенное значение материальности самой фотографии. В отличие от снимков Салли Манн, у Ричардса эта материальность закреплена не в физических характеристиках негатива и отпечатка, а в сфере визуальной культуры США XX в., которая обретает ощутимую плотность. Не случайно для Ричардса становится значимой сама форма публикации снимков. Так, серия «The Blue Room» опубликована в книге альбомного формата (40,1 x 27,4 см); каждая фотография размещена только на одной стороне разворота, соседствуя с пустым листом; все подписи к снимкам вынесены в конец книги. Ее невозможно держать на коленях, быстро перелистывая: взгляд зрителя невольно задерживается на каждом снимке, превращая его в картину, предназначенную для долгого рассматривания (*tableau*).

Хотя фотографии, сделанные в разное время в одном месте, расположены рядом, друг за другом, это не имеет большого значения. Нарратив больше не реализуется за счет последовательности снимков, он разворачивается во всей своей сложности в рамках каждого из снимков. Содержание этого нарратива связано с опытом Америки XX в. и судьбами современности. И хотя в серии широко представлен мотив утраты и разложения культуры, было бы упрощением сводить все к чувству разочарования в ней автора снимков. Как и в других работах, социальная критика Юджина Ричардса ставит под вопрос готовые значения американского, подчеркивая необходимость постоянной переоценки опыта XX в.

Можно предположить, что обращение Ричардса к цвету в серии «The Blue Room» связано с необходимостью включить живопись в круг визуальных ассоциаций зрителя. На одном из снимков – «Эппинг, Северная Дакота, февраль 2006 г.» (с. 59 книги) – изображение по ракурсу и цветовому решению поразительно напоминает знаменитое, можно сказать иконическое, полотно Эндрю Уайета «Мир Кристины» (1948)¹⁵. Хотя дом на картине Уайета находится

в штате Мэн, а на снимке Ричардса – в Северной Дакоте, оба изображения сближает идея американского.

Картина Уайета полна оптимизма, одна из основных ее идей – преодоление трудностей: женщина на картине, соседка Уайета, перенесла полиомиелит и могла передвигаться только ползком, но она устремлена к дому. Снимок Ричардса меланхоличен: мы видим не летний, а зимний пейзаж, на месте женщины – остов разложившегося трупа животного.

На другом снимке Ричардса – «Лоствуд. Штат Северная Дакота, сентябрь 2006 г.» (с. 51 книги) – читается прямая отсылка к фотографиям Уокера Эванса 1930-х гг.¹⁶ Здесь цвет выступает в другой функции: он подчеркивает дистанцию между фотографиями Эванса и Ричардса.

Можно обнаружить множество других сближений между отдельными снимками серии «The Blue Room» и произведениями американской живописи и фотографии XX в. Среди них – полотна Хомера Уинслоу и Джорджии О'Киф, произведения наивной живописи, работы американских документальных фотографов 1930–1940-х гг., инсталляции последней четверти XX в., а также реклама и журнальная фотография. Понимание снимков в серии «The Blue Room» не обеспечивается прямым предъявлением зрителю зафиксированных объектов. Пейзаж, архитектура, убранство интерьеров, многочисленные предметы порождают самые разные ассоциации, связанные с визуальным опытом XX в. Любой «вид», открывающийся взгляду фотографа, уже до него оказывается помещенным в раму картины или в рамку кадра. Наложение разных пластов визуального опыта создает эффект руины.

Многослойность используется Ричардсом очень широко. Прежде всего, она реализуется на физическом уровне – через изображение слоев краски, обоев, мусора, листьев или снега на различных поверхностях, а также разбросанных листов бумаги, нот, обуви, забытых вещей. Важно, что почти все эти предметы имеют тиражную природу, как и сама фотография. В числе этих вещей много семейных фотографий (теперь уже никому не нужных), которые Ричардс в ряде случаев показывает крупным планом; одна из таких переснятых фотографий (с несколькими заломами на поверхности оригинальной карточки) использована в качестве суперобложки. Всякий раз, когда берешь в руки книгу, возникает невольное желание разглядеть ее поверхность. Та же многослойность на уровне условий видимости передана наложением плоскостей света и тени, отражений и преград (полупроницаемых для взгляда); на уровне

визуального опыта многослойность включает историческое изменение.

Интерес к мотиву «современных руин» в начале XXI в., в том числе в американской фотографии, свидетельствует не о закате еще одной исторической эпохи, а об изменении параметров историчности. Теперь «настоящее», «прошлое» и «будущее» больше жестко не разделены и не гарантированы коллективным субъектом (нацией). Их значения реализуются всякий раз по-разному в конкретном «месте», в конкретных обстоятельствах, при вовлечении множественных субъектов опыта, памяти и действия.

Примечания

- ¹ Назовем лишь некоторые из таких альбомов: *Vergara C.J.* American Ruins. N. Y.: The Monacelli Press, 2003. 244 p.; *Drooker A.* American Ruins / Foreword Douglas Brinkley. L.; N. Y.: Merrell, 2007. 144 p.; *Vanden Brink B.* Ruin: Photographs of a Vanishing America / Introd. by Howard Mansfield. Camden: Down East Books, 2009. 144 p.
- ² Наиболее яркий пример руинизации застройки исторического центра города в США дает Детройт (штат Мичиган), некогда бывший центром автомобильной промышленности. См.: *Austin D.* Lost Detroit: Stories Behind the Motor City's Majestic Ruins / Photographs by Sean Doerr. Stroud: The History Press, 2010. 176 p.
- ³ Особый случай, наиболее последовательно выражающий эту тенденцию, – разрушающиеся здания в зоне заражения Чернобыльской АЭС. См., например, чернобыльскую серию американского фотографа Роберта Полидори. URL: <http://metiviergallery.com/artists/robert-polidori/chernobyl> (дата обращения: 15.11.2012). В числе других проектов Полидори, активно интересующегося темой руин, – Новый Орлеан после урагана «Катрина», современное состояние архитектуры дореволюционной Гаваны, залы Лувра в период реставрации.
- ⁴ *Kozellek R.* Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Tr. by Keith Tribe. N. Y.: Columbia University Press, 2004. 344 p.; *Kozellek P.* Можем ли мы распоряжаться историей? (Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени») // Отечественные записки. 2004. № 5 (19). С. 226–241; *Он же.* К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий // История понятий, история дискурса, история метафор. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 21–33.
- ⁵ См. также: *Шёпле А.* Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место modernity // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 125–141.

- ⁶ Шёнле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 24–38.
- ⁷ Nyussen A. Nostalgia for Ruins // Grey Room. № 23. Spring 2006. P. 6–21. См. также: Ruins of Modernity / Ed. by Julia Hell and Andreas Schoenle. Durham; L.: Duke University Press, 2010. 528 p. Рецензию на этот сборник Александра Маркина см. в: Новое литературное обозрение. 2011. № 6. С. 449–452.
- ⁸ Немецкий философ и социолог культуры Георг Зиммель дает такое определение: «Руина – эта высшая форма выражения прошлого в настоящем». См.: *Зиммель Г.* Руина // Георг Зиммель. Избранное: В 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 233.
- ⁹ Mann S. What Remains. N. Y.: Bulfinch Press, 2003. 132 p. См. также: URL: <http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa39.htm> (дата обращения: 25.01.2012).
- ¹⁰ Richards E. The Blue Room. N. Y.; L.: Phaidon Press Inc., 2008. 168 p. См. также: URL: <http://thephotobook.wordpress.com/2009/08/04/eugene-richards-the-blue-room/> (дата обращения: 01.11.12).
- ¹¹ Этот выбор Салли Манн делает осознанно. См. замечательный документальный фильм Стивена Кантера: What Remains: The Life and Work of Sally Mann (2005). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=lGif16SGutc> (дата обращения: 26.01.2012). В нем есть отрывок, посвященный работе над фотографиями из серии «Энтитем» (8: 02–12.20).
- ¹² Фотографы середины XIX в. обычно изображали поле боя до и после сражения. См.: URL: http://americancivilwar.com/statepic/md/Antietam_Sharpsburg_Maryland.html (дата обращения: 26.01.2012)
- ¹³ Richards E. Dorchester Days. N. Y.; L.: Phaidon Press Inc., 2000. 108 p.; *Idem.* Cocaine True, Cocaine Blue. N. Y.: Aperture, 2005. 160 p.
- ¹⁴ См.: URL: <http://recordpreserveshare.wordpress.com/2010/07/04/the-2010-world-press-photo-winners/> (дата обращения: 17.11.2012).
- ¹⁵ Хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. URL: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78455 (дата обращения: 17.11.2012).
- ¹⁶ Например, фотография Эванса «Hudson Street Boarding House Detail, New York, 1931–1933» из коллекции Музея Метрополитен. URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190018732> (дата обращения: 17.11. 2012).

Е.Г. Лапина-Кратасюк

ПРОБЛЕМА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТЕОРИЯХ СЕТЕВОГО ОБЩЕСТВА И КУЛЬТУРЕ НОВЫХ МЕДИА

Статья посвящена методологическим проблемам изучения городского пространства в рамках теории сетевого общества и новых медиа. Такой подход позволяет приблизиться к решению важных для современных городских исследований проблем: определения роли горожан в процессах городского планирования и управления, возможности альтернативной системы принятия решений относительно пространства города, формирования теоретической основы изучения стрит-арта и других форм современного искусства, а также городского активизма.

Ключевые слова: сетевое общество, городское пространство, новые медиа, интерактивность.

«Глобальная деревня» или «мировой город»? Теоретики информационного и сетевого общества предпочитают «горизонтальные» метафоры, которые больше соответствуют образу деревни. Сеть, свободно окутывающая пространство, подразумевает «узлы», но не пирамиды. В то же время конвенциональный образ мегаполиса в визуальных медиа – кино, рекламе, комиксах – сформирован на основе панорамы Нью Йорка, на вертикали небоскребов. Как изобразить «сетевой город»? В визуальном отношении это будет, скорее, антимегаполис – распластанный по земле, предполагающий постоянное разрастание и перемещения внутри, состоящий из легких конструкций и свободных пространств. Метафорически сетевой город больше соотносится с образами карты, схемы метро, транспортной развязки... или парка.

При таком подходе «сетевой город» представляется синонимом «города будущего». Прежде всего, этот концепт (как и «сетевое общество») предполагает эволюцию города, создание более комфортной среды обитания и более справедливого устройства жизни людей. Такова новая рациональность, построенная на базе креативных проявлений индивидуумов.

Разоблачения «оборотной стороны Сети» к началу второго десятилетия XXI в. сложились в систему серьезных аргументов. Однако такие исследователи, как М. Кастельс или Я. Ван Дейк, неохотно включают подобную критику в свои концепции « сетевого общества»; они видят в таком обществе возможность разрешения давних социальных проблем – за счет освобождения интеллекта и снятия ограничений на коммуникацию.

Визуальные конвенции популярной культуры репрезентируют то напряженное отношение к «городу будущего», которое на рубеже XX и XXI вв. в разных формах и на разных языках выражают и жители города, и его управленцы, и планировщики, и теоретики. Город – это пространство свободы или жесткая конструкция, которая ломает любого, попавшего в ее жернова, согласно безжалостным законам рынка? Это подвижная, способная совершенствоваться среда обитания жителей или опасная, антиэкологичная клоака, наполненная мусором и злоумышленниками, которая управляется теми, кто жаждет всего лишь удержать власть?

Я предлагаю сконцентрировать внимание на оптимистических сценариях, признавая при этом правомерность сомнений в их реалистичности. В теориях « сетевого общества» городу отводится важная роль, так как именно он становится главным объектом приложения сил креативного класса, который способен изменить ситуацию в соответствии со своими ценностями и образом жизни.

Рассмотрим, насколько применимы к описанию современных форм активности горожан такие понятия новых медиа, как «интеграция» и «интеракция» (WEB 2.0), а также «modularity» и «cultural transcoding»¹. Может ли методология, оперирующая этими понятиями, способствовать пониманию особенностей функционирования и воспроизводства современного города? Предполагает ли она изменение роли горожан в перенаправлении этих процессов? В каких формах сегодня возможна де-централизация системы принятия решений при городском планировании?

Город всегда был если и не центральным, то постоянным объектом изучения теоретиками сетевого общества. Первоначально го-

род рассматривался как «пространство информационного взрыва», порожденное постиндустриальным обществом. М. Кастельс писал:

Один из основных мифов футурологии в отношении эпохи Интернета – это миф об отмирании городов. Зачем сохранять эти нескладные, перенаселенные, отвратительные создания из нашего прошлого, когда мы располагаем технической возможностью работать, жить, общаться друг с другом... на вершинах наших гор, в нашем тропическом раю или в нашем маленьком домике в прерии²?

Но вместо отмирания мегаполисов мы наблюдаем все более интенсивную урбанизацию, причем «отсталые» регионы мира демонстрируют самую высокую скорость роста городов³.

Прежде всего, аргументом против неизбежной «гибели городов» является то, что именно они являются пространством профессионального воспроизводства «информационных специалистов». Это стало главной причиной гиперсемантизации города в сетевую эпоху: профессиональная, а потом и социальная группа, которая создает «культуру Интернета», обитает в городах.

Теоретики современного общества постепенно переходят от изучения трансформаций в системе занятости населения к изучению структурных и семантических изменений города в ситуации виртуализации многих сфер жизни горожан. Речь идет о таких публичных местах города, как парки, мегамолы – транспортные развязки, а также о домашнем и околодомашнем пространстве. Так, голландский исследователь Ян ван Дейк утверждает, что гипотеза «нулевого пространства» себя не оправдала. По его мнению, возникновение метафоры «город как сеть» означает внимание не только к технологическим свойствам городской среды, но и к ее быстро меняющимся бытийным и физическим особенностям. Интерес исследователей к изучению «невидимых сетей» города – миграций микробов, конфигураций труб, подземных пространств метро⁴ – метонимически можно связать с сетевым способом порождения коммуникации, характерным для 2000–2010-х годов.

Итак, сетевое общество – это не просто общество, связанное интернетом. Основным условием его возникновения является смена социальной коммуникации от «вертикального» типа к «горизонтальному». Первый из этих типов характерен для бюрократического, административного общества, а также общества массмедиа. В этом случае коммуникация происходит не от адресанта к адресату, а «вниз» (в виде властной директивы или важной для всех

новости) либо «вверх» (к административному или массмедийному посреднику). При этом общество напоминает зрителей при запуске фейерверков: все заморожено смотрят в одном направлении и общаются только по поводу этого зрелища.

«Горизонтальная» коммуникация, являющаяся главным признаком сетевого общества и «культуры новых (цифровых) медиа», предполагает коммуникацию без административного посредника⁵. При этом сообщение индивидуализировано и принимается непосредственно адресатом, который может сразу на него отреагировать; такая коммуникация не программируема и стремится стать «бесконечной». Феномен WEB 2.0 с социокультурной точки зрения как раз и связан со стиранием границ между создателем и потребителем сообщения. Таким образом, сама метафора сети, от которой сегодня уже сложно отказаться, несколько обманчива: она подчеркивает «горизонтальный» характер коммуникации, но не ее полиинтерактивность, в то время как принципиальная изменчивость, перестраиваемость сети – ее главная характеристика.

Конечно, сетевое общество на огромной территории национального государства или даже всего земного шара невозможно без соответствующих технологий. И все же есть множество доказательств того, что сама идея нового типа социальной коммуникации возникает задолго до распространения сетевых технологий. Поэтому речь идет о более универсальной социокультурной тенденции – потребности в новых формах общественной коммуникации, порождающей и «новые медиа», и изменения в структуре городской среды.

Любопытно, что в книге Яна ван Дейка «Сетевое общество» главным условием возникновения исторических предшественников сетевой коммуникации оказывается единое пространство⁶. Увлеченный идеями антропоцентричности Сети, этот автор развивает гипотезу о том, что Сеть является наиболее органичным типом социальной связи со времени появления общества как такового. Именно утрата людьми единого пространства привела к лавинообразному развитию массмедиа и бюрократии, что Ян ван Дейк считает исторически неизбежным, но все же называет признаком деградации общества и его культуры. Таким образом, быстрое развитие сетевых технологий было ответом на потребность общества в возвращении ему «горизонтальных» коммуникаций. Дейк отказывается и от скрытого технологического детерминизма, и от явного эволюционизма теорий постиндустриального общества. Он описывает сеть в амбивалентных категориях, совмещая значения «архаики» и «будущего», «крайнего индивидуализма» и «общинности».

Для Мануэля Кастельса одной из важных составляющих «культуры Интернета» являются виртуальные общины. Широко известно высказывание Маршалла Маклюэна о том, что мир – это «глобальная деревня». Данный парадокс отражен и в визуальных репрезентациях современного городского пространства «сетевого» типа.

Такие характеристики культуры, как полиинтерактивность, интеграция многих процессов и функций, имеют прямое отношение к изменению пространственно-временных характеристик в сетевом обществе. Гипотеза об определяющем значении виртуального пространства (и об уменьшении значимости физических характеристик времени и пространства) возникла именно в рамках теорий сетевого общества. Однако наиболее абстрактные и общие идеи такого рода появляются еще в досетевую эпоху; можно вспомнить, например, понятие «отделение от времени и пространства» (time-space distantiation), предложенное Энтони Гиденсом в середине 1980-х годов⁷.

С возникновением глобальной Сети возобновились дискуссии о «конце расстояний» (the death of distance) и «времени без времени» (“timeless time”). Однако уже в конце 1990-х годов концепции, опирающиеся на эти понятия, стали считаться ошибочными. Дело в том, что накопленные факты не позволяли довольствоваться упрощенными представлениями о победе виртуального пространства над реальным. Воздействие сетевой культуры на среду обитания человека точнее описывается такими понятиями досетевой эпохи, как, например, «отделение общества от географии» (the detachment of society from geography)⁸. Имеется в виду, что географические пространства все меньше характеризуются «естественными» факторами климата и ландшафта, а все больше – технологическими, социальными и культурными феноменами. Так, в случае «сетевого города», размещение его торговых центров, парков, транспортных узлов сконструировано по образу и подобию Сети. Другой пример: растет влияние Google maps на восприятие и трансформацию городского пространства (эта проблема рассматривается в еще не опубликованном исследовании Скотта Крича «Мир в миниатюре»⁹). Я. ван Дейк утверждает:

Сейчас много говорят о конце эпохи расстояний и двадцатичетырех-часовой экономике. Тем не менее действительно ли пространство и время в сетевом обществе больше не значимы?! <...> Я отстаиваю прямо противоположную точку зрения: в определенном смысле важность этих базовых категорий возрастает (перевод мой. – Е. Л.-К.)¹⁰.

Две ключевые характеристики пространства в сетевом обществе, согласно Дейку, – это его социализация и индивидуализация:

Технологическая возможность преодолевать пространство и время (“bridging space and time”) вынуждает людей (и позволяет им) быть более избирательными в выборе координат, чем когда-либо прежде в истории (перевод мой. – *Е. Л.-К.*)¹¹.

Таким образом, пространство становится все более зависимым от социальных процессов и фактически начинает их «портретировать». Мы имеем дело не с перемещением общества в виртуальный мир, а с все более смелым воплощением фантазий виртуального мира в физической реальности. При этом имеются в виду не безответственные и амбициозные доказательства могущества правящих элит (вроде «строек века» и поворота рек вспять), а решения и повседневные практики всех граждан. Инициативы горожан (grass-roots) являются неизбежным следствием установления сетевого общества; необходимость выбора и ответственность за него становятся повседневностью городской жизни.

Говоря о «социализации и индивидуализации пространства», Дейк изучает в основном ценности и установки сетевой коммуникации, меняющие формы домашнего пространства. Но не менее важно то, что новые правила коммуникации наделяют публичное пространство свойствами Сети. Такое пространство не просто интерактивно, а приобретает характеристики WEB 2.0: переосмысление и трансформация среды обитания, включение всех городских жителей в процесс принятия решений становятся нормой. Новому социокультурному облику сетевого, интерактивного города вполне соответствуют такие явления, как работа вне дома и офиса, моделируемость публичных пространств, их ежедневные трансформации (благодаря использованию новых материалов и конструкторских решений). Городские митинги (и не только политические), стрит-арт, постоянное переосмысление взаимодействия города с природой на экспериментальных пространствах парков уже нельзя сегодня воспринимать в качестве курьезных девиаций или скандальных протестов против планов городских властей: они являются нормальным способом освоения пространства в интерактивном городе.

Примечания

¹¹ См.: *Manovitch L. The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2001. P. 27–48.*

- ² *Кастельс М.* Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 259.
- ³ Там же.
- ⁴ *Трубина Е.* Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: Новое литературное обозрение. 2011. С. 149.
- ⁵ Идея об отрицании бюрократии в информационном обществе была принципиальной уже для Д. Белла в 1973 г., то есть задолго до коммерческого распространения Интернета. См.: *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 2004. 788 с.
- ⁶ *Dijk J. van.* The Network Society. Social Aspects of New Media. Sage Publications, 2006. P. 21.
- ⁷ См.: *Giddens A.* The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration. Cambridge: Polity, 1984; 287 p. *Idem.* Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity, 1991. 233 p.
- ⁸ *Burgers J.* De Schaal van Solidariteit: Een studie naar de sociale constructie van de omgeving. Leuven: Acco, 1988. Цит. по: *Dijk J. van.* The Network Society. Social Aspects of New Media. P. 159.
- ⁹ *Krzych S.* The World in Miniature. Доклад в рамках ReSet Seminar on Media and Philosophy (1–13 August 2012). Akbuk, 2012.
- ¹⁰ *Dijk J. van.* The Network Society... P. 156.
- ¹¹ Там же. С. 157.

А.А. Титоренко

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ВИДЕОИГР КАК НОВЫЙ ВИД ТВОРЧЕСТВА*

В статье делается попытка приподнять завесу, разделяющую две составляющие видеоигры – техническую и художественную. Музыка – наиболее эмоциональный элемент восприятия искусства большинством людей. Автор прослеживает переход видеоигровой индустрии от чисто технической деятельности к особому виду творчества. Он рассматривает также воздействие этого компьютерного искусства на игроков.

Ключевые слова: музыка видеоигры, геймер, саундтрек, демосцена.

В современных визуальных видах искусства используются разные способы передать атмосферу произведения, приобщить зрителя к замыслу автора, заставить сопереживать ему. Музыкальное сопровождение в видеоиграх прежде всего создает настроение геймера – напряжение, страх, радость победы; оно способствует также ассоциации игрока со своим аватаром¹.

Человеческое любопытство – один из двигателей прогресса. Не только в детстве, но и в течение всей жизни нас не оставляет надежда, что невозможное возможно: стоит протянуть руку за игрушкой, книжкой, музыкальным диском, кассетой с любимым фильмом – и ты сразу попадешь из скучной повседневности в иную реальность. В XXI в. видеоигры подтверждают старую мысль, что «игрушки – это серьезно».

Преобразование программного кода в звук в 1970-х гг. позволяло включать в аркадные игры музыку, но ее короткие, повторяю-

© Титоренко А.А., 2013

* Работа выполнена в рамках «Программы стратегического развития РГГУ на 2012–2016 гг.»

щиеся монофонические мелодии использовались лишь изредка – в начале игры или при переходе на ее следующий уровень. Известная игровая приставка *Atari 2600*, например, была способна одновременно генерировать только два тона как «ноты».

Попытки оцифровки звука начались в 1980-х годах. Усовершенствованные технологии создания процессоров и снижение их себестоимости, а также новое поколение аркадных автоматов и игровых приставок позволили серьезно улучшить качество музыкального сопровождения.

В середине 1980-х годов в эту работу включились профессиональные музыканты. Среди композиторов, сделавших себе имя на сочинении музыки для игр, были Кодзи Кондо, Коити Сугияма, Роб Хаббард, Хирокадзу Танака, Мартин Гэлвей, Хироси Мияути, Нобуо Уэмацу, Джеспер Кид и Юдзо Косиро.

Первым домашним компьютером, использовавшим оцифровку сигнала в форме сэмплирования², стал в 1985 г. *Commodore Amiga*. Новая технология позволяла звуковой плате проигрывать короткие музыкальные фрагменты со значительно более высоким качеством, чем это было возможно раньше. *Sega Mega Drive* уже в 1988 г. предлагала игрокам улучшенную графику и усовершенствованное синтезирование звука.

По мере того как стоимость дискет падала, поддержка игровой музыки на *Amiga* смещалась к той или иной форме сэмплирования. Кроме того, в это время игровая музыка уже начала приобретать свои собственные черты, что привело к появлению жанра «чип-тюн»³.

Воспроизведение сэмплов имеет ряд преимуществ перед генерацией музыки из кода, в частности более высокое качество звука. Сэмплы можно создавать, используя любое количество музыкальных инструментов и проигрывая один трек в течение всей игры. Острота проблемы высокой стоимости памяти до начала 1990-х годов была несколько снижена изобретением ее оптических носителей. Это позволило использовать в играх человеческие голоса, потенциально не отличимые от любого другого источника звука.

Однако до середины 1990-х годов такой подход практически не затронул игры на персональных компьютерах, не имеющих достаточных вычислительных мощностей. Они имели в своем распоряжении только 1-битный динамик, не предназначенный для воспроизведения сложных звуков. Поэтому разработчики стали пользоваться волновой таблицей с заранее записанными стандартными сэмплами MIDI-формата⁴. Они устанавливались на звуко-

вую карту либо как неотъемлемая часть конструкции, либо в качестве платы расширения. Однако с помощью этой технологии было невозможно проигрывать несколько звуковых фрагментов одновременно.

С середины 1990-х годов начали распространяться компьютеры с CD-приводами, что дало возможность помещать игры на компакт-диски. К тому же общее увеличение объемов памяти ПК дало разработчикам необходимое пространство для создания целого музыкального потока. Все это открыло игровой музыке новые широкие возможности: теперь от музыкантов не требовалось ни владения программированием, ни знания архитектуры самой игры. Некоторые популярные поп-музыканты начали применять свои таланты непосредственно для написания игровой музыки. Одним из ранних примеров была композиция *Way of the Warrior* американской группы *White Zombie*. Более известный пример — музыка Трента Резнора для *Quake*. Некоторые дизайнеры вставляли в игру музыку, которая не была написана специально для нее. Например, игры серии *Star Wars* включали музыку, созданную Джоном Уильямсом для фильмов «Звездные войны» в 1970–1980-х гг.

Музыка популярных композиторов встречается, например, в спортивных симуляторах (*SSX*, *Tony Hawk's Pro Skater*, *Initial D*), а также в играх, затрагивающих социальные темы (*Need For Speed: Underground*, *Grand Theft Auto*). Разработчиками была предусмотрена возможность использования меломанами собственных музыкальных коллекций. Однако для их воспроизведения в фоновом режиме обычно требовалось предварительное выключение встроенного саундтрека. Некоторые игры для ПК (например, *Quake*) проигрывали музыку с CD, который можно было заменить любым другим музыкальным компакт-диском; однако, когда игре требовались новые данные, диски снова приходилось менять. Одна из самых ранних игр, *Ridge Racer*, полностью загружалась в оперативную память, что позволяло игроку постоянно слушать любую «свою» музыку. А в *Vib Ribbon* уровни игры зависели от мелодий на вставленном диске. Примерно так же организован игровой процесс в *Audiosurf* для платформы Windows.

Приставка *Xbox* от Microsoft (одна из консолей шестого поколения) была способна копировать музыку с компакт-диска на жесткий диск, но на это требовалось получить разрешение от разработчика игры. В седьмом поколении консолей к приставке *Xbox 360* такой *Custom Soundtrack* уже поддерживался собственным программным обеспечением.

Приставка *Wii* тоже умеет проигрывать музыку пользователя, если это разрешено разработчиком игр (*Excite Truck, Endless Ocean*). То же делает и *PlayStation 3*, сохраняя музыку на жестком диске ПК; однако лишь немногие разработчики этим пользуются.

PlayStation Portable – карманная консоль – позволяет воспроизводить любую музыку с носителя *Memory Stick* в таких играх, как *Need for Speed Carbon: Own the City* и *FIFA 08*.

В настоящее время приставка седьмого поколения *Xbox 360* программно поддерживает технологию *Dolby Digital*, работает с более чем 256 аудиоканалами и может воспроизводить 16-битные сэмплы с частотой 48 кГц. Это весьма мощная и гибкая система, однако ни одна из ее составляющих вовсе не является большим технологическим достижением. При этом приставка *PlayStation 3* поддерживает разнообразные способы получения объемного звука, включая *Dolby TrueHD* и *DTS-HD*. А приставка *Wii* компании *Nintendo* разделяет многие аудиокомпоненты с *Nintendo GameCube* (включая *Dolby Pro Logic II*).

В настоящее время качество музыки для видеоигр больше зависит от стандартных бизнес-процессов, чем от технических ограничений. К написанию этой музыки часто привлекаются популярные композиторы – так же, как это делается для саундтреков к фильмам.

Двадцать лет назад, в эпоху двухмерной графики и неестественных «писклявых» мелодий, путь к известности для многих музыкантов лежал через создание демонстрационных программ («демосцен», «демок»). Этот вид независимого компьютерного искусства зародился в середине 1980-х годов, с появлением домашних компьютеров *Commodore 64* и *Amiga*; они отличались от «персоналок» широкими мультимедийными возможностями. «Демки» представляют собой анимационные ролики с музыкальным сопровождением, и основное их назначение – поразить зрителя высочайшим качеством картинки. Размер демосцен составляет считанные мегабайты, а порой и килобайты (самые маленькие имеют размер 4 Кбайт, 10 Кбайт и 64 Кбайт). Единственное отличие «демок» от игр – они не интерактивны; кроме того, многие геймеры никогда не видели «демок» своими глазами.

Демосцена объединяет деятельность программистов, художников и музыкантов. Неотъемлемой ее частью является трекерная (от англ. *Track*) композиция, которая тоже имеет маленький размер. В отличие от обычного музыкального файла, это не сплошной звуковой поток, а модуль, содержащий последовательность

звуков (сэмплы) и информацию о том, когда их нужно проигрывать. Музыканты, которые с этими программами работают, творят настоящие чудеса. Самую первую из трекерных композиций для компьютера *Amiga* создал в 1987 г. сотрудник компании *Electronic Arts*. При этой технологии композиторы имели возможность использовать аккорды только из четырех звуков низкого качества, но они умудрялись создавать гитарные партии, ловко подражая «живой» музыке. Трекерные мелодии позже распространились и как отдельный вид творчества, и в качестве звукового сопровождения к играм на консолях *NES* и *Mega Drive*.

Считается, что самых талантливых музыкантов подарила де-мосцене Финляндия. Но и в других странах (преимущественно европейских) были свои «герои». По мнению известного композитора Бьёрна Линна, наибольшего успеха добился датчанин Джеспер Кид (который позже переехал в США). Когда его друзья по демогруппе *Silents DK* основали студию *Io Interactive*, они пригласили Джеспера написать саундтрек к видеоигре *Hitman: Codename 47* (2000). С тех пор имя этого модного композитора является визитной карточкой сериала *Hitman* и других проектов класса AAA⁵.

Дела с игровой музыкой в Японии обстоят совершенно иначе, чем на Западе или в России. При взгляде на магазинные полки в Стране восходящего солнца, заваленные саундтреками, кажется, что ее впору переименовать в Заповедник для композиторов и меломанов: здесь для них созданы самые райские условия благодаря свободе творчества.

Если в Японии отдельно от игры издается до 90% ее саундтреков, в прочих странах такой чести удостоиваются лишь 40% игровой музыки. К сожалению, большинство издателей воспринимает ее только как приложение к играм; поэтому многие качественные произведения этого вида компьютерного искусства остаются не известными широкой публике.

Но так ли уж много музыкальных шедевров на японских дисках, манящих своими обложками? Акира Ямаока – культовый японский композитор – признается, что он терпеть не может почти все сочинения своих коллег, объясняя это так:

Вся беда в национальном менталитете. Японцы – на редкость фанатичные геймеры: они готовы маниакально скупать любые товары с атрибутикой понравившейся игры, не обращая внимания на качество музыки⁶.

По сути, автор мелодий к *Silent Hill* прав. Если видеоигра хоть сколько-нибудь популярна в Японии, музыкальное сопровождение

к ней непременно выйдет отдельно огромным тиражом, причем независимо от качества композиции. В ход идет все – даже десятисекундные фанфары, звучащие при загрузке меню. И если игра рассчитана на пять часов, официальный саундтрек к ней займет 4–5 дисков, а отдельные синглы тоже будут изданы и переизданы. У непосвященных «уши увянут» уже на первом часу звучания такой музыки (зачастую от ее однообразия).

Среди тысяч современных видеоигр есть и такие, музыкальное сопровождение которых является необходимым. Это игры жанра *music, rhythm.special*. Например, серия *Patapon* рассказывает о племени странных маленьких существ, однажды выбравшихся из своей родной долины и отправившихся в священный поход; попутно они открывают для себя новые территории и сражаются со всевозможными врагами. При этом игрок (который величается Всемогущим) должен управлять своими подручными «потапонами», выстукивая ритм на четырех клавишах консоли. При помощи их разнообразных комбинаций игрок может заставить свою забавную армию обороняться, наступать или выполнять специальные команды. Это требует от геймера полной концентрации внимания и отменного чувства ритма, чтобы реализовать довольно сложную стратегию игры.

Композитор, отметившийся саундтреком к *Patapon*, до этого работал над похожей игрой под названием *Loco Roco*, тоже получившей «ритмовое» наполнение и широкую популярность. Оба проекта были высоко оценены и критиками, и геймерами, которые подарили им немало долларов и часов своего свободного времени. Игры жанра *rhythm* быстро стали очень популярны и принесли немалую прибыль музыкальной индустрии.

Замечательным примером применения в видеоиграх лицензированной музыки популярных эстрадных исполнителей служит серия танцевальных игр *Dance Dance Revolution (DDR)* от *Konami Digital Entertainment*. Впервые она была представлена в 1998 г. в Японии в виде аркадного игрового автомата на выставке *Tokyo Game Show*. Сейчас эта серия стала популярной во всем мире, издано уже более 100 ее вариантов, в которых представлено около 1000 различных песен.

Игра проходит на танцевальной платформе с четырьмя панелями: «вверх», «вниз», «влево» и «вправо». По экрану перемещаются стрелки в ритме исполняемой песни, а игрок должен в такт музыки нажимать ногами соответствующие панели. При каждом правильном попадании пополняется уровень «шкалы жизни», при каждом

промахе – сокращается. Раунд считается проигранным, если игрок хотя бы один раз за песню допустил падение уровня «шкалы жизни» до нуля.

Сейчас популярность игровых автоматов падает, их заменяют домашние игровые консоли, для которых мастера музыкальных игр создают линейку симуляторов рок-группы. Наиболее известным проектом, получившим огромное количество римейков и продолжений, может считаться симулятор игры на электрогитаре *Guitar hero*. Позже появились симуляторы бас-гитары, ударных и даже клавишных инструментов. В таких играх на экране располагается дорожка-гриф, по которой бегут ноты; когда нота достигает края экрана, нужно нажать на грифе кнопку соответствующего цвета и нажать на клавишу-струну.

В первой части игры, вышедшей еще на PlayStation 2, присутствует 47 доступных песен, причем 30 из них – версии оригинальных композиций. Маркус Хендерсон, гитарист группы *Drist*, сыграл партию ведущей гитары в двадцати из этих версий.

Игра *Guitar Hero II*, которая вышла 7 ноября 2006 г., включает уже 64 песни (40 лицензированных, 24 независимых или бонусных треков). В игре появился режим тренировки и возможность участия двух игроков, вместе исполняющих партии ведущей гитары и бас-гитары. В одной из последних версий этой игры была добавлена ударная установка и микрофон наподобие караоке. В треклист входит 86 композиций популярнейших групп и исполнителей, таких как *blink-182*, *Bon Jovi*, *The Eagles*, *Foo Fighters*, *Jimi Hendrix*, *Joe Satriani*, *Ozzy Osbourne*.

У фанатов компьютерных игр особое место занимают инди-игры (*indie games*). Как правило, они создаются небольшой командой разработчиков или даже одним талантливым человеком. Такие игры не имеют финансовой поддержки издателей и часто являются не коммерческим проектом, а маленьким произведением искусства.

Приведем некоторые примеры. Игра *Bastion* (2011) погружает нас в эпоху глобальной катастрофы цивилизации; чтобы выжить, человечество защищает свой последний «бастион» – особое сложное укрепление. Несмотря на мрачный сюжет, игра рисует яркие запоминающиеся картины природы. Основным музыкальным сопровождением является голос главного героя и рассказчика Кида, который раскрывает смысл происходящих событий. Логан Каннингем, озвучивший Кида в *Bastion*, признавался, что он стремился передать голос и интонации Рона Перлмана – знаменитого «закад-

рового голоса» серии *Fallout* (другой постапокалиптической саги)⁷. За отдельную плату игрок может зарядить в плеер саундтрек, причем «эту музыку действительно хочется слушать», как сообщают респонденты редакции журнала «Игромания»⁸.

Игра *Polynomial* (2009) – пример того, как музыка может принять непосредственное участие в игровом процессе. Странный интерфейс этого миниатюрного произведения вызывает у игрока ощущение полной потерянности. Его аватар находится в космическом вакууме, окруженный множеством светящихся летающих монстров; его задача – настрелять их как можно больше. От музыкального сопровождения каждого уровня игры (которое должен выбрать сам геймер из своей коллекции) зависит поведение и монстров, и других персонажей; в результате каждый уровень игры становится неповторимым.

В *Limbo* (2010) игрок отождествляется с парнишкой, ищущим свою сестру в Лимбе (верхнем круге ада); он сталкивается и со своими страхами, воплощенными в гротескных существах и ситуациях. *Limbo* – игра двухмерная, движение в ней (как и в серии *Patapon*) происходит строго слева направо; плюс к этому вся картинка – черно-белая и очень мрачная. Мальчик проходит весь путь, не произнося ни единого слова; сюжет игры можно узнать, только прочитав обзор-рецензию в Интернете. Хотя музыки как таковой нет, вся игра дышит звуком: им пропитано каждое движение героя, исследующего темный лес, заброшенный завод, пещеры и покинутый город. Мы чувствуем непреодолимый ужас ребенка, упорно идущего вперед сквозь все образы подсознания своей маленькой сестры. И сколько бы страшных и нарочито кровавых смертей на этом пути ни придумали сценаристы игры, оторваться от нее практически невозможно. Многие критики оценили *Limbo* как первую игру, которая «наконец-то стала произведением искусства». Она не предназначена для отдыха, развлечения и вряд ли заставит кого-либо улыбаться. Она держит игрока в постоянном напряжении в течение двух-трех часов (как в полнометражном кино), заставляя его о многом задуматься. Не такой ли и должна быть игра как искусство?

Мы видим, что музыкальное сопровождение видеоигр прошло долгий путь в борьбе с технологическими ограничениями. Сегодня игровая музыка звучит с телеэкрана, используется в рекламе... Она с нами повсюду благодаря крошечным флеш-плеерам, тогда как всего 20–25 лет назад ее было невозможно услышать без массивной приставки к домашнему компьютеру.

Музыкальное сопровождение видеоигры – это ее неотъемлемая часть, практически равноправная с визуальным рядом. Те разработчики и продюсеры видеоигр, которые не понимают этого, вряд ли смогут создать из нее полноценное произведение искусства.

Примечания

- ¹ Аватар (здесь) – образ-маска, избранная игроком для своего альтер-эго.
- ² Сэмплирование (от англ. *sampling*) в музыке – использование части звукозаписи (сэмпла) в качестве фрагмента нового произведения. Обычно это делается с помощью звукозаписывающего оборудования или компьютерной программы.
- ³ Чиптюн (от англ. *Chiptune*) – музыкальный жанр, когда звук синтезируется в реальном времени компьютером или игровой приставкой.
- ⁴ MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) – стандарт на аппаратуру и программное обеспечение, позволяющее воспроизводить и записывать музыку.
- ⁵ Посиделов Д. Игровая музыка. Ч. 1: За сценой // Страна игр. 2007. № 11. URL: <http://www.gameland.ru/specials/37282/> (дата обращения: 10.09.12).
- ⁶ Вебсайт Game-Ost.ru. URL: <http://www.game-ost.ru/composers.php> (дата обращения: 10.09.12).
- ⁷ Посиделов Д. Игровая музыка. Ч. 2: Путь самурая // Страна игр. 2007. № 12. URL: <http://www.gameland.ru/specials/37287/> (дата обращения: 10.09.12).
- ⁸ Вебсайт журнала «Игромания». [Электронный ресурс] URL: <http://www.igromania.ru/articles/155681/Bastion.htm> (дата обращения: 10.09.12).

О.В. Буткова

«СТРАШНАЯ СКАЗКА» НЕМЕЦКОГО КИНО 1920-х ГОДОВ

В статье рассматривается трансформация фольклорных и литературных сказочных мотивов в немецком кинематографе 1920-х гг. Автор анализирует способы визуального воплощения сказочного, мистического и сверхъестественного.

Ключевые слова: сказка, фантастика, романтизм, экспрессионизм, визуальная культура.

Фильм как «воображаемая инициация»

Немецкое немое кино 1920-х гг. стало феноменом культуры прошлого века. Его мастера за несколько лет создали ряд произведений, вошедших в золотой фонд киноклассики. В основу большинства из них легли фантастические, сказочные сюжеты; они стали образцами таких жанров, как мистический триллер и фильм ужасов.

Помимо «прямых» экранизаций сказок (например, «Потерянный башмачок» Л. Бергера, первая новелла в «Кабинете восковых фигур» П. Лене), во многих фильмах используются сказочные мотивы и образы. В известной работе «Демонический экран» Лотта Айснер справедливо отмечает преимущество немецкого кинематографа с волшебной романтической сказкой – произведениями Гофмана, Гауфа, Шамиссо, Новалиса. Однако необходимо отметить также важную роль немецкой фольклорной традиции, в частности сказок, собранных братьями Гримм.

Демонстрируя фантастические, устрашающие образы, кинематограф смыкается с ранними стадиями собственного «филогенеза»¹, возвращаясь к ярмарочной традиции показа «чудес» и «дикушинок». Однако увлечение «балаганной архаикой» у мастеров немецкого немого кино своеобразно сочеталось с влиянием такого элитарного модернистского течения в искусстве, как экспрессионизм.

З. Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера» рассматривает историю немецкого кино 1920-х гг. как отражение настроений общества, борьбу идеологий. Л. Айснер тоже считает, что появление экспрессионистических фильмов является закономерным этапом в истории национальной культуры. Она отмечает, что «упоение всем жутким и зловещим, по-видимому, с рождения присуще всем немцам»². Вскоре такие же настроения использует американский кинематограф, откуда они распространятся по всему миру. В чем же причина уникального влияния немецкого кинематографа тех лет на всю западную культуру?

Можно предположить, что одновременно с угасанием фольклорной традиции кино берет на себя функции «страшной истории, рассказываемой на ночь»³. Потребность человека в переживании страха очевидна (особенно у детей и подростков); отсюда наша любовь к сказкам и страшилкам на тему встреч с чем-то сверхъестественным. Страх помогает погрузиться в пучину бессознательного, переживая нечто подобное архаическому ритуалу инициации, когда посвящаемый должен был «пройти через временную смерть». Функция такой «воображаемой инициации» в современной культуре переходит сначала к кинематографу, а потом и к телевидению.

Возможно, именно немецкое немое кино позволяет осознать, что сказка, соединяющая данный момент с вечностью, является мощным инструментом влияния на человека, причем идеологический потенциал этого влияния неисчерпаем.

Сюжетообразующую роль в немецких кинофильмах играют сверхъестественные события и персонажи, появляющиеся на границе мира живых и мира мертвых (сомнамбула, граф Орлок, Голем, оживающие восковые фигуры). В них воплощаются те сказочные персонажи-функции, которые были выделены В.Я. Проппом, – Герой, Невеста, Даритель, Волшебный помощник, Вредитель, Ложный герой... Каждый из них обладает ярко выраженными чертами, выполняя строго определенную роль в рамках жанра. Ряд эпизодов, сюжетных линий, мотивов немецкого кинематографа прямо

заимствован из волшебных сказок. Актуальный же их смысл, по мнению З. Кракауэра, выявляется противопоставлением образа деспота и символов анархии.

Рождение фильма ужасов из сказочного сюжета

Основную сюжетную линию фильма «Усталая смерть» Ф. Ланга З. Кракауэр сопоставляет с известной сказкой о таинственном спутнике, совершающем необъяснимые поступки. Исследователь замечает:

Перед нами модификация старинной волшебной сказки о путешественнике, потрясенном злодействами своего друга. Этот странный человек поджигает дом вместе с жильцами, ставит палки в колеса правосудию, а за добро упорно платит злом. В конце концов, он оказывается ангелом, который открывает путешественнику истинный смысл своих злодеяний. Творит их не он, а Провидение, которое хочет оберечь людей от будущих невзгод. Однако в «Усталой смерти» Фрица Ланга страшные деяния Рока имеют не столь парадоксальный смысл, как в сказке. Фильм заканчивается самоотречением девушки, титры подчеркивают религиозную жертвенность ее акта: «Тот, кто утрачивает свою жизнь, обретает ее»⁴.

Согласно логике мифа, жертва необходима, чтобы уgomонить разбушевавшихся духов природных стихий. Однако образ жертвы типичен и для сказки: вспомним «Русалочку» и «Диких лебедей» Андерсена, «Счастливого принца» Уайльда. У Ланга, как и в сказках, жертва приносится во имя любви. Сказочная, фольклорная структура сюжета этого фильма просматривается и в троекратной попытке героини спасти возлюбленного, и в самом мотиве ее путешествия в царство смерти. В связи с фильмом можно также вспомнить немецкую сказку (у братьев Гримм – это «Смерть кума»⁵), в которой Смерть является одним из действующих лиц, а человек пытается получить у нее отсрочку или спасти близкого человека.

В «китайской» новелле из фильма «Усталая смерть» возникают распространенные в волшебных сказках мотивы состязания между волшебниками и чудесного бегства влюбленных от преследователей (причем они превращаются в различные сущности). В финале фильма «Кабинет восковых фигур» тоже используется тема бег-

ства влюбленной пары от ожившего воскового злодея. В «Метрополисе» появляются две героини по имени Мария – «хорошая» (белая) и «злая» (черная); первая из них – настоящая, а вторая – ее двойник-автомат, что напоминает о сюжете сказки братьев Гримм «Белая и черная невесты»⁶.

Один из постоянных мотивов волшебной сказки – трудности в опознании героя, у которого появляются злонамеренные двойники. Проблема идентификации и двойничества находит воплощение, в частности, в фильме «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине. Его фабула строится вокруг зловещей фигуры доктора-гипнотизера, диктующего свою волю пациенту-сомнамбуле, с помощью которого он пытается погубить героиню; перед героем фильма стоит трудная задача – раскрыть секрет злодея и спасти девушку.

Фильм Ф. Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (о вампире Орлоке) оказал громадное влияние на последующее развитие жанра «ужасы». Посещение демонического существа обычным человеком – распространенный сюжет в сказках братьев Гримм (таких, например, как «Господин кум», «Госпожа Труде») ⁷. Режиссер фильма придает графу Орлоку многие черты inferнальных сказочных персонажей – колдунов, ведьм: у этого живого мертвеца лысый череп, торчащие зубы, скрюченные пальцы⁸. Картины природы в фильме (бледные деревья на фоне темного неба) подсказывают зрителю, что герой, направляясь к вампиру, оказывается в «ином» царстве, своего рода антимире, антипространстве. Тем самым используется основной сказочный архетип – посещение царства мертвых и чудесное возвращение к жизни. Герой фильма бесстрашно отправляется к Орлоку, навстречу всяческим ужасам, потому что он «не умеет бояться». Инициация героя, а вслед за ним и зрителей фильма, состоит в данном случае в «обретении страха» и его преодолении.

В немецком кино часто используется сказочный мотив наказания за нарушенный запрет, игнорирование предостережения. При этом inferнальный мир нередко смыкается с научным: вновь и вновь возникает тема ожившего автомата, руководимого злой волей. Так, в «Метрополисе» изобретатель создает женщину-монстра; Фауст в фильме Ф. Мурнау продает душу дьяволу, чтобы обрести дар исцеления (обычной медицины для лечения людей оказывается недостаточно). Стоит отметить, что в русских народных сказках выражение «хитрая наука» является синонимом колдовства⁹.

История о созданном изобретателем или магом существе, выходящем из-под его контроля (яркий пример – Франкенштейн),

напоминает об известном с античных времен образе «ученика чародея»: некто вызывает к жизни колдовские силы, но не может с ними справиться. Этот же мотив часто встречается в фольклорных сказках братьев Гримм, например в «Сладкой каше»¹⁰. Судя по всему, тема неосторожно выпущенных на волю разрушительных сил с начала XX в. становится все более актуальной.

Лики «страшного мира»

Во многих немецких фильмах построение кадра отмечено близостью к экспрессионизму. Мы видим здесь ту же «неустойчивость» мира, которая характерна для работ художников 1920-х гг.; многие вещи часто изображаются «в состоянии падения»¹¹. Так, в декорациях фильма «Кабинет доктора Калигари» почти ни одна линия не идет параллельно либо перпендикулярно полу.

Главные события большинства фильмов происходят ночью: сомнамбула губит людей, вампиры нападают на своих жертв, халиф навещает красивых женщин, оживающие восковые фигуры гонятся за влюбленными. Быличка, как и сказка, – «ночной» жанр. Именно ночью являются демоны, решаются трудные «волшебные задачи». Романтики также предпочитают ночную пору как время иррациональных прозрений, снов и фантазмагорий, неприметно переходящих друг в друга. Тени, туман, лунный свет противопоставят ясности, четкости, солнцу. Ночь делает мир территорией господствующего хаоса, который связан со стихией бессознательного. В отличие от персонажа фольклорной сказки, герой романтической повести или экспрессионистского фильма из царства теней не возвращается.

Место действия экспрессионистских фильмов отличается крайней условностью. Чаще всего это призрачный город с лабиринтом узких улиц, ведущих к ярмарочной площади. Пространство здесь далеко не так «проницаемо», как в волшебной сказке, перемещение людей затруднено, связано с опасностью. Улица стесняет человека, лишает свободы; ярмарка на площади, напротив, пугает его своим анархическим разгулом.

Французский исследователь Р. Кайуа считает, что архаические игры, связанные с надеванием масок и мгновенной потерей ориентации в пространстве – «головокружением», ведут к регрессу психики¹². По мнению С. Зенкина, «киночудовища представляют собой современную форму архаических масок, а лабиринт лишает

зрителя пространственной ориентации»¹³. И немецкое немое кино вновь и вновь обращается к мотиву такого «головокружения». Фредер в фильме «Метрополис» мечется по таинственному дому ученого, всюду наталкиваясь на закрывающиеся перед ним двери. Булочник в «Кабинете восковых фигур» бежит по странному дворцу калифа, спасаясь от погони, карабкается на купола. В новелле об Иване Грозном из того же фильма пространство ограничено низкими потолками, не позволяющими героям распрямиться и встать в полный рост. Искривленные улицы, деформированные, разрушающиеся на глазах здания ассоциируются с миром сновидений. Головокружение вызывают не только блуждания по лабиринту улиц, но кружащаяся в бешеном темпе ярмарочная карусель¹⁴, и экзотические хороводы обезумевших людей¹⁵. Актуализация опыта головокружения в начале XX в., возможно, связана с отмеченной Б. Гройсом «утратой горизонта»¹⁶.

Немецкие фильмы впервые ставят в центр развернутого повествования фигуру монстра, что вскоре станет предметом подражания в мировом кинематографе, прежде всего в американском. Среди таких монстров – сомнамбула в «Кабинете доктора Калигари», граф Орлок в «Носферату», Голем в фильме П. Вегенера «Голем, как он пришел в мир». Даже расплывающаяся фигура невероятно тучного и сластолюбивого калифа Гаруна-аль-Рашида из «Кабинета восковых фигур» кажется принадлежащей к миру монстров. Деформированное тело в традиционной культуре означало принадлежность к царству мертвых. Как отмечает С. Зенкин, монстр «не свидетельствует о мире сверхъестественного, а несет его отпечаток прямо на себе, в собственном визуальном облике»¹⁷. Именно поэтому в народной культуре «необычные» тела демонстрировались среди ярмарочных диковинок, вызывая жгучий интерес и суеверный ужас. Разглядывая балаганных «уродов» или «дикарей», поедавших сырое мясо¹⁸, зритель мгновенно погружался в тонический мир, испытывая нечто подобное головокружению. Как и в балагане, в кино более всего ценится умельный и убедительный обман зрителя, который уподобляется посетителю подземного царства.

Кинематограф сумел сделать мир хаоса притягательным, совместив образы монстров с соблазном «головокружительного» движения; для этого широко используются «наплывы». По мнению М. Ямпольского, обилие «каше» означает нарастающую «тенденцию к резкой субъективизации видения»¹⁹. Это мир человека, находящегося в лихорадочном состоянии, бредящего или спящего; образы сказки, фантазии и подсознания сближаются.

В немецких фильмах фигура Злодея и Вредителя оказывается более значимой, чем в фольклорной сказке; иногда этот персонаж затмевает роль Дарителя, присваивая ряд его функций. В большинстве кинокартин той поры, в отличие от сказок, счастливый конец отсутствует; победа либо остается за злыми силами, либо они побеждены, но ценой жизни или рассудка героев.

Политический и социальный смысл этих кинопроизведений также довольно пессимистичен: противоречия между деспотизмом и анархией неразрешимы, успех героя возможен лишь при вмешательстве сверхъестественных сил²⁰. Если в фольклорной сказке инициация героя всегда благополучно завершается, то в немецком кино мы встречаемся со случаем несостоявшейся инициации.

Некоторые черты немецкого кино уже предвещают будущую эпоху национал-социализма. Идея строгого порядка часто поэтизируется. Так, в фильме Ланга «Метрополис» рабочие строем, словно солдаты, идут сначала к машине, а в финальной сцене – к собору. З. Кракауэр отмечает, что Ланг любит выстраивать симметричные композиции из живых людей²¹, подчеркивая красоту стройной и единообразной массы. «Порядок» здесь противостоит хаосу, воплощаемому чудовищами.

От немецкого кино к мировому кинематографу

Американские кинематографисты, заимствуя у немецкого кино фантастические сюжеты и образы, чаще всего выстраивают повествование по другим законам. Оно больше следует логике волшебной сказки, выделяя среди персонажей положительных и отрицательных героев. Массовая культура в Америке принимает на себя психотерапевтическую функцию, которая раньше принадлежала сказке. Уже в 1910–1920-х гг. в американских фильмах, как и в волшебной сказке, преобладает хэппи-энд, тогда как другие фольклорные жанры и эпос предполагают возможность трагического финала.

В 1924 г. американский режиссер Рауль Уолш с актером и продюсером Дугласом Фэрбенксом обращаются к вариации на тему «Тысячи и одной ночи» под названием «Багдадский вор». З. Кракауэр отмечает влияние на его авторов фильма «Усталая смерть» Ф. Ланга: «Общеизвестно, что волшебный конь, лилипутская армия и ковер-самолет вдохновили Дугласа Фэрбенкса создать своего “Багдадского вора”»²². Напрашивается сопоставление американского фильма и со сказкой-новеллой из «Кабинета восковых

фигур» П. Лене. В центре повествования обоих фильмов – образ бедняка, побеждающего «сильных мира сего», но смысл этих «восточных сказок» противоположен.

В «Багдадском воре» перед зрителями появляется предшественник американского супергероя, чья красота, сила и храбрость являются залогом успеха. В немецком же фильме те же качества героя его не спасают: храбрый багдадский пекарь, рискующий жизнью ради любимой жены, одурачен ею; над судьбой героев нависает гротескная – скорее смешная, чем страшная, – фигура толстого халифа с его зловецким ореолом. Подобный финал передает социальный пессимизм, ощущение того, насколько человек слаб и жалок по сравнению с могучими силами хаоса.

Отвечая на вопрос о причинах популярности и влияния немецкого кино на мировой кинематограф, можно предположить, что здесь была найдена оптимальная визуальная стратегия передачи «страшной истории». Его функция – проживание воображаемой встречи с хаосом, своеобразной инициации. Восприняв многое из арсенала художественных средств немецких кинематографистов, западная культура XX в. позже выработала более оптимистичный вариант развития подобных сюжетов, где зритель может отождествить себя с героем-победителем.

Примечания

¹ *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006. С. 64.

² *Айснер Л.* Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Технологии, 2010. С. 50.

³ См.: *Помераницева Э.В.* Народные верования и устное поэтическое творчество // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 158–168.

⁴ *Кракауэр Э.* От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 96.

⁵ Сказки братьев Гримм. М.: Лексика, 1997. Т. 1. С. 216–219.

⁶ Там же. Т. 2. С. 177.

⁷ Там же. Т. 1. С. 209–213.

⁸ *Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2011. С. 52–53.

⁹ Хитрая наука // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1984–1985.

¹⁰ Сказки братьев Гримм. Т. 2. С. 34.

¹¹ *Штейнер Е.С.* Авангард и построение нового человека. М.: НЛО, 2002. С. 84.

- ¹² См.: *Кайца Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. С. 118.
- ¹³ *Зенкин С.* Указ. соч. С. 64.
- ¹⁴ В фильмах «Кабинет доктора Калигари», «Кабинет восковых фигур», «Фауст».
- ¹⁵ В фильмах «Метрополис», «Фауст».
- ¹⁶ Б. Гройс приводит знаменательные слова Ницше: «Кто дал нам губку, чтобы стереть целый горизонт?.. Куда мы движемся? Не падаем ли мы постоянно? И назад, вбок, вперед – во все стороны?» См.: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 77.
- ¹⁷ *Зенкин С.* Указ. соч. С. 56.
- ¹⁸ См: Балаган. Ч. 2. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М.: СТД, 2003.
- ¹⁹ *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 90.
- ²⁰ *Эльзессер Т.* Социальная мобильность и фантастика: немецкое немое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006. С. 83–103.
- ²¹ *Кракауэр З.* Указ. соч. С. 100.
- ²² Там же. С. 96.

Е.А. Елисеева

РОЛЬ СТИЛИЗАЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО 1970–1980-х ГОДОВ

Статья посвящена анализу различных приемов организации игрового пространства в фильмах конца советской эпохи. Знамением времени стала стилизация художественных образов в картинах А. Германа, К. Лопушанского, Г. Данелия, В. Мотыля и в трех фильмах-ретро Н. Михалкова. Автор отмечает большой вклад художников-постановщиков в изобразительные решения этих фильмов, создающие их особую атмосферу именно с помощью стилизации.

Ключевые слова: стилизация, игровое пространство, изобразительное решение, ретрофильм.

В отечественном кино конца XX в. можно встретить немало фильмов с необычным сочетанием различных изобразительных решений и приемов. Кинематографисты обратились к стилизации как к способу создания художественных образов самых разных по жанру фильмов, что стало своего рода знамением времени. Начинается стилизация под документ, под старые фотографии или лубочные картинки, под гравюры и картины старых мастеров. Чтобы выявить характерные особенности этих приемов, обратимся к анализу тех фильмов конца советской эпохи, где они выражены наиболее отчетливо.

В картине А. Германа «Мой друг Иван Лапшин»¹, с одной стороны, предметно-пространственная среда представлена правдиво, лаконично, психологически достоверно, порой жестко. С другой стороны, этот фильм передает воспоминания пожилого человека о времени и людях, окружавших его в детстве. Построенный поч-

ти как исповедь, фильм посвящен биографии человеческой души в сложных и противоречивых условиях 1930-х годов. Он повествует о жизни мужского общежития, о торговле дровами, о буднях уголовного розыска и закулисной жизни актеров. Сюжет не играет существенной роли, но служит поводом для погружения в душу человека. Отправляясь в лабиринты своей памяти, рассказчик отталкивается то от запаха папирос, то от названия духов; отдельные эпизоды окрашиваются в различные цвета – желтый, зеленый, коричневый. Это и цвета поблекших от старости случайных фотографий, и символические образы солнца, неба, травы...

Перед нами – интерьер общежития: скромные железные койки, тарелка радио, телефонный аппарат над кроватью Лапшина. Кабинет следователя: телефон, вешалка. Комната актрисы: этажерка, зеркало, афиши на стене. Достоверность пространственной среды обеспечена и ее фактурой, и методами съемки, что позволяет достигать большой выразительности изображения с помощью стилизации.

В фильме «Письма мертвого человека»² уже сам драматургический замысел (вообразить мир после ядерной катастрофы) предопределил необходимость новых, непривычных художественных решений. Фильм цветной, но цвета в нем нет. Мы видим грязно-серо-коричневые стены подвалов, где прячутся немногие уцелевшие люди. О бывшем музейном запаснике напоминают классические статуи, слепки, рамы от картин, шкаф с египетской керамикой. О бывшем сиротском приюте – желто-серая кладка стен, распятие, ширма. На улицах – развалины с вывернутой наружу арматурой домов, покореженные автомобили, оборванные провода, покосившиеся столбы, трупы людей, запыленные пылью и снегом. Мрачный тоннель, по которому похоронная команда выносит мертвецов из подземелья. Возникает ощущение, что вся поверхность земли стала кладбищем. Каждая деталь этих сцен демонстрирует отвратительную изнанку нашей жизни, сегодня еще столь нормальной и заманчивой.

На экране – вечный сумрак и вечный холод, одинокие лампочки дают болезненно-яркий свет, люди постоянно крутят педали генератора, чтобы согреться. Они обматывают ноги в жесткий целлофан, в него же упаковывают трупы... Елочными игрушками служат обрывки железных цепочек, спиральки стружек на сухом черном дереве... Такой прием изображения напоминает фотонегатив, где черное и белое меняются местами. Но здесь уже никогда не будет голубого неба, пестрых улиц, семейных обедов, любовных сцен. Фильм угнетает зрителя, попирает его привычные ощущения, вызывая резкий протест против подобной перспективы.

И в последних кадрах фильма вверх по крутой горе, преодолевая сопротивление яростного ветра, карабкаются дети, ухватившись друг за друга, – как призыв не терять надежды и упорного стремления выжить...

В фантастической комедии «Кин-дза-дза!»³ авторы переносят нас на другую планету. На экране – пустыня, серые каменные глыбы, почти бесцветное, как бы вылинявшее небо. И люди здесь оборванные, нечистоплотные, с низменными интересами. Предметная среда максимально очищена от подробностей: даже комната во дворце правителя имеет какой-то ущербный вид. Летательные аппараты из ржавого железа каким-то чудом действуют, позволяют катапультироваться на землю. Дома на планете больше напоминают мусорные ящики, одежда жителей нелепа: самыми красивыми считаются желтые или малиновые штаны, за которые люди готовы платить любую цену. Безобразный мир на экране, казалось бы, слишком далек от нашего привычного образа жизни. Но многие намеки и ассоциации будят воображение зрителя, заставляя его сравнивать, анализировать, делать выводы. Стилистика фильма становится тем самым «эзоповым языком», который дает возможность более остро ощутить наши собственные недостатки и проблемы. Этому способствует и такой оригинальный прием: фильм «цитирует» изобразительные решения других известных кинокартин. Например, в аллегорической сцене гигантского аукциона мы видим через решетчатые ступени высокой лестницы массы кишачих вокруг помоста людей, что вызывает в памяти кадры подземного города-тирана из фильма «Метрополис»⁴.

В историко-приключенческой ленте «Белое солнце пустыни»⁵ драматургический стержень фильма составляют воображаемые письма Сухова к любимой жене Катерине Матвеевне. Игровое пространство этих эпизодов организовано не с помощью декораций, а в природных ландшафтах Среднерусской равнины. На фоне нежных цветов иван-чая и белых березок проплывает «разлюбезная Катерина Матвевна» – в скромном платочке, красной кофточке и цветастой юбке, с коромыслом на плече. Особая тональность этих сцен, резко выделяющихся на фоне основной драматургии фильма, позволяет визуализировать на экране мечты и настроение главного героя, не прибегая к их словесному выражению. Эти лубочные картинки, как и смешной образ «гарема в русском стиле» (где множество воображаемых жен Сухова на зеленом пригорке вышивают, доят корову, ставят самовар), передают затаенную боль солдата, оторванного от родной земли и привычной жизни. В «Белом солн-

це пустыни» активную роль играет и весь предметный ряд фильма. Большие часы на руке Сухова, как компас, всегда показывают направление к его заветному дому. Ящики с динамитом, на которых спит аксакал, – символ привычной опасности и будничной готовности к смерти. Динамит может служить и «зажигалкой», от которой прикуривает Сухов. Чайник с водой – особая ценность в пустыне (его пробка на цепочке не дает вылиться ни одной капле драгоценной влаги); этот чайник дает возможность и спасти задыхающегося Саида, и залить дымящийся ящик со взрывчаткой.

Белый домик на берегу моря, высохшее от жары деревце, гуляющие по выгоревшей земле павлины – эти декорации удачно передают образ жизни бывшего начальника царской таможни Верещагина и его жены. Мы видим диван, зеркало, кисейное покрывало, фотографии на стене, самовар, гитару, лампадку под иконой, – и тут же саблю, кинжал, пулемет у окна с обоймой патронов, динамит со шнуром (который будет подожжен от той же лампадки). Замкнутое пространство комнаты и крошечного дворика контрастирует с бесконечной морской гладью, ставшей могилой Верещагина в финале фильма. Эти почти невероятные сочетания, условные решения изобразительного ряда передают атмосферу послереволюционной эпохи на окраине разрушенной империи. В советском кинематографе 1970–1980-х гг. такая стилизация – явление яркое и неординарное.

Тем не менее этот же прием можно обнаружить в таком любопытном жанре, как фильм-ретро. В. Баскаков замечает:

По своим внешним приметам «ретро» – это увлечение всевозможными бытовыми аксессуарами недавнего прошлого: 20-х, 30-х и 40-х годов. Иногда хронологические рамки «ретро» раздвигают – от начала века до 50-х годов. <...> Судя по всему, мода на «ретро» первоначально оформилась в кино и тут же стала предметом массового потребления, объектом коммерческой эксплуатации, стилем одежды, имитирующим моды 20-х и 30-х годов, способом оформления интерьера⁶.

Особенности изобразительного решения фильма-ретро ярко выражены в трех картинах Н. Михалкова – «Пять вечеров»⁷, «Неоконченная пьеса для механического пианино»⁸ и «Несколько дней из жизни И.И. Обломова»⁹. Эти фильмы появились в результате творческого содружества режиссера и художников А. Самулекина и А. Адабашьяна (последний к тому же был одним из сценаристов). Из фильма в фильм художники развивают единый подход к изображению их предметно-пространственной среды: они стилизуют изоб-

разительный ряд своих фильмов, отталкиваясь от гравюр, акварелей и живописных полотен старых мастеров. В «Нескольких днях из жизни И.И. Обломова» использован оригинальный прием: заставками перед отдельными эпизодами фильма служат картины в рамах, которые «оживают», трансформируясь в интерьер комнаты или реальный пейзаж. Можно спорить о правомерности введения в ткань фильма статичных кадров-картин, поскольку любая пауза разрушает единство кинематографического действия. Но в данном случае кадры-заставки выполняют важные драматургические функции; они передают не отсутствие движения, а его потенцию – затаенное, сжатое как пружина предстоящее действие.

Первые кадры фильма «Пять вечеров» с помощью кинохроники отправляют зрителя в 1950-е годы: на экране – панорама Москвы тех лет, Красная площадь, дорожный знак «Осторожно, голуби!», танец буги-вуги, искусственный спутник в павильоне ВДНХ. Затем – хорошо узнаваемая обстановка в комнате коммунальной квартиры (диван, отгороженный ширмой, узкий шкафчик, полотенце на вешалке, торшер, статуэтки, вазочки, вышитые и кружевные салфетки); одежда и аксессуары по моде того времени (чулки со швом, широкая юбка с поясом, запонки, подтяжки, «менингитка»). Кинокамера особенно фиксирует наше внимание на редкой «роскоши» того времени – телевизоре с крошечным экраном, к которому стягиваются все соседи, чтобы впервые увидеть сцену встречи Поля Робсона, концерт Вана Клиберна. Вечерние сумерки как бы замыкают место действия, сосредоточивая все внимание на внутренней жизни обитателей этих комнат.

Некоторые анахронизмы сознательно вплетены в ткань фильма: это и жест Ильина, выбрасывающего вместе со скатертью праздничный ужин, и эффектный, загадочный «европейский» облик Ильина (актер – С. Любшин), и совсем не комфортная обстановка квартиры главного инженера, где идет нескончаемый ремонт. Это придает особую достоверность той обстановке, в которой разворачиваются события фильма-ретро, в отличие от традиционного для 1950-х гг. изображения ухоженных многокомнатных квартир киногероев.

В фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» камера постепенно приближает к зрителю усадьбу, белеющую среди зелени. На песчаной площадке перед ней – чайные столики с самоваром, вазочкой, графином. Светлая застекленная веранда с ромбами деревянных переплетов и белыми занавесками. Плетеные корзинки с цветами в углу, на золотистом паркете. На стене – баро-

метр, рядом на циновке – коса, серп, колесо, грабли (символы увлечения хозяев усадьбы «народностью»). Л.А. Зайцева так передает свои впечатления от этой картины:

Нарочито разрознен предметный мир фильма, как бы разъята его природная среда. Романтические туманы, сумерки, дымки сменяются, почти без переходов, резким прямым солнечным светом, гулкой пустотой интерьеров, закоулками темных коридоров. От этого становится явным то, что хотели бы скрыть, наполняется деланным пафосом претендующая на интеллектуальность беседа: выходит на первый план такое, что принято считать интимным. Образу фильма отвечает прием контрапунктического художественного решения – переосмысляется и искажается все общепринятое, становятся поразительно неуместными редкие истинные порывы¹⁰.

В самом деле, художники фильма умело передают разрозненность, разобщенность вещей, природных явлений, человеческих судеб. В этом доме все неладно, все не вовремя: и сон папаша, и дурашливый «брачный крик марала», и дырка в раскрытом под дождем зонтике, и плетеный стул, вновь и вновь падающий в тину, и не запряженный лошадьми экипаж, в котором пытается уехать захмелевший гость, и старомодная шляпка на простодушной женщине... Даже редкие совместные игры на солнечной веранде или вечерний обед в уютной гостиной обязательно заканчиваются ссорой, скандалом, чьими-то слезами и общим плохим настроением. Все как-то «не по-людски»: темноту ночи нарушают огни фейерверка, река под обрывом – по колено, так что в ней и утопиться-то нельзя... Среди всего этого бездумного и никчемного мира беспомощно мечется Платонов, в финале фильма решившийся на самоубийство – неудачное, жалкое. И все, что осталось у этого героя, – забота нежной жены, а потом и сбежавших гостей усадьбы.

Кажется, все «вернется на круги свои», исхода нет... Но эта безнадежность смягчается последними кадрами фильма: камера фиксирует светлый облик безмятежно спящего мальчика. А как справедливо подчеркивает С. Фрейлих, «именно в развязке, когда внезапно открывается новая даль, мы познаем истинный смысл происходящего»¹¹.

Именно так стилизован и финал фильма «Несколько дней из жизни И.И. Обломова». Мы видим маленького мальчика (уже сына Ильи Ильича), который с восторженным криком «маменька приехала!» бежит по яркой, сочной, зеленой траве; перед ним

действительно открываются все новые и новые дали беспредельной русской земли...

Данный финал перекликается с эпизодами, передающими атмосферу детства главного героя. На экране – рыжеволосый мальчик, который медленно просыпается и отправляется бродить по старому уютному помещицкому дому. Мы видим детали интерьера: деревенские половички, большие часы, анфилада комнат пронизана лучами ласкового утреннего солнца. Декорации усадьбы сняты без резких линий и цветовых контрастов, везде романтический полумрак, загадочное мерцание икон в домашнем алтаре. Кинокамера надолго задерживается на составленных художниками «натюрмортах»: букет цветов и книга на подоконнике; в баньке – пучки трав, графинчики с наливкой в легкой голубоватой дымке¹²...

В эпизодах общения маленького Ильи с «маменькой» передана атмосфера искренней, безыскусной родственной любви. С добродушной насмешкой сняты облупленные стены дома, прогнившее крыльцо, остатки лепнины на окнах, «папенька» в шелковом халате, глубокомысленно рассуждающий на крыльце непонятно о чем, непробудный послеобеденный сон всех обитателей поместья...

Это та атмосфера, которая сформировала душу Обломова и предопределила его образ жизни в Петербурге. Безобразная, пропыленная, неделями не убираемая квартира, тарелки с объедками, накрытыми обрывком газеты, оплывшие свечи, пыль и паутина на статуэтках, большой диван, на котором возлежит под огромным желтым одеялом сам хозяин (под диваном – «ночная ваза»); непрерывное обжорство, поощряемое преданным слугой... Эти иронично нарисованные сцены чередуются с поэтичными картинами природы и эпизодами зарождения глубокой искренней любви Ильи Ильича к Ольге. Авторам фильма удается символически передать чистоту этого чувства, цельность натуры главных героев.

Судьба Обломова для авторов фильма – не частный случай, а отражение противоречий их времени. Неприятие ими новых форм мещанства, прагматизма и бездуховности сделало этот фильм ярким художественным событием определенной идейной направленности. Мы встречаемся здесь с приемом, характерным для кинематографа конца 1970–1980-х годов: каждая микродеталь играет важную роль в авторской оценке персонажей. Так, в сцене отъезда юного Штольца из родительского дома характер его отношений с отцом передан через их рукопожатие – крепкое до онемения руки сына, до белых пятен... Беспорядок городской квартиры и пустота комнат на даче Обломова противопоставлена безукоризненной упорядоченности

жизни и быта Штольца, мрачность городской жизни – акварельным этюдам поместья, непринужденности дачного отдыха. Контрасты уклада жизни передают конфликты характеров и жизненных установок главных героев: мы ощущаем полную неуместность, ненужность Обломова среди изысканных архитектурных ансамблей, вечернего уюта Петербурга.

Таким образом, предметно-пространственная среда в фильмах Н. Михалкова – активный участник действия; именно она создает эмоционально-смысловую многоплановость произведения, передавая авторское отношение к происходящему. Многие теоретики кино обращали внимание на роль визуальных образов и общей атмосферы фильма. Приведу весьма удачную, на мой взгляд, формулировку Е. Добина:

То, что окружает человека в фильме, – природа, вещи, обстановка – подчас просто место действия, реальный фон, на котором разворачиваются события фильма. Но часто обстановка несет иную, более емкую образно-идейную нагрузку. Окружение человека по-своему выражает тему фильма в целом либо его отдельной сцены. <...> «Атмосфера» обобщает или сгущает происходящее с людьми¹³.

Конец 80-х годов XX в. предъявил совершенно новые требования к экранному искусству, к механизму его воздействия на зрителя. Это заставило режиссеров и художников-постановщиков иначе взглянуть на принципы организации игровой среды. Одним из новых художественных приемов стала именно стилизация.

Примечания

¹ Сценарист – Э. Володарский (по произведению Ю. Германа), режиссер – А. Герман, операторы – В. Федосов и А. Родионов, художник – Ю. Пугач, 1984 г.

² Сценаристы – В. Рыбаков, К. Лопушанский, Б. Стругацкий; режиссер – К. Лопушанский, оператор – Н. Покопцев, художники – Е. Амшинская, В. Иванов, 1986 г.

³ Сценаристы – Р. Габриадзе, Г. Данелия; режиссер – Г. Данелия, оператор – П. Либешев, художники – А. Самулекин, Т. Тэжик, 1986 г.

⁴ Сценаристы – Теа фон Харбоу, Ф. Ланг; режиссер – Ф. Ланг, операторы – К. Фройнд, Г. Риттау; художники – О. Хунте, Э. Кеттельхут, К. Фоллбрехт, 1927 г.

⁵ Сценаристы – В. Ежов, Р. Ибрагимбеков, М. Захаров; режиссер – В. Мотыль, оператор – Э. Розовский, художники – В. Кострин, Б. Маневич, 1970 г.

- ⁶ *Баскаков В.* В ритме времени. М.: Искусство, 1983. С. 32.
- ⁷ Сценаристы – А. Адабашьян, Н. Михалков, А. Володин (по одноименной пьесе А. Володина); режиссер – Н. Михалков, оператор – П. Лебешев, художники – А. Адабашьян, А. Самулекин, 1978 г.
- ⁸ Сценаристы – А. Адабашьян, Н. Михалков; режиссер – Н. Михалков, оператор – П. Лебешев, художники – А. Адабашьян, А. Самулекин, 1977 г.
- ⁹ Сценаристы – А. Адабашьян, Н. Михалков; режиссер – Н. Михалков, оператор – П. Лебешев, художники – А. Адабашьян, А. Самулекин, 1979 г.
- ¹⁰ *Зайцева Л.* О творческих направлениях в современном советском кино. М.: ВГИК, 1980. С. 47.
- ¹¹ *Фрейлих С.И.* Чувство экрана. М.: Искусство, 1972. С. 39.
- ¹² Можно предположить, что увлечение такими «натюрмортами» возникло под влиянием художника Н. Двигубского, который первый начал конструировать их в 1978 г. в фильме «Сибиряда» (сценаристы – В. Ежов, А. Кончаловский; режиссер – А. Кончаловский, операторы – Л. Пааташвили, Б. Травкин; художники – А. Адабашьян, Н. Двигубский).
- ¹³ *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. С. 109.

А.Б. Санданов

В ПОИСКАХ АМЕРИКАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ КАК НОВЫЙ ВЕСТЕРН*

«Постапокалиптические» фильмы не только заимствуют стилистику и сюжетные линии у старых вестернов, но и играют заметную роль в современной культурной жизни США. Автор статьи доказывает, что эта новая тематика популярного кино выполняет терапевтическую функцию для национальной идентичности американцев и в то же время обновляет ряд испытанных и любимых сюжетных ходов и образов.

Ключевые слова: постапокалиптика, вестерн, фронтир, «предопределенная судьба», образ врага, холодная война.

Фильмы в стиле вестерн были выражением американской идентичности и одновременно ее программирующим устройством, будучи развлечением для тех американцев, которые уже не застали эпоху освоения новых земель. Вестерны мгновенно переводили хронотоп и типологию персонажей в мифологическое, сказочное пространство. Эту же функцию в наше время во многом выполняет так называемое постапокалиптическое кино, рисующее картины жизни людей после гибели цивилизации. Эти фильмы охотно заимствуют у вестернов не только вещную атрибутику, но и самые существенные сюжетно-идейные элементы: опасность огромной орды внешних врагов или немотивированного «хулиганского» насилия; образ удачливого народного мстителя – меткого стрелка, открыто выходящего на борьбу против бандитов.

Постапокалиптические фильмы разнообразны по жанру и художественной ценности: это может быть и фантазийный эпос,

© Санданов А.Б., 2013

* Работа выполнена в рамках «Программы стратегического развития РГГУ на 2012–2016 гг.»

и камерная драма выживания, незатейливый боевик или политизированный «ужастик». Тем не менее сюжет «о том, что после нас» занимает все более важное место в сердце современных зрителей и кинематографистов. Попробуем проанализировать психологические корни этого явления.

Еще в 1893 г. историк Фредерик Джексон Тёрнер опубликовал труд под названием «Значение фронта в американской истории»¹. Его «гипотеза фронта» (т. е. фронта освоения западных земель) предполагала неизбежное освобождение переселенцев от специфически европейского мышления в условиях новых жизненных практик. Именно этот процесс Тёрнер предлагал считать становлением национального самосознания американцев. После переписи населения в 1890 г. было объявлено, что колонизация страны завершена, что вызвало опасения: не «сдуется» ли теперь специфически американская предприимчивость? Именно под влиянием гипотезы Тёрнера Теодор Рузвельт настаивал: чтобы динамика фронта не угасла, Америка должна продолжить экспансию за пределами континента. А спустя 70 лет Джон Ф. Кеннеди назвал выход США в космос «новым фронтиром».

Собственно говоря, ностальгия по «дикому Западу» началась в Америке очень рано. Уже в конце XIX в. Уильям Коди под именем Буффало Билла колесил по стране, давая водевильные представления с трюковой стрельбой, вольтижировкой и плясками индейцев. Между тем, сам этот шоумен успел побывать курьером легендарного «Пони-экспресс», убить тысячи бизонов, поучаствовать в Гражданской войне. Именно из небылиц о «диком Западе» родился будущий вестерн, ставший американской «Илиадой», – с расшитыми рубашками и платками, с дуэлями и скальпами.

На самом деле в городках фронта преступность была не выше, чем в Ватикане, – не более пяти насильственных смертей в год. Однако ни документальность, ни этнографическая достоверность изображения никого не интересовала. Вестерн создавал вполне эпическое пространство, идеологическим стержнем которого были установки складывающейся американской государственности. Андре Базен в известной статье «Вестерн, или Американское кино *par excellence*» утверждал:

Формальные атрибуты, по которым обычно распознают вестерн, – это лишь знаки или символы его сокровенной реальности, а именно мифа. Вестерн родился из соединения мифологии с определенным средством выражения².

Истории о фронтире в классическом вестерне стали сказкой об ушедшем «золотом веке», о последних островках дикой, но свободной жизни. Вестерн же «ревизионистский» (и итальянский, и американский) повествовал о драме «уходящей природы» – сильных характеров, необходимых для выживания в условиях беззакония. Спустя 20–40 лет на месте глинобитных халуп и бараков американского «Старого Запада» (не «дикого»!) уже стояли школы и заводы, а разбойников зрители видели только в мультфильмах; возможно, именно их исчезновение придавало вестернам особое обаяние.

Постапокалиптика в современном кино и видеоиграх успешно актуализирует эту программирующую функцию вестерна для американской идентичности. В новом мире, где механически устранены ограничения и противоречия цивилизации, упорные индивидуалисты опять могут действовать по собственным понятиям о справедливости в борьбе с враждебным окружением.

У истоков постапокалиптики в кино можно найти литературные произведения, связанные с «гипотезой фронта». В романах «Земля без людей» (1949) Дж. Стюарта и «Увы, Вавилон» (1959) П. Фрэнка выжившие после глобальной катастрофы американцы были буквальной реинкарнацией поселенцев фронта с их строгой консервативной моралью. Однако у поздних, либеральных авторов постапокалиптики именно ультраправые националисты и религиозные фанатики уже выступали в роли дежурных злодеев, творящих в своих коммунах самые изощренные зверства.

При этом, в отличие от вестерна, у постапокалиптических фильмов появляется открытый финал, податливая закадровая «история». Здесь каждая группировка уверена, что именно она выживет и станет родоначальником нового человечества (или царской династии). Однако исход борьбы этих группировок вовсе не предрешен, и зрители, затаив дыхание, ждут, кто же победит: может быть, какие-нибудь «новые индейцы»? Ощущение времени в постапокалиптическом фильме так же условно, как и в вестерне, но направлено не в прошлое, а в будущее, представленное как настоящее. В этом пространстве системная этика не работает, и общественный договор должен сформироваться заново.

Можно сказать, что молодые режиссеры-либералы в своих фильмах экспроприировали у правых консерваторов мечту о «старой Америке» – эпохе благородства и подвигов настоящих мужчин. Тем самым «дедушкино кино» было адаптировано под запросы и вкусы новых поколений, тоже выполняя функцию фан-

тазийной терапии и одновременно «термометра» американского общества.

Понятие в американских школах изучают и критикуют историческое понятие, введенное в XIX в., – «предопределенная судьба» (manifest destiny). Оно послужило идеологической базой для войны с Мексикой в 1840-х годах, но и сейчас продолжает влиять на государственную идеологию США.

«Предопределенная судьба» Америки подразумевала полный захват континента Соединенными Штатами. Предполагалось, что молодая американская нация: а) добродетельна в самом своем устройстве и идеалах; б) наделена миссией распространять это устройство и идеалы; в) самим Богом предназначена выполнять свою миссию.

Правда, детям с некоторой неловкостью сообщают, что в ходе реализации этой миссии был допущен геноцид индейцев, а затем около века пришлось преодолевать расизм. Иногда к этому добавляют еще и рассказы о десятках экспедиционных и оккупационных войн США. Вестерн ушел в прошлое именно потому, что сегодня американские завоеватели новых земель выглядят героями не больше, чем европейские варвары IV века или испанские конкистадоры.

Однако многие политики XX в. сознательно или бессознательно подражали героическим ковбоям, в результате чего происходила «вестернизация» политики США. По словам Филиппа Френча, «так же как американская жизнь проецируется на вестерн, так и вестерн освещает своим светом американскую жизнь»³.

В своей книге «Менеджмент Апокалипсиса» Айра Чернас описал специфическую «апокалиптическую» внешнюю политику США в период холодной войны. Он назвал ее политикой «национальной небезопасности / неуверенности», основы которой заложил Дуайт Эйзенхауэр. Чернас пишет: «Так называемый “мир”, к которому он [Эйзенхауэр. – А. С.] стремился, был всего лишь бесконечным процессом менеджмента апокалиптических угроз»⁴.

Несмотря на пораженческий, по сути, характер подобной политики, у США сохраняется невротическая потребность в тотальном контроле над мировыми событиями. Из-за того что этот контроль недостижим, завершением любой логической цепочки внешнеполитических прогнозов всегда является апокалипсис. Для американской идентичности апокалиптическая угроза стала навязчивой идеей.

На этом фоне картины постапокалипсиса способствуют удачному разрешению когнитивного диссонанса американцев. Земля

снова «безвидна и пуста», как в дни творения, заселена чудовищами или дикарями. Нет неразрешимых культурных конфликтов, нет ООН и Женевской конвенции. Новые колонизаторы борются за само выживание человеческой расы, строя свою цивилизацию по рецептам старых американских учебников истории.

В новом мире «предопределенная судьба» – это лучший из оставшихся идеалов, позволяющий от лица всего человечества воскликнуть: «Наше дело правое, мы победим». Поэтому популярное постапокалиптическое кино является в сердцах американцев полноправным преемником вестернов.

Казалось бы, свободой широкого жеста, простором для бескомпромиссной борьбы располагает любой герой современного боевика или приключенческого фильма: никто не арестовывает и не подвергает остракизму ни вандала-археолога («Индиана Джонс»), ни массового убийцу-полицейского («Крепкий орешек»). Однако такие герои все же действуют в социальной реальности и подчиняются ей, тогда как в постапокалиптических фильмах общий цивилизационный фон полностью отсутствует. Их сценарий, по сути, является мечтой современного горожанина о мире, где он может быть свободен от системы принуждения – правил, ограничений, ритуалов, информационной гегемонии специалистов и необходимости непрерывной работы. Считается, что цивилизация постепенно вытеснила героику. Примером нелепого поведения «крутого парня» в неприспособленном для героизма мире может служить «Рестлер» Аронофски: главный персонаж этого фильма оказывается гораздо беспомощнее собственной дочери.

Сюжеты «пустынного» постапокалипсиса вскрывают парадокс: чем глубже в обществе укореняется сугубый индивидуализм, тем меньше значимости имеет каждый отдельный человек, заключенный в герметичную ячейку непостижимой системы. Поэтому в них нередко встречаются злые карикатуры на общество, осуществляющие тоталитарный контроль под видом заботы об удовлетворении личных потребностей («Парень и его собака», 1974).

С этой точки зрения гамбит постапокалипсиса выглядит вполне логичным: необходимым условием существования героя является прекращение существования цивилизации. Сейчас почти невозможно снять увлекательный фильм о героических американских солдатах (хотя народ США по-прежнему их искренне уважает) – для этого сценаристам нужно сначала уничтожить Америку. И к этому прибегают все чаще; прекрасный пример – сериал «Падающие небеса» о суровой партизанской войне с пришельцами.

Постапокалиптические традиции многообразны: фильм «Я – легенда» имеет совершенно иную родословную, нежели «Безумный Макс», хотя и апеллирует к тем же американским ценностям. Даже такой серьезный и сдержанный фильм, как «Дорога» с его пулицеровским первоисточником обнаруживает в себе некоторые черты вестерна. В любом случае постапокалипсис как социальная фантазия стал своего рода игровой площадкой, которая завладела вниманием американцев в 1980-х гг. А к середине 2000-х эта тема стала источником вдохновения для сверхпопулярных виртуальных вселенных «Fallout» и «S.T.A.L.K.E.R.»; теперь она постоянно появляется на большом экране, на страницах романов и комиксов.

Одиночка, сам определяющий свой морально-этический кодекс, образ которого в течение XX в. неизбежно маргинализировался, в постапокалиптическом сценарии снова попал в этически нейтральное пространство беззакония, где грань между добром и злом предельно размыта.

Безусловно, этика вестерна крепко базировалась на американских ценностях в их примитивном и неразбавленном виде: самостоятельность, предприимчивость и ясное, четкое отличие добра от зла. Однако носителями этой моральной системы в вестернах является конкретный человек – в отличие от аморфного и податливого окружающего его пространства. Главным кодификатором одинокого героя вестерна стало слово *stranger* – «незнакомец, человек из нездешних мест». Искусствоведы сравнивают его со странствующим рыцарем из средневековых романов. Как и рыцари, Незнакомец постоянно передвигается и не привязан ни к какой социальной структуре; единственное, что руководит его действиями, – это его внутренний кодекс чести. Впрочем, ранний вестерн 1920-х годов, конечно, вышел скорее из сентиментального авантюрного романа «о благородных»; об этом совершенно справедливо говорит в своей книге Е. Карцева⁵. Она указывает, что неотъемлемой особенностью авантюрного романа является тайна его героя – человека без биографии. Но и позже, когда вестерн «повзрослел» и в социально-этическом плане усложнился, его герой не потерял своей социальной герметичности. Сложился образ «вигиланте» – мстителя, устанавливающего собственное правосудие вне закона. Когда в послевоенном кино вигиланте попал в условия городской цивилизации, он сначала стал суровым преступником («Буллитт», «В упор» и другие фильмы). Затем этот герой превратился в полицейского-бунтаря против могущественной государственной машины, и наконец,

он стал «ушедшим в отказ» агентом спецслужб. При этом вигиланте попал в сюжетно-идейный тупик, из которого развлекательное кино пытается его вывести, заимствуя из комиксов образ супергероя с его «волшебной» неуловимостью.

Постапокалиптические сценарии о путешествиях одинокого человека от одного островка коллективной жизни к другому доводят его независимость до логического предела. Ведь здесь каждая локальная группа живет по своим правилам, из столкновения которых с личным кодексом чести героя (часто – изгоя) создается множество сюжетных вариаций, характерных для вестерна.

Само пространство беззакония, в вестернах населенное ордами индейцев и суровых разбойников, сменяется другим востребованным мотивом – угрозами непримиримого могущественного внешнего врага. Этим врагом для американцев успели побывать русские, нацисты, славяно-азиатские орды (пресловутая «желтая угроза»), аллегорией которых некоторые считают безликих орков Толкиена.

Сейчас сценаристы жанрового кино ощущают острый дефицит подобных врагов: все перечисленные группы по разным причинам потеряли актуальность, а «арабские террористы» не подходят на эту роль из-за малочисленности и слабой оснащенности. Примером успешного использования образа врага, прочно засевшего в коллективном сознании американцев, могут служить штурмовики Джорджа Лукаса, списанные с нацистов. Другой пример – бесчеловечная цивилизация Боргов из «Звездного пути», будто воплотившая фантазии антикоммуниста Хайнлайна. Однако фантастические мотивы быстро себя исчерпали: хотя инопланетяне идеально подходят на роль враждебной силы, они чересчур абстрактны. Выяснилось, что пришельцы задевают душевные струны зрителя лишь в том случае, если сценаристы привязывают их к реальным проблемам (как в фильме «Район № 9» Бломкампа с его метафорой апартеида). Не случайно из послевоенных американских вестернов исчезло расистское изображение индейцев как жестоких, непримиримых и многочисленных врагов. Однако в американских фильмах о мексиканской революции в той же роли выступали мексиканские солдаты (можно вспомнить «Дикую банду»).

«Сброс» цивилизации в постапокалиптике оказался востребованным и читателями, и зрителями, и любителями компьютерных игр. Ведь в фантастических пустошах всегда обитает *неограниченное* число кровожадных беспринципных дикарей, насильников, религиозных фанатиков, людоедов, которые окружают островок

героев кольцом темных сил. Когда-то ту же функцию для колонизаторов выполняли индейцы, для греков – варвары, для скандинавов – все остальные народы. Так картина мира постапокалипсиса напрямую соединяется с универсальной структурой мифа, эпоса.

Другой аспект: в условиях урбанистического отчуждения, анонимности и взаимозаменяемости людей, под непрерывной бомбардировкой страшными новостями о преступности горожанин всегда ощущает себя потенциальной жертвой немотивированного насилия со стороны абстрактных «хулиганов» и «извращенцев» – этих *внутренних* врагов его мира.

По экранам США в свое время прошла целая волна фильмов об уличной преступности, где войны обнаглевших молодежных банд приняли почти эпические масштабы. Реакция горожанина на страх перед бандитами породила идею успешной самообороны: «не на того напали». В 1984 г. инженер Бернارد Гетц, озлобленный бездействием полиции, купил револьвер и уложил четверых чернокожих хулиганов, вроде бы напавших на него в вагоне метро. Как и персонажи бесчисленных подобных сцен в кино, Гетц стал в глазах телезрителей героем.

Никлас Луман в своей книге «Реальность массмедиа» предполагает, что конкретизация подобных событий в новостях служит укреплению норм поведения и маргинализации отклонений от него (все это «не здесь, но там»)⁶. В этом случае бесстыдная фантазия о «героическом» расстреле из обрез а орд хулиганов является терапией для идентичности американского горожанина. Постапокалиптическое кино услужливо рисует ему картины безнаказанной «борьбы на равных» с анонимным злом. Образ ковбоя-стрелка идеально подходит для этой «антихулиганской» фантазии.

Постапокалиптическое кино использует именно такую фигуру героя, виртуозно расправляющегося с закоренелыми преступниками серии неправдоподобно точных выстрелов. При этом из вестерна в это кино переходит не столько мастерство стрелка, сколько сама ситуация успешной борьбы одиночки против целой группы отъявленных подонков. Это театрализованное, ритуальное изображение киношных битв не теряет своей актуальности.

Перешла в постапокалиптические фильмы и традиция японских самурайских боевиков, чья популярность у киноманов Америки связана с их близостью классическому вестерну (достаточно вспомнить римейк «Семи самураев» – «Великолепную семерку»). Много лет спустя режиссеры вроде Тарантино охотно скрестили две традиции. Теперь скоротечная расправа с бандитами самурай-

ской катаной – в таких разных фильмах, как «Шестиструнный самурай» и «Книга Илая» – вызывает у зрителя не больше вопросов, чем меткая стрельба персонажей вестерна.

* * *

Как когда-то ковбоям-стрелкам, так и героям постапокалипсиса приходится полагаться лишь на смекалку, мастерство и удачу; они не ждут благодарности и уезжают в закат. Протагонист «Безумного Макса 2» (1981), «Водного мира» (1995), «Почтальона» (1997) или «Книги Илая» (2010) – не Капитан Америка или Шварценеггер, а Билли Кид и Человек Без Имени. А сам постапокалипсис (в облике веселой и лихой игры, а не суровой аллегии, антиутопии или хоррора) – это воскрешенный, обновленный вестерн, так нужный американцам.

Примечания

- ¹ *Turner F. J.* The Frontier in American History. N. Y: Henry Colt and Co., 1921. 375 с.
URL: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER> (дата обращения: 5.02.2012).
- ² *Bazin A.* The Western, or the American Film par excellence // What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Vol. 2. Berkley: Univ. of California Press, 2005. P. 140–148.
- ³ *French Ph.* Westerns: Aspects of a Movie Genre and Westerns revisited. Oxford: Oxford University Press, 1977. 208 с.
- ⁴ *Chernus I.* Apocalypse management: Eisenhower and the Discourse of National Insecurity. Stanford, 2008. 307 с.
- ⁵ *Карцева Е.Н.* Вестерн. Эволюция жанра. М.: Искусство, 1976. 254 с.
- ⁶ *Луман Н.* Реальность массмедиа. М.: Практикс, 2005. 256 с.

Проблемы истории искусства

И.В. Баканова

К РЕКОНСТРУКЦИИ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА А.С. ГОЛОВИНА: НОВЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Статья посвящена анализу ранее не известных материалов, обнаруженных автором в архивах Москвы и Праги. Эти новые данные позволяют реконструировать особенности биографии и творчества художника Александра Сергеевича Головина (а также его семьи и друзей) в контексте истории культуры русского зарубежья.

Ключевые слова: А.С. Головин, Алла Штейгер-Головина, Иржи Карасек, «Скит», русское зарубежье.

Головину Александру Сергеевичу не повезло с однофамильцем: при словах «художник Александр Головин» историки искусства тут же вспоминают знаменитый майоликовый фриз на гостинице «Метрополь» в Москве, мирискусников, Дягилевские сезоны в Париже, абрамцевский кружок, портреты Шаляпина, Мейерхольда... Но все это относится к другому Головину – Александру Яковлевичу. Именно этот знаменитый русский художник, друг Константина Коровина, упомянут во всех энциклопедических изданиях по истории искусства.

Краткие сведения о А.С. Головине в «Словаре художников русского зарубежья»¹ не полны и не во всем точны. Так, в качестве даты его рождения ошибочно приводится 28.02.1904., хотя сам художник в автобиографии указывает: «Родился 1904 г. 8 февраля (ст. стиля) в г. Одессе»². Значит, по новому стилю он родился 21 февраля 1904 г. Короткая автобиография А.С. Головина была написана им по просьбе Н.А. Еленева, который собирал сведения

для издания книги «Русское изобразительное искусство в Праге»³. Стоит привести этот автограф полностью.

Автобиография Головина Александра Сергеевича, перечень скульптур. Автограф. 20 марта 1928 г. Прага. Русский культурно-исторический музей.

Родился 1904 г. 8 февраля (ст. стиля) в г. Одессе. Отец – профессор Московского университета, Др. Медицины Сергей Селиванович Головин. Мать – рожденная Антонина Ивановна Бредилина – потомственная дворянка.

С 1914 по 1918 г. учился в Московской 7-ой гимназии, в 1918 г. в Ник[олаевской] 2-ой гимназии, потом полтора года на военной службе: сперва в 5 легк[овой] батарее 4 арт[иллерийской] бригады. Потом в 1 легк[овой] бат[арее] 34 арт[иллерийской] бригады в чине младшего фейерверкера из вольноопределяющихся вплоть до последней Крымской эвакуации.

Потом до 1922 года плавал на военном, а после на коммерческом судне матросом 1 класса. Военный транспорт «Дон». В промежутке босяковал. На шхуне иногда лепил шутки ради, но очень редко.

В 1922 году был в Болгарии, в Шумене, в гимназии. По рисункам вылепил бюст Аполлона, который, кажется, и был первой скульптурной работой (сейчас хранится в гимназии). Лепил там по почину покойного генерала Крымшаухал-Соколова, человека, обладавшего большим вкусом и замечательным чутьем.

С 1923 по 1924 год в Моравской Тшебове кончил гимназию (где занимался лепкой очень мало и без руководства).

После окончания гимназии держал экзамен в Академии из[образительных] искусств пр[офессора] Штурсы, но провалился и поступил на архит[ектурное] Отделение Полит[ехнического], где иногда, занимаясь науками и чертежами, лепил у проф[ессора] Фолькмана, где тоже очень мало было наставлений, но зато полная свобода (1924–1927). Летом 1925 года был в Париже, где главным образом и почерпал необходимые сведения. В 1926 году я лепил очень мало, осенью держал в Академию к проф[ессору] Кафке, куда и выдержал, но продержался всего полтора семестра (1927–1928) и перестал ходить. Сейчас работаю сам под личным своим руководством (для занятости: весной 1925 года держал экзамен в художественно-промышленную школу... и тоже провалился – говорят, по чисто формалистическим причинам, ибо вместо орнамента (какие-то листочки, которые я не переношу) я вылепил карикатуру, и по другим же отделам – портрет, композиция и еще что-то – прошел. По сию пору в своем ателье Snecky 12.

Далее А.С. Головин перечисляет 25 своих работ, которые привлекли внимание известного чешского коллекционера Иржи Карасека, задумавшего создать «Славянскую галерею». Головин стал одним из первых русских скульпторов, работы которых появились в собрании Карасека. Этот человек сыграл важную роль в деле поддержки русского искусства в Праге 1920–1930 гг. и достоин отдельного разговора.

В 2009 г. я приехала в Прагу, чтобы поработать в архиве ее Литературного музея. Так я узнала о состоявшейся в 2001 г. в Праге выставке «Мечта об империи красоты», посвященной собирательской деятельности Иржи Карасека. Там можно было увидеть (первые за много десятилетий) работы не только А.С. Головина, но и Александра Орлова, Николая Родионова. Куратор этой выставки Румяна Дачева любезно провела меня в хранилище Литературного музея и показала несколько работ Головина. Их выразительная пластика побудила меня заняться поисками материалов к биографии художника, о котором Иржи Карасек написал: «Даже тот, кто увидит хотя бы одну его работу, ощутит в ней львиный коготь большого таланта...»⁴

Мой путь к Александру Сергеевичу Головину начался во время работы над архивом поэта Аллы Сергеевны Головиной, урожденной баронессы фон Штейгер (1909–1987); она родилась в с. Стебелевская Николаевка Киевской губернии, а умерла в Брюсселе⁵.

Все самое главное в творчестве художника Александра Головина и поэта Аллы Штейгер-Головиной пришлось на годы их совместной жизни. Познакомились они в Моравской Тржебове, где оба в разные годы закончили гимназию: Александр – в 1924-ом, Алла – в 1928-ом. В этой же гимназии один год (1923/24) проучилась Ариадна – дочь Марины Цветаевой и Сергея Эфрона, которых здесь впервые увидели Алла и Александр. Впоследствии в Париже сложится их дружба...

Отец Аллы Штейгер – барон Сергей Эдуардович Штейгер, статский советник, каневский уездный предводитель дворянства, член IV Государственной думы. Эмигрировав из России после разгрома белого движения, он вместе с семейством сначала на два с лишним года осел в Константинополе. Там было голодно, детей пришлось отдавать в разные приюты, организованные под патронажем британцев и американцев. В 1923 г. барону удалось получить разрешение на въезд всей семьи в Чехословакию: главной его заботой было образование детей, а в это время появилась «русская акция» Масарика, согласно которой русские эмигранты

получили право бесплатно учиться в гимназиях и Карловом университете.

Александр Головин, будучи еще гимназистом, создал скульптурный портрет барона С.Э. Штейгера, который одно время был вынужден работать в той же пражской гимназии библиотекарем. Известно, что годы спустя всем посетителям библиотеки обязательно демонстрировали этот бюст, подчеркивая родственные связи скульптора и его модели. Но особенно признательны Головину были библиофилы-литераторы за то, что художник вылепил бюст пекаря из соседнего заведения: после этого пекарь всегда угощал посетителей библиотеки разной сдобой.

Второй раз после гимназии Алла и Александр встретились в Праге, где Алла поступила в Карлов университет на филологическое отделение философского факультета. А вскоре после этого в храме Св. Николая состоялось их венчание, и началась совместная жизнь супругов на съемных квартирах Праги, а потом Парижа. Эта жизнь была полна лишений, но богата на творческие дружбы, зародившиеся еще в гимназии. Большую роль сыграло объединение «Скит поэтов» (в более поздний период – «Скит»); в период 1922–1940 гг., вплоть до оккупации Праги немецкими войсками, объединением руководил известный русский профессор Альфред Людвигович Бем.

Союз двух творческих людей не может быть простым. Это в полной мере относится к союзу молоденькой поэтессы Аллы фон Штейгер и скульптора Александра Головина. Они были красивой парой: на многих фотографиях домашнего архива запечатлены изящество, тонкие черты лица прелестной молодой дамы – и ее спутник атлетического сложения. Александр был старше своей супруги на несколько лет, он много работал, чтобы обеспечить семью, брал на себя почти все хозяйственные заботы. Письма Александра к жене (хранящиеся в архиве А.С. Головиной в Музейном центре РГГУ) полны нежности и шутливой подтрунивания над ней; они передают атмосферу их скудной жизни при многих бытовых трудностях. У Аллы слабые легкие, она ждет ребенка, и супруг тщательно выписывает фразы на чешском языке, которые она должна произнести на приеме у врача (чешским она не владела, хотя свободно говорила на немецком и французском, знала английский). Из писем А.С. Головина возникает его образ – уверенного в себе, деятельного человека, любящего свою жену. Со знаками препинания он не дружит, почерк ужасный, но «Ты, Тебе» всегда пишет с большой буквы, и это тоже характеризует его чувство...

Для реконструкции биографии Александра Головина важно представить людей из его окружения. В результате моих поисков в Литературном музее Чешской Республики (Pamatník Narodního písemnictví) были обнаружены, в частности, такие письма.

25–1–1930

Дорогой барон, поздравляю тебя с минувшими праздниками и прошу прощения, что не писала так долго. Дело в том, что письма я писать не умею и, хотя очень без тебя порой скучала, все же собраться сесть за послание не смогла. Я тебя не забыла нисколько и постоянно жалею, что мы разделены такими большими расстояниями – все же у нас с тобой некоторые интересы и вкусы совпадают, что могло бы всегда поддерживать нашу дружбу. Как ты, наверно, знаешь, не позже, чем через месяц я ожидаю прибавления семейства, что меня и радует, и заставляет задумываться порой – все же легкомыслие нужно теперь откинуть совершенно. Как ни странно, ни замужество, ни материнство мне не мешают пока писать, и мои два выступления в «Ските» были очень и очень удачны. Если тебя интересуют мои стихи – пришло с удовольствием. Что ты теперь пишешь – присылай, буду рада.

Алешка Эйснер после многих бурных походов последнего года едет в Париж и издает сборник, давно пора и то, и другое, хотя и в Праге писать можно, п.ч. все же понимающих людей достаточно вполне. Печататься пока не собираюсь, хотя, возможно, что и соберусь – или в «Воле России», или еще где-либо в этом стиле. Как твоё здоровье и интимная жизнь? Правда ли, что женишься? Пиши обо всем насчет себя и спрашивай, что тебя больше интересует из нашей жизни. Отвечать буду. Спасибо за «Звенья» и сборник.

Крепко целую. Искр. любящая Алла⁶.

На оборотной стороне этого листа – письмо Александра Головина, тоже синими чернилами:

Милый Толя,

Поздравляю Вас горячо с праздником Рождества Христова и с наступающим нашим Новым годом. Давно собираюсь писать Вам. Да все дела и хлопоты. Недели 3 тому назад приезжал мой брат из Африки и на днях уехал в Париж, захватив с собой другого брата и Варю. За это время в Праге было много забавных происшествий вообще и в литературной среде – в частности, но об этом, думаю, более удачно сообщит Алла. Последнее время работал мало, все было некогда. Теперь опять начинаю трудиться. Сейчас отливаю последнюю вещь – статую

«раздавленного». Это очень сложно и тяжело, но уже самое главное сделано – остается отлить ноги и руки, которые в начале отпилили. Посылаю Вам лист из одного журнала со статьей и некоторыми фотографиями моих работ. Возможно, Вам будет интересно. На чешские праздники приезжал к нам дня на два Сережа. Он вырос и увлекается звуковым фильмом. Вашу открытку на днях получили. Спасибо за поздравления. Алла завтра устроит канители. Пока, всего хорошего. Горячо Вас приветствую.

P.S. Встречаем иногда Морковина, что-то плел о Вашей якобы несостоявшейся дуэли. Мы очень много смеялись, а ему не говорили: «Из-за женщины, имя которой он не помнит, а кончается на «и». Пока, всего хорошего. Ждем ответа. Скоро, очевидно, встретите Эйснера. Он собирается в Париж⁷.

Приведем некоторые комментарии к этим письмам.

«Барон», «Толя» – это Анатолий Сергеевич Штейгер (1907–1944), старший брат Аллы Штейгер-Головиной; он – поэт, известный по переписке с Мариной Цветаевой, адресат ее «Стихов сироте». Именно он в 1935 г. ввел Аллу и Александра Головиных в парижский литературный круг. Там супруги познакомилась с И. Буниным, А. Толстым, В. Ходасевичем, Г. Адамовичем, И. Одоевцевой, В. Набоковым, М. Алдановым, А. Ремизовым, Н. Тэффи, Б. Поплавским, С. Прегель, А. Присмановой, Л. Зуровым, И. Кнорринг, В. Смоленским, Ю. Фельзенем, Ю. Мандельштамом и другими.

«Алешка Эйснер» – писатель Алексей Эйснер (1905–1984) дружил с Аллой и Александром с гимназических времен, а потом входил в состав «скитников» в Праге. Снова они встретились в Париже, часто общались вплоть до отъезда Эйснера в Испанию (где он воевал на стороне республиканцев)⁸.

О статуе «Раздавленного» Иржи Карасек написал следующее:

...Такой художник, как Головин, может себе позволить стилизацию, а где-то и насилие над действительностью. Я так воспринимаю такое его произведение, как «Мой друг экспроприатор», где есть и юмор, и карикатура, и наконец, сама действительность. Эта работа подводит Головина к его новейшим произведениям. Тут он создал нечто невиданное – «Раздавленного автомобилем». В этом есть и страх беды, и карикатура ужаса. Это прочувствовано, с поразительной смелостью воплощено, это одновременно захватывает и отталкивает, передает атмосферу и несчастья, и гротеск ужаса⁹.

Вадим Морковин (1906–1973) – друг юности, соученик Анатолия Штейгера по гимназии; впоследствии – член «Скита», поэт, прозаик, мемуарист; он – первый публикатор переписки Марины Цветаевой и Анны Тесковой.

Сереза – младший брат Аллы Штейгер-Головиной; он приехал погостить из Берна, куда перебрался барон фон Штейгер с женой и младшим сыном после нескольких лет жизни в Чехословакии.

Упоминание о «брате, приехавшем из Африки», требует особого пояснения. Речь идет о старшем брате художника Сергее Сергеевиче Головине, который пошел по стопам отца, став врачом-офтальмологом. В короткой справке из биографического словаря «Российское зарубежье во Франции (1919–2000)» перечислены его звания и награды, упомянута дата смерти (16 октября 1985 г.) и место захоронения – кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, Париж. Здесь же приводится послужной список С.С. Головина – действительного члена французских и европейских научных обществ, награжденного французским орденом «За национальные заслуги» и орденом Почетного легиона¹⁰.

Вспомним, что в своей «Автобиографии» Александр Головин написал об отце кратко: профессор Московского университета, доктор медицины. На самом деле он был легендой российской офтальмологии, автором многих разработок по лечению глаукомы, новаторских операций на орбите глаза, учителем академика Владимира Петровича Филатова, получившего мировую известность.

Приехав в Одессу в 1903 г., отец художника поселился в доме № 44 по Маразлиевской улице (так значится в Адрес-календаре). На той же улице в разные годы жила семья барона Сергея Эдуардовича фон Штейгера. Значит, у Александра и Аллы Головиных была общая память об этой улице, об одесских акациях и памятнике Пушкину на Николаевском бульваре, хотя в Одессе они не встретились...

А в Праге супруги Головины принимали «скитников» в съемном ателье Александра в Снечках (Snečky, 12). В то время их самыми близкими друзьями были Мария Толстая (внучка Л.Н. Толстого) и ее муж, композитор Александр Ваулин (сын П.К. Ваулина, бывшего управляющего усадьбой Абрамцево). Мария и Александр Ваулины венчались там же, где и Головины, в том же 1929 г., причем в качестве свадебного подарка Александр Головин вылепил бюст Александра Ваулина (об этом впервые упомянула в своей книге чешская исследовательница Л.Н. Белошевская¹¹).

Мария Толстая и Алла Головина были членами «Скита», а их мужья стали завсегдатаями собраний этого общества. Творческая жизнь бурлила, а вместе с нею кипели страсти: через несколько лет Толстая разведется с Ваулиным, выйдет замуж за «скитника» Владимира Мансветова, и они уедут в Америку. Александр Ваулин до конца жизни останется в Чехии, сам будет воспитывать дочь Татьяну (оставшуюся с ним при разводе родителей), потом женится вторым браком. Письма Ваулина, прочитанные мною в РГАЛИ, свидетельствуют о том, что он порывался вернуться в Россию. В его письме к А.С. Головину встречаются фамилии некоторых русских художников, оказавшихся в Париже, – Орлов, Родионов...

В 1935 г. супруги Головины тоже уехали в Париж. Их первый парижский адрес – В. Montevideo, Paris XVI. Здесь им пришлось еще тяжелее, чем в Праге: Александр брался за любую работу – чертежника и даже маляра; маленького сына Головиных Сережу забрали к себе в Берн бабушка и дедушка Штейгеры. Но короткие письма и открытки, отправленные Аллой А.Л. Бему, дышат надеждой наконец-то осуществить те творческие замыслы супругов, для которых Прага уже стала тесной.

Приведем текст ее открытки из Парижа (с видом озера и лебедем на берегу). На штампе – 23.II. 1935.

Дорогой Альфред Людвигович, еще Прагу не предаю, но в Париже – замечательно. Писать ни о чем не могу, слишком много впечатлений. Вероятно, и стихов долго не будет, но для сборника «Скит» найдется, т. к. кое-что написано в Швейцарии. Сердечный привет Скиту и всем Вашим. Пражский поэт Алла Головина¹².

Другая открытка – с интерьером парижского кафе. Пишет карандашом Александр Головин:

Привет, дорог[ой] Ал[ьфред] Люд[вигович]. (как видите, сдержал обещание сразу же), учимся летать. А. Головин.

Далее – почерк Аллы:

Видала уже разную публику. Адамович не обижен. Остальные благодарят за сборник¹³.

Черными чернилами некоторые другие автографы – неразборчиво.

Открытка Александра Головина из Берна (с памятником Бубенбергу):

Дорогой Альфред Людвигович. Наконец-то, пользуясь присутствием моих в Берне, имею возможность написать Вам, ибо жизнь в Париже столь стремительна и полна забот, что писать совсем невозможно. Много и часто вспоминаем о Вас и о Ските. А сейчас волнуемся из-за нашествия гуннов и тевтонов на Прагу. Жизнь наша здесь (т. есть) в Париже интересна и думаю, что даже и плодотворна, чего и всем вам желаем. Дай Вам Бог всего хорошего. Целуем. Ант[онине] Конст[антиновне] привет, а также всем¹⁴.

А.С. Головина в своих письмах к А.Л. Бему пишет об упомянутой «плодотворности» их жизни более конкретно:

Саша много работает и сделал две прекрасные вещи (Коррида в Осеннем Салоне и Матрос с ангелом (у Независимых), он работает с жадностью необыкновенной – в общем, жизнь наша «нищая, но великолепная», как в Париже говорят...¹⁵

...А.С. выставлял недавно статую «Влюбленные» – очень большую и, по-моему, как всегда, замечательную, приходится ему, конечно, заниматься всяческой дрянью, какой и в Праге не приходилось заниматься, но он еще ни разу о нашем приезде не пожалел, и это самое главное¹⁶.

Многую были обнаружены и другие архивные материалы, имеющие отношение к жизни и творчеству Александра и Аллы Головиных. Вместе с комментарием они будут представлены в следующем номере нашего журнала.

Примечания

¹ Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники Русского Зарубежья 1917–1939 (Биографический словарь). СПб.: Нотабене, 1999. 720 с., ил.

² РГАЛИ. Ф. 2275. Оп. 1. Ед. хр. 88.

³ Еленев Н. Русское изобразительное искусство в Праге // Русские в Праге. 1918–1928 гг. / Ред.-изд. С.П. Постников. Прага, 1928.

⁴ Эта цитата из статьи «Александр Сергеевич Головин. Иржи Карасек из Льволиц» (не установленного издания); она найдена мною в архиве А.С. Головиной, хранящемся в Музейном центре РГГУ. Перевод О. Окуновой и С. Скорвида.

- ⁵ См. об этом: *Баканова И.В.* «Вам, Марина, мы тут не судьи...»: Об архиве Аллы Головиной // А.С. Пушкин – М.И. Цветаева. Седьмая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–11 окт. 1999 г.): Сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. С. 349–358; *Баканова И.В.* Стреложенная мечта. Тема культурной памяти в поэзии Аллы Головиной // Искусство как сфера культурно-исторической памяти. Сб. ст. Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2008. С. 160–178; *Баканова И.В.* Марина Цветаева и Алла Головина: история взаимоотношений в контексте литературного творчества // Семья Цветаевых в истории и культуре России. XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.). Сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. С. 356–379.
- ⁶ См.: Pamatnik Narodnigo pisemnictvi. Pozustalost Hessen S.I. С. inv.: 148–149.
- ⁷ Там же.
- ⁸ А.В. Эйсер в 1940 г. вернулся в СССР, но вскоре был арестован и приговорен к восьми годам воркутинских лагерей, а затем – к ссылке «навечно» в Карагандинскую область. В 1956 г. Эйсер был реабилитирован и, вернувшись в Москву, продолжил писательскую деятельность. Его эпистолярное общение с Аллой Головиной возобновилось в конце 1970-х гг. Она посылала ему в подарок книги Анны Ахматовой, Николая Гумилева, Александра Блока, Осипа Мандельштама, Владислава Ходасевича; в те годы в СССР эти книги нельзя было купить – только «достать».
- ⁹ Из статьи «Александр Сергеевич Головин. Иржи Карасек из Львовиц» (перевод О. Окуновой и С. Скорвида). Статья из неустановленного издания найдена в архиве А.С. Головиной, который хранится в Музейном центре РГГУ.
- ¹⁰ Российское зарубежье во Франции (1919–2000). Биографический словарь. М.: Дом-музей Марины Цветаевой. С. 367.
- ¹¹ «Скит». Прага 1922–1940: Антология. Биографии. Документы / Вступ. ст., общ. ред. Л.Н. Белошевской. Славянский институт АН Чехословацкой Республики. М.: Русский путь, 2006. 768 с., ил.
- ¹² Pamatnik Narodnigo pisemnictvi... С. 148–149.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же.

Т.И. Седова

ФЕНОМЕН ИМПРЕССИОНИЗМА И ПРОБЛЕМА ЕГО ДЕФИНИЦИИ

Статья посвящена проблеме определения импрессионизма, обусловленной его спецификой в разных национальных школах и видах искусства. Проанализировав социально-культурный контекст становления импрессионизма, автор приходит к выводу, что в основе его дефиниции должно лежать прежде всего философско-эстетическое отношение художника к миру.

Ключевые слова: импрессионизм, художественное видение, мироощущение, мгновенное впечатление.

Как и многие категории и понятия в теории искусства, импрессионизм не имеет однозначной и всеобъемлющей дефиниции, несмотря на высокую степень изученности его отдельных аспектов. Само понятие «импрессионизм» столь же подвижно, как изображение на полотнах Моне: при близком рассмотрении оно распадается на отдельные тональные нюансы и только при взгляде издали складывается в некий образ реальности. За сто лет, прошедшие со времени возникновения импрессионизма, его понятие эволюционировало от социально ориентированного¹ до искусствоведческого², культурологического³ и философско-эстетического⁴. Столь большая вариативность дефиниций была обусловлена целым рядом причин, главная из которых – неоднозначность самого явления.

На первый взгляд, художников, названных позже импрессионистами, объединяло стремление «писать светло» (Ренуар), «научиться видеть самостоятельно и работать, не следуя предвзятой

схеме» (Писсарро)⁵. Однако с чисто формальной точки зрения объединение молодых художников было во многом обусловлено ролью Салона, который, по сути, был большим художественным рынком и определял вкусы широкой публики. Не быть допущенным на Салон означало для художника лишиться шансов на официальное признание и успех – своего рода пропуск к массовому покупателю.

Хотя в 1863 г. по инициативе Наполеона II открылся так называемый Салон отверженных, он не смог существенно изменить расстановку сил и стать форумом для художников с иным, оппозиционным Салону, художественным видением. Поэтому последним не оставалось ничего иного, как организовывать альтернативные выставки. Если это и был «лишь протест против догм официальной эстетики»⁶, то в основе его лежали не столько идеологические мотивы, сколько стремление к выживанию. Импрессионисты никогда не вели себя агрессивно по отношению к публике, они хотели быть признанными официальными институтами, что подтверждается определенными «метаниями» художников между Салоном и независимыми выставками.

Внутренние противоречия импрессионизма как художественного направления вытекали из стилистической неоднородности экспонировавшихся на этих выставках полотен (особенно в 1880-е годы). Не случайно сами бунтари весьма условно и даже нехотя принимали родившееся как насмешка название – «импрессионисты»⁷. Даже при близости взглядов, техники, изобразительных принципов художников этой группы их творческие импульсы зачастую существенно различались и претерпевали изменения на протяжении жизни мастера.

Так, Э. Мане, который под влиянием К. Моне с 1871 г. начал работать на пленэре, всю жизнь пользовался темными тонами (которые решительно изгонялись с палитры молодыми художниками) и отказывался принимать участие в выставках импрессионистов; у Э. Дега – обратная ситуация: он участвовал в семи из восьми выставках, но отвергал пленэр, был приверженцем формы и рисунка, считал себя «классическим живописцем, изображающим современную действительность»⁸. Писсарро хотя и пользовался техникой раздельного мазка, но в своих сельских пейзажах зачастую повышал линию горизонта, что оставляло мало места «воздуху». Сёра и Синьяк придерживались рационального взгляда на творчество, подчиняя свой художественный метод научным открытиям в области оптической физики и психологии восприятия. Примат технического исполнения в их картинах способствовал заметному ослаблению

ценности мгновенного впечатления – основополагающего принципа импрессионизма. Что же говорить о Гогене, Сезанне, Редоне, которые экспонировали свои работы вместе с импрессионистами, но стояли на принципиально иных позициях? Все это, бесспорно, размывало стилистическое единство группы.

Формулирование эстетической программы импрессионистов не имеет устойчивой документальной базы. Ведь интерпретаторами нового искусства для широкой публики были критики и писатели, в то время как сами живописцы говорили скорее о технике и новых изобразительных принципах, чем о своих художественных концепциях. Не обладая готовым терминологическим, а зачастую и методологическим инструментарием, критика того времени была вынуждена создавать новый язык, чтобы объяснить зрителю художественные достоинства увиденных и не понятых им картин. Рассуждая о субъективном и объективном в новых живописных полотнах, о цвете и свете Дюранти, Лафорг, Мартелли и другие прибегали к помощи популярной науки (например, к трудам немецкого физиолога Г. Гельмгольца, французского химика М.Э. Шеврёля). Заимствуя научные термины, первые толкователи нового искусства, осознанно или нет, сближали импрессионизм с позитивизмом. Правда, при этом Дюранти и его современники подчеркивали, что в этих художественных произведениях речь идет не о фиксации эмпирических феноменов, а о темпераменте творца, «пропускающего мир через фильтр своей индивидуальности» (Э. Золя)⁹. Свою лепту внесли и пуантилисты, стремившиеся поставить творчество на научную, эмпирически выверенную основу. Таким образом, в понятие импрессионизма, рассматриваемого с «физиологической» точки зрения, были привнесены дополнительные коннотации, что скорее затрудняло понимание его эстетики, чем проясняло ее. Кроме того, позитивизм обострил проблему объективности и субъективности в творчестве молодых художников, что возбуждало горячие споры на протяжении еще не одного десятилетия. Признание позитивистами только эмпирического опыта вызвало некоторую девальвацию значимости импрессионизма как художественного направления и способствовало «установлению гендерной иерархии» основных художественных категорий¹⁰. В результате творчество импрессионистов стало восприниматься как несерьезное, неглубокое и бессодержательное, «женское» искусство.

Эту волну подхватили и представители последующих течений. Уже П. Гоген считал импрессионизм «искусством чисто поверхностным, целиком сводящимся к кокетству, чисто вещественным»,

где «мысль не присутствует», но слишком много «научных рассуждений»¹¹. Стремясь обособиться от инициировавшего живописную свободу импрессионизма, художники постимпрессионистической формации формулировали свои эстетические взгляды и обосновывали значимость своего искусства путем противопоставления его предшествующему направлению (хотя многие из него вышли). В частности, символисты подчеркивали «научный» и «объективный» характер творчества импрессионистов, считая их простыми имитаторами внешних проявлений природы; в то же время они упрекали импрессионистов за излишний индивидуализм и неспособность к обобщению. По мнению фовистов (например, М. Вламинка), чтобы выразить свою неповторимую индивидуальность, художник должен подчинить природу своей воле, ибо «с природой не флиртуют, ею обладают»¹². Импрессионисты же пошли по пути гармоничного единства с природой.

Тактика отрицания со стороны представителей постимпрессионистических течений привела к тому, что эти художественные направления стали выглядеть более агрессивно и потому считались весомее своего предшественника.

В 1880-х гг. импрессионизм вышел за пределы Франции, перестав быть исключительно локальным явлением и приобретая дополнительные нюансы в зависимости от историко-культурного опыта воспринявших его стран.

Так, к факторам, определившим облик русского импрессионизма, следует отнести литературоцентризм отечественной культуры, признание ответственности художника перед обществом, склонность русского человека к рефлексии. Все это обусловило бóльший удельный вес смыслового и этического компонента в русской импрессионистической живописи. В ней сквозь эскизность, дробный мазок и колористический эффект отчетливо проступает «вся русская жизнь, весь русский человек с его делами и мыслями»¹³. Кроме того, русский импрессионизм более спокоен, созерцателен, не столь сильно акцентирует внимание на ежеминутной изменчивости и подвижности, время в нем уступает по значимости пространству. Такова особенность «русского национального Космоса», с точки зрения Г. Гачева¹⁴.

Американский импрессионизм, напротив, оказался более восприимчив к французскому оригиналу, вероятно, вследствие «космополитизма» культуры Нового Света, влияния европейского искусства в целом и более тесных, продолжительных контактов с французскими художниками в частности. Но даже несмотря на

это, американские импрессионисты более сдержанны в отношении дематериализации объема изображаемого объекта, а свет в их полотнах зачастую не играет самостоятельной роли.

Искусство итальянских импрессионистов, где главная роль отводилась не свету, а цвету, было более традиционным, менее свободным и жизнерадостным. Безмятежная созерцательность (во французском понимании) здесь оказалась редкостью, натура окрашивалась романтически или сентиментально, а сюжет в большинстве случаев полностью доминировал над формой.

Однако специфика национального мироощущения и культурно-исторические особенности не были единственной причиной своеобразного преломления импрессионизма на почве других стран. Из-за стадийного наложения художественных процессов это направление в Европе и Америке смыкалось и тесно переплеталось с другими течениями. Чаще всего на полотнах европейских импрессионистов заметно доминирование реалистического или натуралистического начала, но иногда имеет место комбинация импрессионистического художественного метода с символизмом и экспрессионизмом, а при усилении декоративности – с модерном.

В силу больших отличий местных наречий импрессионизма от французского, материнского, варианта одно время довольно остро стоял вопрос о правомочности выделения, например, русского, итальянского или американского импрессионизма в художественной традиции этих стран. Дальнейшие исследования показали обоснованность и даже необходимость такого шага, что повлекло за собой расширение этого понятия.

Опыт культурной революции модернизма и постмодернизма с их более острыми противоречиями, подходы, разработанные эстетикой и философией искусства, позволили взглянуть на импрессионизм под несколько иным углом зрения. В результате стало очевидным, что на тот момент это была новая система видения, *построенная*, в отличие от предшествующей традиции, не на синтезе, а на анализе. В основе такого видения лежали, во-первых, иной вектор взаимоотношений с природой со стороны художника и, во-вторых, «включение познавательного интереса в процесс восприятия картин»¹⁵ со стороны зрителя.

Отношение художника к окружающему миру было по духу близко философской и художественной традиции Востока. Оно определялось индивидуальным переживанием, умением мастера принять любое явление как выражение высшей красоты бытия. Отсюда – более пассивный, бесконфликтный, созерцательно-эс-

тетический характер импрессионизма. Поэтому он не любит повествовательности, рассуждений и назидания, не любит рассказывать истории и делать выводы, оглядываться на прошлое или теоретизировать о будущем. Для импрессионистов гораздо важнее обычная текущая жизнь, Здесь и Сейчас, которые нужно воспринимать не рассудком, а инстинктом, не мыслью, а чувствами. Следовательно, технические аспекты, такие как оптически точная передача мимолетных световых и цветовых эффектов, вторичны по отношению содержательному наполнению картины – восхищению художника жизнью. Такая эмоциональность восприятия, оптимистическое звучание импрессионистических полотен, пафос наслаждения живой гармонией окружающего мира – все это вызвало упреки художников в поверхностности. На фоне психологизации и героизации образов, свойственных традиционной живописи, это снижало когнитивную ценность нового искусства. Однако идея радости была для импрессионистов программной, а кажущаяся поверхностность – их сознательной позицией. Сложившееся мировоззрение этих художников противопоставляло несовершенству бытия моменты неомраченного счастья. Как справедливо полагает Т.Н. Мартышкина, такая эстетическая установка реализуется «в гармоничном, равновесном восприятии внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, в единстве и взаимопроникновении макро- и микромира, оптимистическом и созерцательном осуществлении человека в культуре»¹⁶.

Что касается зрителя, то его участие в процессе восприятия означает более активную позицию, прямую вовлеченность в творческий процесс, когда воспринимающий становится со-участником, со-автором художественного произведения. Ведь недосказанность, незавершенность образов вызывают необходимость их додумывания, достраивания зрителем на основе его собственных ассоциаций и перцептивного опыта. При заданности эмоциональной окраски и общего вектора информации зритель, воспринимающий картину, не ограничен ни в масштабах своей творческой фантазии, ни в степени вовлеченности в интерпретацию художественного произведения. В этом проявилась еще одна ипостась революционных открытий импрессионизма; по словам Р. Хаманна, «если уж в импрессионизме возможно осознание, а не только наслаждение, то оно должно состоять в своего рода увлекательном отгадывании вместо терпеливого распутывания»¹⁷. В полотнах импрессионистов реальность явлена не с помощью знака, а через ее компоненты, через части материала, из которого состоят те или иные объекты. Все это ставит восприятие

художественного произведения на качественно новую ступень, где зритель приобщается к видению самого художника. Не случайно Т.Н. Мартышкина отмечает, что «импрессионизм ориентирован на восприятие, при котором зритель и художник находятся принципиально на одном уровне, результатом чего является слияние пространства произведения в пространстве зрителя»¹⁸.

Таким образом, импрессионизм – это не столько совокупность упомянутых формальных и содержательных характеристик, которая позволяет говорить о нем как о художественном направлении в европейской культуре, сколько особое мироощущение, философия, жизненная позиция. Импрессионист определяется в первую очередь своим эмоциональным единением с природой, способностью получать от нее чистое, неотягощенное впечатление, выражать в полотнах эстетическую ценность ее проявлений. Он должен обладать умением не сочинять истории, а наслаждаться жизнью как данностью, вовлекая в этот процесс зрителя на правах равного участника.

Названные критерии импрессионизма зачастую теряют свою аппликативность в других видах искусства, где, по меткому выражению Д.В. Сарабьянова, он «только откликнулся»¹⁹: к музыке неприменима материальность изображения, к литературе – одновременность впечатления, к скульптуре – дематериализация форм. Следовательно, как бы близко ни соприкасался импрессионизм с упомянутыми видами искусства, везде он имеет свои особенности, свою наполненность и, следовательно, весьма условный характер.

Таким образом, в силу разницы механизмов создания образов понятие импрессионизма в каждом из видов искусств нуждается в собственном, уточненном определении. Это понятие должно учитывать своеобразие адаптированной и доработанной техники, особенности методов импрессионистического выражения и психологии восприятия в соответствии с видовыми характеристиками скульптуры, музыки, литературы. Однако основополагающим в этих частных определениях должно быть философско-эстетическое отношение художника к миру как к материальному воплощению красоты бытия.

Примечания

¹ Большой универсальный словарь Ларусса (1878) дает следующее определение импрессионизма: «Изображение вещей в соответствии с ... личными впечатлениями», без пиетета перед «общепринятыми правилами». Цит. по: *Рей-*

- терсверд* О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. С. 8.
- ² В «Энциклопедии импрессионизма» (М.: Республика, 2005. С. 13.) данное художественное направление характеризуется как «новая техника живописи, отражавшая новое восприятие действительности». Кроме того, это «апология непосредственного и ничем не замутненного ощущения».
- ³ М. Герман полагает, что импрессионизм – это «принципиально отличная от многовекового художественного опыта культура, новый шаг к творческой свободе, иной способ мышления, восприятия, иные принципы художественного творчества во всех его областях...». См.: *Герман М.* Импрессионизм и русская живопись. СПб.: Аврора, 2005. С. 26.
- ⁴ Т.Н. Мартышкина предлагает такое толкование: «Импрессионизм – художественное выражение и своеобразная форма преодоления кризиса рационалистической картины мира в западноевропейской культуре Нового времени. Осознанное переживание гармоничного онтологического единства с природой, а не любование ею, как внешним объектом, составляет основу импрессионистического мировоззрения». См.: *Мартышкина Т.Н.* Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 73.
- ⁵ См.: Мастера искусства об искусстве / Под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова и др.: В 7 т. М.: Искусство, 1967. Т. 5. Кн. 1. С. 67, 134.
- ⁶ *Герман М.* Указ. соч. С. 50.
- ⁷ Показательно высказывание К. Моне: «... Я в отчаянии от того, что дал основание называть импрессионистами группу художников, большинство из которых не имели никакого отношения к импрессионизму». Цит. по: Энциклопедия импрессионизма... С. 116.
- ⁸ Там же. С. 11.
- ⁹ См.: *Broude N.* Impressionism: a Feminist Reading: the Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century. Boulder, CO, 1997. P. 123.
- ¹⁰ Согласно Н. Броуд, со времен Возрождения рисунок и перспектива были способами «маскулинизировать» искусство; при этом форма рассматривалась в западной философской традиции как нечто «мужское» – в противоположность пассивной, «женской» субстанции. Отказ импрессионистов от традиционного понятия формы способствовал «феминизации» этого направления в глазах современников. К. Роже-Маркс в 1897 г. заявил: «Термин “импрессионистический” обозначает способ восприятия, отмечающий прекрасное, что превосходно соотносится с гиперестезией и восприимчивостью женщин». Цит. по: *Broude N.* Op. cit. P. 164.
- ¹¹ Мастера искусства об искусстве... С. 168.
- ¹² Там же. С. 267.
- ¹³ *Alpatov M.* Russian Impact on Art. N. Y.: Philosophical Library, 1950. P. 286.

- ¹⁴ *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. М.: Логос, 2011. 424 с.
- ¹⁵ *Дьякова М.Г.* Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 1998. С. 92.
- ¹⁶ *Мартышкина Т.Н.* Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение. Автореф. дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2008. С. 11.
- ¹⁷ *Natann R.* Impressionismus in Leben und Kunst. Köln, 1907. S. 42.
- ¹⁸ *Мартышкина Т.Н.* Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению... С. 75.
- ¹⁹ *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 184.

О.А. Чуворкина

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ СРЕДНЕВЕКОВОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЫ

В статье рассматривается генезис и развитие основных методологических подходов к европейской медиевистике в XIX–XXI вв. Автор анализирует концептуальный аппарат исследователей, интерпретирующих визуальные образы средневекового западноевропейского искусства, и обосновывает преимущества междисциплинарного подхода к данной проблеме.

Ключевые слова: средневековое монументальное искусство, иконографический анализ, формально-стилистический анализ, визуально-семиотический анализ, междисциплинарный подход.

Изображения сцен библейской истории, выявление их многоуровневых смыслов являются объектом многих исследований в рамках различных методологических подходов – от историко-археологического до междисциплинарного. Среди ключевых вопросов средневекового искусства – влияние античной, византийской и восточной культур на развитие христианской иконографии; корреляция вербальных и визуальных текстов; влияние социокультурного контекста на смыслы сакрального образа; становление региональных школ.

Разграничение научных направлений в медиевистике затруднено как имманентными связями между разными видами анализа, так и традицией историков искусства проводить исследования в рамках нескольких дисциплин одновременно. В данной работе мы рассмотрим приоритетные направления в методологии исследований средневекового монументального искусства, а также особенности междисциплинарного подхода к нему.

Методологический подход, сформировавшийся в конце XIX – начале XX в., был непосредственно связан с богатой традицией комментирования и интерпретации сакральных христианских образов, а также с развитием самой медиевистики.

Эмиль Маль¹ одним из первых направляет искусствоведческий дискурс в русло иконографии, референции письменных и визуальных текстов. Искусство Средних веков, согласно Малу, – это «сакральное письмо»², «символический язык»³, позволяющий воплотить в материале незримую трансцендентную реальность. Понять ее можно только через обращение к сакральным текстам (Писанию и богословским трудам), а также к литургии и литургической драме, текстам служб и проповедей; по отношению к ним изображение играет роль визуального комментария или иллюстрации.

Иконографический метод позволяет Э. Малу наметить пути, связывающие между собой не только текстовое и визуальное наследие, но и разные виды искусств в рамках определенных культур и целых эпох⁴. В качестве основных источников и путей распространения элементов христианской иконографии исследователь называет миниатюру и мелкую пластику. По его мнению, романская скульптура довольствуется механическим переносом и преобразованием двумерного изображения в рельеф, передавая цвет через характер обработки материала, моделирование форм.

Сосредотачиваясь на проблемах смысловой стороны религиозного искусства Средневековья, иконографический анализ оставляет за рамками изучения роль событий политического и социокультурного порядка в процессе формирования программы образов⁵.

Иконографический метод Мала не способен обнаружить элементы изображения, не упомянутые в текстах, так как он работает только на основе корреляции письменного и визуального. За границами внимания исследователя остаются и художественные особенности визуального образа, а также специфические элементы стиля того или иного мастера; если они и упоминаются, то с точки зрения их технического несовершенства⁶. Несмотря на это, труды Мала очерчивают обширное поле задач, решить которые его последователи-медиевисты предлагают через соединение иконографии с инструментарием других гуманитарных дисциплин.

Основные тенденции развития иконографического подхода во второй половине XX в. можно охарактеризовать следующим образом: исследователи стремятся проанализировать специфику языка христианской иконографии, ее истоки и особенности бытования; установить связь различных изображений с культурно-

историческими и религиозными процессами; осмыслить контекст функционирования визуальных образов, роль литургической практики.

А. Грабар⁷ в 1960–1970-х гг. поворачивает иконографический дискурс Маля в русло семиотических изысканий, фокусируя внимание на изучении семантических связей. Он описывает христианское искусство в терминах «визуального языка», образующего «семантические поля» или «серийные формы искусства»⁸ (среди них – книжная миниатюра, скульптурные порталы). Труды Грабара, с одной стороны, открывают дорогу будущим исследованиям в области семиотики искусства⁹, с другой – предвосхищают развитие «серийного иконографического анализа» в работах современных представителей школы «Анналов». Среди них – члены группы исторической антропологии западноевропейского Средневековья Высшей школы социальных наук (*l'EHESS*)¹⁰. Начиная с 1980-х годов, вступив в полемику с Э. Малем и Э. Панофски, другие исследователи разрабатывают новый системный подход при интерпретации средневекового образа – *imago*¹¹.

Центр теории и методологии группы *l'EHESS* – понятие «образ-объект» («*image-objet*»)¹². При этом «образ» и «объект» – это два полюса, рождающие смысловое напряжение средневекового изображения и раскрывающие его двойственную природу. По сути, исследователи не отделяют метафизический образ ни от визуализирующей его материи, ни от качеств объекта, вовлеченного в динамику социальных и религиозных связей. «Образ-объект» не просто представляет-репродуцирует, но и своими выразительными средствами придает значение и смысл конкретным историческим ситуациям и структурам. Следовательно, понимание средневекового изображения предполагает осмысление контекста (теологического, социального, антропологического), где «образ-объект» вплетен в сеть коммуникативных взаимодействий. При этом именно религиозная практика придает *imago* действительный характер¹³.

Смещение акцента с «изображения» на «образ-объект» приводит к разработке «релятивной иконографии» («*iconographie relationnelle*»¹⁴) и «серийной иконографии» («*iconographie sérielle*»¹⁵). Первая предлагает учитывать характер расположения образов в пространстве и их роль в конкретных практиках. «Серийная иконография» сосредоточивает внимание на изучении связей между различными изображениями.

Серийность выстраивается по трем направлениям: внутри нарративного цикла, внутри корпуса памятников и внутри «гипер-

темы»¹⁶. Такой метод позволяет уйти и от фрагментарных иконографических исследований, и от преувеличенной систематизации. Кроме того, серийный подход различает в средневековой культуре почти делёзовские понятия «закономерное» («régularité») и «единичное» («singularité»), или «нормативное» и «маргинальное». Последнее определяет феномен «пограничных образов» («images-limites»¹⁷), в которых наиболее ярко проявляет себя культура определенной эпохи.

Преодоление рамок иконографического анализа происходит, однако, не только за счет обращения к культурно-историческому контексту и семантическим связям изображения. Еще А. Грабар указывал на поставленные архитектурой проблемы художественного и технического плана; на выбор сюжета и характер его воплощения влияют и возможности материала и техники. И если сам Грабар ограничивался лишь замечаниями о значимости форм, то его коллеги И. Крист, а затем и Фр. Авриль¹⁸ обогатили метод своего предшественника элементами формально-стилистического анализа¹⁹, предложив, по сути, комплексный подход к изучению средневековых изображений.

История развития формально-стилистического анализа также приводит к разработке основ междисциплинарного изучения сакральных смыслов визуального образа. Именно анализ форм позволяет определить степень творческой свободы художника. Проблема индивидуального стиля в рамках внеличного характера творчества наиболее значима для скульптуры; анализ взаимосвязи формы и содержания таких памятников служит раскрытию ценностных аспектов средневековой культуры.

Основы формального анализа западноевропейского средневекового искусства заложили труды А. Фосийона и М. Шапиро²⁰. Исследователи утверждают автономность монументальной скульптуры романики и по отношению к книжной миниатюре (оспаривая основную идею Э. Маля), и по отношению к декоративно-прикладному искусству (полемика с П. Дешаном). Не исключая возможности влияния образцов и моделей из указанных источников на монументальную скульптуру, апологеты формальной школы видят особую логику в развитии пластики, не подчиненную эволюции других видов искусства.

Изучая романский стиль, Фосийон обнаруживает определенные закономерности бытования скульптурных форм: «закон кадра», орнаментальность²¹, значимость техники, материала и «пространства ограничивающих архитектурных форм»²².

Говоря о дальнейшем развитии искусствоведческих концепций, можно условно выделить две группы adeptов идей Фосийона. В состав первой входят Ю. Балтрушайтис, Ж. Губер, Ш. Стерлинг, А. Шастель. С 1930-х гг. они разрабатывают методологию французского исследователя в основном на материале романского искусства, уделяя внимание и культурно-историческому контексту, и региональной специфике форм²³. Параллельно вторая группа развивает формальный метод на материале археологии, сопоставляя его с историей искусства. Таковы серии работ представителя «школы Хартий» Р. Урсела²⁴ и профессора истории искусства и археологии К. Казес.

М. Шапиро, отдавая дань анализу форм, параллельно обращается к семиотике²⁵. Он указывает на необходимость рассмотрения социальной составляющей искусства²⁶, изучения культурно-исторического контекста. Труды американского исследователя открывают дорогу к сотрудничеству формального анализа и социологии, для многих медиевистов 1980–2000-х годов становятся отправной точкой в развитии междисциплинарных исследований средневекового искусства.

В трудах Д. Донадье-Риго²⁷ и Э. Палаццо²⁸ тщательно изучается зависимость семантики пластики от ее месторасположения и функции; при этом особое внимание отводится анализу литургии. Норвежский исследователь С. Синдинг-Ларсен предлагает изучать христианский образ через обращение к литургической практике, «закладывающей правила его функционирования»²⁹. По его мнению, это позволяет рассматривать иконографию динамически, как предмет рецепции со стороны самых разных субъектов, прежде всего участников литургии.

Подход Синдинг-Ларсена, по сути, есть опыт сопряжения иконографии архитектуры с семиологией и социологией. Наравне с трудами представителей школы «Анналов», он достаточно ярко демонстрирует возможность взаимодействия различных сфер гуманитарного знания. Именно с такого рода междисциплинарными исследованиями визуальной культуры связано развитие современной медиевистики.

Начиная с 1980-х годов исследователи средневекового сакрального искусства все чаще обращаются к инструментарию семиотики, в частности к визуально-семиотическому анализу³⁰. Он выявляет и учитывает все наиболее важные аспекты средневекового христианского изображения – его связь с вербальным образом, сакральными текстами, литургической практикой.

Демонстрируя подвижность иконографических схем, визуально-семиотический анализ, во-первых, позволяет выявить смысловые и композиционные инвариантные элементы и создать типологию изучаемых памятников. Во-вторых, рассмотрение синтагматических и парадигматических отношений визуального текста подсказывает расстановку смысловых акцентов при интерпретации одного сюжета, по-разному трактованного в памятниках XI–XII вв.

Кроме того, учитывая «серийность» иконографии, визуальная семиотика изучает изображения как тексты эпохи, созданные и обусловленные ее языком.

Инструментарий визуальной семиотики предлагает пути различения и «прочтения» нескольких уровней смыслов изображения («иколического», «индексального», «символического»³¹). Тем самым он приближает нас к иерархии смыслов Святого Писания (исторического, символического, аллегорического, анагогического), разработанной средневековой христианской экзегетической традицией.

Изучение образа в рамках визуально-семиотического подхода позволяет анализировать не только сюжет, но и характер его воплощения. Анализ «пластического синтаксиса» и морфологии³² особенно важен для христианского средневекового искусства, обладающего двойственной природой, где трансцендентный образ неотделим от визуализирующей его материи. Язык пластики средневекового изображения сам по себе обладает значением. Кроме того, «для живущих в Средние века всякая форма – одежда мысли. <...> Форма не может быть отделена от идеи, которая ее создает...»³³

Визуально-семиотический анализ, вбирающий в себя инструментарий нескольких областей гуманитарного знания, позволяет историкам искусства работать с разными аспектами сакрального образа. Стоит отметить, однако, что плодотворность последующих исследований в медиэвистике зависит не только от выбора направления сотрудничества различных дисциплин и методов, но и от определения границ возможного применения каждого из подходов к изучению памятников визуальной культуры.

Примечания

¹ *Male E. L'art religieux du XIII s. en France. Paris: Armand Colin, 1948 (1898). 428 p.*
В качестве своего предшественника Маль называет французского археолога А. Дидрона (A. Didron). Однако становление иконографии как метода связано именно с исследованиями самого Э. Маля.

² *Male E. Op. cit. P. 30.*

- ³ *Ibid.* P. 47.
- ⁴ Согласно Э. Малю, через книжную иллюстрацию в творчество мастеров романской эпохи проникают восточнохристианские традиции, а также черты искусства Меровингов и Каролингов. В соответствии с византийским типом, Христос в момент Вознесения представляется сидящим (тимпан ц. Анзи-ле-Дюк, XII в.). Согласно иерусалимской формуле Евангелия Рабулы (VI в.), Христос стоит в ореоле Славы, поддерживаемый двумя ангелами; ниже изображаются Мария, два ангела и апостолы (скульптура портала ц. Сен Пьер и Поль в Монсо-л'Этуаль, 1125 г.). Однако влияние эллинистического, византийского и сирийского искусств проявляется не только в композиции, но и в самом характере звучания сцены: Христос представлен как эллинский бог-герой или же византийский Судья. Подробнее см: *Male E. L'art religieux du XII s. en France.* Paris: Armand Colin, 1947 (1922). P. 48–50.
- ⁵ *Palazzo E. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique // Cahiers de civilisation médiévale.* 1998. № 41. P. 65–69.
- ⁶ Говоря о тимпане собора в Отене, Маль пишет следующее: «Гигантская фигура Христа... заставляет при взгляде на нее думать, что мы видим ее через деформирующее зеркало. <...> Мастер плохо организовал пространство тимпанного поля... поэтому ему пришлось удлинять фигуры вопреки всякой логике подобия». (*Male E. Op. cit.* P. 416).
- ⁷ *Grabar A. Christian iconography. A study of its origins.* Princeton: Princeton Univ. press, 1968. 400 p.; *Idem. Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen âge.* Paris: Flammarion. 1979. 341 p.
- ⁸ *Grabar A. Christian iconography. A study of its origins.* P. 7–31.
- ⁹ *Damisch H. Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture // Macula.* 1974. № 2. P. 17–23; *Idem. Sémiologie et iconographie // La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel.* Paris: Denoël-Gonthier, 1976. P. 29–39; *Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique.* Paris: Le Léopard d'or. 1982. 263 p.; *Nichols S.G. Romanesque signs. Early Medieval Narrative and Iconography.* New Haven, Conn.; London: Yale Univ. press, 1983. 248 p.; *Bonne J.-C. L'art roman de face et de profil: le tympan de Conques.* Paris: Le Sycomore, 1985. 362 p.
- ¹⁰ *Bonne J.-C. Entre l'image et la matière // Bulletin de l'Institut historique belge de Rome.* 1999. Vol. 69. P. 77–111; *Wirth J. L'image à l'époque romane.* Paris: Le Cerf, 1999. 506 p.; *Schmitt J.-C. Le Corps des images.* Paris: Gallimard, 2002. 410 p.; *Baschet J. L'iconographie médiévale.* Paris: Folio-Gallimard, 2008. 468 p.
- ¹¹ Подробнее о проблеме средневекового «*imago*» см.: *Wirth J. Op. cit.*
- ¹² Впервые термин «образ-объект» был предложен Ж.-К. Бонном. См: *Bonne J.-C. Representation médiévale et lieu sacré // Luoghi sacri e spazi della santità.* Turin: Rosenberg et Sellier, 1990. P. 565–571.
- ¹³ *Bonne J.-C. Entre l'image et la matière.* P. 77–111.
- ¹⁴ *Baschet J. Op. cit.* P. 156.

- ¹⁵ *Ibid.* P. 171.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 260–264.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 174.
- ¹⁸ *Christ Y.* Les grands portails romans. G n ve: Droz, 1969. 206 p.; *Azril Fr.* Les royaumes d'Occident. Paris: Gallimard, 1983. 445 p.
- ¹⁹ В качестве примера взаимодействия иконографического и стилистического анализов можно назвать также работу: *Hearn M.F.* Romanesque sculpture. N. Y.: Cornell univ. press, 1981. 240 p.
- ²⁰ *Focillon H.* Vie des formes. Paris: Librairie Ernest Ledoux, 1934. 131 p.; *L'art des sculpteurs romans*, Paris: Leroux, 1964. 269 p.; *Schapiro M.* The Romanesque Sculpture of Moissac // *The Art Bulletin*. 1931. № 3. P. 249–351; *Idem.* The Romanesque Sculpture of Moissac (2) // *The Art Bulletin*. 1931. № 4. P. 464–531. При этом первенство в сфере формального анализа средневекового искусства принадлежит американскому исследователю А.К. Портеру. В 1923 г. он опубликовал труд (в десяти томах), представив классификацию памятников на основе их стиля. См.: *Porter A.* Romanesque sculpture of the pilgrimage roads. 10 vols. Boston: M. Jones, 1923.
- ²¹ Согласно А. Фосийону, определяющим фактором многих композиционных приемов романской скульптуры является орнаментальность. Эту идею развивает ученик Фосийона Ю. Балтрушайтис. См.: *Baltrušaitis J.* La stylistique ornementale dans la sculpture romane. Paris: Librairie Ernest Ledoux, 1986 (1931). 404 p.
- ²² *Focillon H.* L'art des sculpteurs romans. Paris: Leroux, 1964. P. 25–35.
- ²³ *Grodetski L.* Dualite de l'art roman // *Grodetski L.* Le moyen age retrouve. Paris: Flammarion, 1986. P. 33–49; *Durlat M.* L'art roman en Espagne. Paris: Braun & Cie, 1962. 248 p.
- ²⁴ *Oursel R.* Bourgogne Romane. Zodiaque, 1968. 343 p.
- ²⁵ *Schapiro M.* Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. The Hague; Paris: Mouton, 1973. 108 p.
- ²⁶ *Schapiro M.* The sculptures of Souillac // *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*. Cambridge, 1939. P. 359–387; *Schapiro M.* Style // *Anthropology Today: An Encyclopaedic Inventory*. Chicago, 1953. P. 287–312.
- ²⁷ *Donadieu-Rigaut D.* Penser en images. Les ordres religieux II–XV siècles. Paris:  ditions Arguments, 2005. 385 p.
- ²⁸ *Palazzo E.* Liturgie et société au Moyen Age. Paris: Beauchesne, 2000. 276 p; *Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique* // *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. № 41. P. 65–69.
- ²⁹ *Sinding-Larsen S.* Iconography and ritual. Oslo: Universitetsforlaget, 1984. P. 10.
- ³⁰ *Stephen G. Nichols.* Op. cit; *Bonne J.-C.* L'art roman de face et de profil; *Bryson N.* Semiology and visual interpretation // *Visual theory: painting and interpretation*. Cambridge. 1991. P. 61–73; *Seidal L.* Legends in limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun. Chicago: Univ. of Chicago press. 1999. 200 p.; *Sers E.* Reading

medieval images: the art historian and the object. Mich: Univ. of Michigan Press, 2002. 256 p.

³¹ В трудах сторонников визуально-семиотического анализа трихотомия знаков Ч. Пирса (знаки-иконы, индексы и символы) представляет собой не классификацию знаков на основе их отношения к объекту, а уровни смысла одного визуального знака-образа.

³² *Bonne J.-C.* Op. cit. P. 19.

³³ *Barral i Altet X.* Dictionnaire critique d'iconographie occidentale. Rennes: P.U.P., 2003. P. 28.

Н.А. Гульянова

ТОПОГРАФИЯ И АРХИТЕКТУРА БРИТАНСКОГО ГОРОДА ЙОРКА В ЭПОХУ КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО

Статья посвящена топографии и архитектуре британского Йорка в период правления Константина Великого. На основе археологических и литературных источников автор выявляет общие закономерности построения римских крепостей-столиц III–IV вв. Особое внимание уделяется вопросу о местоположении императорской резиденции в Йорке.

Ключевые слова: Римская империя, Британия, Константин Великий, Йорк, крепость, дворец.

В начале IV в. Римская империя простиралась от Северной Африки до Британских островов. Формой ее правления была тетрархия: четыре императора единовластно управляли одной из четырех частей империи, западной – август Констанций I Хлор. После его смерти в британском городе Эборакуме (Йорке) армия провозгласила новым императором его сына Константина – будущего Константина Великого. Став императором, он узаконил христианство, объединил империю и основал ее новую столицу Константинополь, положив начало истории Византии.

К 160 г. Британия стала уже полноценной Римской провинцией со столицей в Лондоне; ее культурная жизнь ориентировалась на римские образцы; города имели форум, храмы, термы. Широкое распространение получили новые для британцев виды искусства – классическая скульптура, мозаика и фресковая живопись, ювелирное и гончарное дело¹.

Йорк был основан в 71 г. н. э. на возвышенности у слияния двух рек – Уз и Фосс для размещения солдат римской армии. Первона-

чально здесь была построена деревянная крепость, которую быстро окружили другие постройки; вскоре в новом городе наметились улицы, появились жилые и административные здания². Между 107 и 108 гг. квадратная в плане крепость была заново отстроена в камне; она занимала 50 акров и вмещала 5000 солдат.

В 122 г. Йорк посетил император Адриан, который разместил здесь 6-й легион (победоносный), считавшийся одним из лучших в Римской империи. Кроме ведения военных действий, солдаты этого легиона участвовали в перестройке стен города и строительстве базилики внутри крепости.

В 211 г. Септимий Север сделал Йорк базой для проведения военной компании в Шотландии, разместив здесь императорский двор и присвоив городу почетный статус колонии. В связи с этим заново были отреставрированы стены и башни крепости.

Лондон по-прежнему оставался столицей провинции, но скорее гражданской столицей, тогда как Йорку были переданы военные функции. Роль военной столицы сохранялась за Йорком до V в., когда после ухода римских войск город был практически заброшен.

Но к началу IV в. Йорк достиг полного расцвета. Как типичный римский военный город, он делился на крепость и гражданскую часть – собственно колонию³. Расположение города возле двух рек было стратегически выгодным и с точки зрения обороны, и обеспечивало возможность быстро перемещать множество людей и грузов. Колония, расположенная на юго-западном берегу реки Уз, была окружена крепостной стеной и соединялась с крепостью главной дорогой; здесь были величественные каменные дома, ремесленные мастерские, храмы, бани. Стоит отметить, что римская традиция окружать города стеной распространилась только в III в. в связи с возросшей внешней угрозой⁴. К. Манго пишет:

Все имперские города эпохи тетрархов характеризуются общим тяжелым и помпезным государственным стилем, призванным оказать впечатление на массы. <...> Несмотря на недостаточность документации, можно сказать, что архитекторы времен тетрархии имели некоторые общие формулы городского строительства⁵.

Конечно, Йорк не был императорской столицей в полном смысле этого слова. Вполне достоверной информации о том, что здесь была резиденция губернатора, тоже нет; однако, как правило, она располагалась там же, где был расквартирован римский легион⁶.

Так как достоверно известно, что в Йорке (Эборакуме) проживали римские императоры, возникает вопрос о местоположении их дворца. О том, что такой дворец был, можно сделать вывод на основании жизнеописания Константина Великого, принадлежащего Евсевию Кесарийскому:

[Его умирающий отец] *в самом дворце* (здесь и далее выделено мной. – Н.Г.) с царского одра, передав жребий царствования, по закону природы, старшему сыну, скончался. <...> Облекшись в отеческую багряницу, Константин *вышел из царских покоев* и показался всем, точно будто бы отец возвратился к жизни и продолжал царствовать в лице сына⁷.

Возможно, первоначально императорский дворец был возведен для Септимия Севера, а Констанцием I Хлором его здание только перестроено. По другой версии, Констанций построил для себя новый дворец и именно в нем передал власть своему сыну⁸. Но я считаю наиболее вероятным, что в Йорке императоры останавливались в резиденции губернатора, и понятие «дворец» (*Palatium*) относилось именно к ней, что подчеркивало значимость этого сооружения. Все-таки основная императорская резиденция (для западной части государства) была в Трире, а в Британию императоры приезжали только в связи с организацией военных действий.

Где же могла быть расположена губернаторская резиденция в Йорке? После первых масштабных раскопок в центре города в 1939 г. было принято считать, что она находилась в крепости, практически в самом ее центре. Однако по сложившейся в Древнем Риме традиции административный центр, как правило, располагался вне крепости, в гражданской части города (хотя и вне рядовой жилой застройки)⁹.

Примером такого градоустройства может служить Ромулиана (Гамзиград на территории нынешней Сербии); она была построена на рубеже III–IV вв. императором Галерием Максимилианом¹⁰. Этот город, окруженный крепостной стеной, вмещал в себя дворцовые постройки, храмы и термы; он был соединен мостом с военной крепостью, расположенной на противоположном берегу реки. Центральная улица делила город на две части: в одной располагались императорские покои, в другой – административные помещения.

Другим примером структуры римского города эпохи тетрархии может служить Сплит, где был расположен дворец императора Диоклетиана. Это сооружение стало образцом для построек не только своего времени, но и более поздних¹¹. В соответствии с новыми тен-

денциями дворцовый комплекс Сплита состоял из прямоугольной крепости (215 × 180 м в плане) и примыкающих построек. Все эти сооружения были окружены мощной крепостной стеной с угловыми квадратными башнями и регулярно расположенными вдоль всего ее периметра башнями другого типа. Въездные ворота также были решены как крепостные – с башнями и тамбурами. Только южный фасад, обращенный к морю, представлял собой открытую аркаду; похожее решение мы найдем и в Йорке. Центральная улица делила комплекс на две части: северную, административно-служебную, и южную, собственно императорскую. В служебной части размещались казармы императорской гвардии и провиантский склад; в императорской части, кроме жилых покоев и зала для торжественных приемов, был храм и мавзолей.

Важно отметить, что хотя этот дворцовый комплекс выполнял некоторые функции крепости, его мощные стены, башни и солдатский гарнизон предназначались для охраны императора и его гостей. Другая полноценная военная крепость размещалась в Сплите на некотором удалении от дворца.

Похожая градостроительная система использовалась в Клаудии Ара Агриппиненсисуме – столице провинции Нижняя Германия¹². Дворец наместника здесь тоже располагался в гражданской части города – колонии, которая была окружена высокой стеной (7,8 м), имеющей 9 ворот и 22 башни. Дворцовый комплекс включал в себя как жилые, так и административные постройки. Военный лагерь (прямоугольный в плане) до конца III в. был расположен вне города (примерно в трех километрах от него). Но в IV в. по приказу Константина Великого на месте лагеря была построена новая крепость Дивития (Divitia), окруженная мощной стеной с 44 круглыми башнями; с колонией эта крепость соединялась каменным мостом.

В других городах, имеющих римские легионы, например в Апулуме (столице провинции Дакия Аурелиана), в Карнунте (столице провинции Верхняя Паннония), резиденции наместников тоже находились вне крепости, в их гражданской части¹³.

Итак, для Древнего Рима размещение резиденции правителя в городской крепости вовсе не было типичным, а предположение о том, что структура Йорка представляет собой исключительный случай, не имеет документального подтверждения.

В то же время за пределами крепости Йорка, на другом берегу реки Уз (к северо-западу от главной дороги через колонию) еще в 1930-е гг. археологи раскрыли остатки большого комплекса зданий. Первоначально их сочли термами, так как были обнаружены

следы довольно большого зала (шириной в 7,92 м) с полукруглым завершением и следами от квадратных опор; скорее всего, это был гипокауст. К нему примыкали другие помещения, в одном из которых находилась напольная мозаика, изображавшая морского быка, – фигуру, часто встречающуюся в римских термах.

Однако современные британские исследователи, в том числе П. Бидвелл, Э. Хартгли, С. Коркоран, выдвинули гипотезу, что обнаруженный комплекс – это не термы, а остатки резиденции наместника¹⁴. Они считают, что небольшая квадратная комната, примыкающая к большому залу, была частью гипокауста, а именно комнатой-котельной. Углубление в ее центре, которое раньше считалось ванной, по их версии, предназначалось для очага, а выступ вдоль одной из стен служил воздухопроводом, по которому горячий воздух распространялся по другим помещениям. В пользу этой версии говорит также отсутствие каменного основания для котла, из которого горячая вода поступала бы в ванну (традиционное устройство в римских термах). К большому залу примыкала еще одна комната с остатками воздухопроводов, проходивших под полами. Такая система отопления более характерна для жилых помещений, а не для терм. А наличие двух гипокаустов говорит о том, что скорее всего этот дом был резиденцией высокопоставленного должностного лица.

Мы предполагаем, что речь идет о резиденции наместника провинции Нижняя Британия, в котором останавливались императоры во время пребывания в Йорке. Если это так, именно это место могло быть упомянуто Евсевием Кесарийским как «дворец» (Palatium).

Расположение этого комплекса зданий весьма удачно для руководства провинцией: он имеет прямой выход к дороге, ведущей через мост над рекой Уз в крепость. Значит, резиденция наместника и штаб-квартира легиона находились на одной оси, что характерно и для других столичных городов той эпохи. Комплекс занимал площадь около 6 га, как и резиденции наместников других римских провинций; например, в Апилуме и Аквинкуме такие резиденции включали сады и парки. Один из фасадов (скорее всего главный) выходил на реку, подобно дворцу Диоклетиана в Сплите¹⁵.

В пользу версии о расположении резиденции наместника именно на этом месте говорят и обнаруженные при раскопках две посеребренные бронзовые пластины; одна из них посвящена божеству океана, другая – божественному покровителю наместника¹⁶. Естественнее предположить, что такие реликвии находились в резиденции губернатора, а не в общественной бане. Мозаика с изображе-

нием морского быка могла украшать не общественную, а частную баню на территории этой резиденции.

Таким образом, нам кажется наиболее убедительной гипотеза, что дворец наместника располагался не в крепости, а в колонии (на противоположном берегу реки Уз), соединяясь с крепостью и штаб-квартирой легиона главной дорогой и мостом. Как следует из приведенных выше примеров, такая структура столичных городов была типичной для Римской империи, причем во многих случаях крепость и дворцовый комплекс находились на разных берегах реки.

Центр крепости на пересечении двух главных городских дорог традиционно занимала Принципия – базилика (скорее всего, трехнефная). Ее длина составляла около 68 м, ширина – 32 м, высота (предположительно, судя по размерам остатков колонн) – 23 м¹⁷. При Константине Великом базилика была отреставрирована, по-видимому, сохранив свой первоначальный план; однако ширина центрального нефа была увеличена. Здание было украшено статуями, в том числе и статуей императора Константина Великого.

В целом крепость Йорка имела традиционный для Древнего Рима вид, размер (2,8 × 5,6 га); она включала в себя форум, термы, базилику. Дороги, пересекающиеся под прямым углом, делили ее внутреннее пространство на кварталы, в которых размещались казармы, склады, зернохранилище. В центре каждой из четырех частей крепостной стены находились ворота, к которым вела одна из главных дорог.

Вообще из всего Йорка (древнеримского Эборакума) лучше всего сохранились именно крепостные стены. При императоре Константине Великом была перестроена их юго-западная сторона. Гипотеза некоторых исследователей, что каменная стена была воздвигнута по приказу императора на месте земляного вала, представляется неубедительной. Трудно представить, чтобы в городе, столь близко расположенном к территории враждебных племен, одна из крепостных стен так долго оставалась земляной, в то время как три остальные еще во II в. были заменены на каменные стены. Скорее всего, Константин приказал просто перестроить стену, которая обветшала или была повреждена во время восстания бриттов в конце III в.

Высота стены крепости была около 5 м, и между ее двумя угловыми башнями располагалось еще шесть (по три с каждой стороны от ворот); все эти башни имели ширину 9,4 метра и шестигранную выступающую часть.

С одной стороны, крепостные стены Йорка типичны для римского мира (в том числе для Британии); примером может служить

крепость в Кардиффе. В последней четверти III в. в Южной Британии было возведено несколько новых береговых укреплений с очень высокими каменными стенами и выступающими мощными башнями; в таком же плане перестраивались уже существовавшие укрепления. Основываясь на археологических данных, можно предполагать, что в это время цепи прибрежных крепостей были сооружены по обе стороны Ла-Манша¹⁸.

Однако крепость Йорка отличалась от большинства из них более высокими башнями, которые не примыкали к стене, а имели продолжение внутри крепости в виде прямоугольного объема.

Крепость в Йорке больше всего была похожа на крепость в Ромулиане (Гамзиграде), хотя диаметр их угловых башен существенно различался (в Ромулиане – 28,35 м, в Йорке – 13,7 м). Кроме того, угловые башни в Ромулиане в плане были 16-гранными, а в Йорке – 14-гранными. Тем не менее некоторые исследователи предполагают, что башни этих двух римских городов не только строились в одно и то же время, но и проектировались одним архитектором¹⁹. С. Чурчич считает, что подобная структура мощных крепостных стен и башен могла быть вызвана не столько военно-оборонительной необходимостью, сколько стремлением подчеркнуть статусность сооружений²⁰.

Таким образом, сравнительный анализ градостроительного плана Йорка и других столичных городов, расположенных в западной части империи, выявил их значительное сходство. Мы пришли к выводу, что не было необходимости размещать резиденцию наместника внутри военной крепости Йорка. Данные раскопок большого комплекса сооружений в гражданской части города позволяют предположить, что эта резиденция (дворец правителя) располагалась именно там – за рекой, напротив крепости. Наиболее вероятным представляется отсутствие в Йорке специально построенного императорского дворца: скорее всего, при редких посещениях города императоры останавливались именно в дворцовом комплексе правителя.

Примечания

¹ История Великобритании / Под ред. К.О. Моргана // Весь мир. 2008. URL: <http://www.twirpx.com/file/203911/> (дата обращения: 27.11.2012).

² *Ottaway P.* Roman York. Tempus. 2004. URL: <http://www.pjoarchaeology.co.uk/docs/12/roman-york-special-edition.pdf> (дата обращения: 27.11.2012).

- ³ *Bidwell P.* Constantius and Constantine at York // Constantine The Great – York's Roman Emperor. York Museum Trust, 2006. P. 31.
- ⁴ *Čurčić S.* Architecture in the Balkans: From Diocletian to Suleyman the Magnificent. New-Haven: Yale University Press, 2010. P. 17.
- ⁵ *Mango C.* Le développement urbain de Constantinople. Vaticano, 2004. P. 14.
- ⁶ *Bidwell P.* Op. cit. P. 31–32.
- ⁷ *Евсевий Кесарийский.* О жизни блаженного василевса Константина. URL: <http://khazarzar.skeptik.net/books/eusebius/vc/index.html> (дата обращения: 27.11.2012).
- ⁸ *Bidwell P.* Op. cit.
- ⁹ Более прозаическое объяснение может состоять в том, что административный центр представлял собой достаточно крупный комплекс, который не вписывался в строгую организацию военной крепости.
- ¹⁰ *Srejšović D., Vasić Č.* Emperor's Galerius's buildings in Romuliana (Gamzigrad, eastern Serbia) // Archaeology, Religious Studies and Classical Studies. Vol. 2. 1993. URL: <http://brepols.metapress.com/content/21786h19ug478728/resource-secured/?target=fulltext.pdf> (дата обращения: 27.11.2012).
- ¹¹ *Marasović J., Marasović T.* Diocletian Palace. Zagreb, 1970. С. 9–25.
- ¹² *Борзеп Х.* Колония Клаудиа Ара Агриппиненсиум // Римское искусство и культура. 1984. С. 20–28.
- ¹³ *Bidwell P.* Op. cit. P. 31–34.
- ¹⁴ *Bidwel P, Hartley E., Corcoran S.* Constantine at York / Nis & Byzantium VII. Nis, 2009 // URL: <http://www.ni.rs/byzantium/doc/zbornik7/PDF-VII/04%20Paul%20Bidwell%20and%20Elizabeth%20Hartley%20with%20Simon%20Corcoran.pdf> (дата обращения: 15.10.2012).
- ¹⁵ *Marasović J., Marasović T.* Op. cit. С. 9–25.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Bidwell P.* Op. cit. P. 34–35.
- ¹⁸ История Великобритании / Под ред. К.О. Моргана.
- ¹⁹ *Bidwell P.* Op. cit. P. 36–40.
- ²⁰ *Čurčić S.* Op. cit. P. 22–25.

Е.В. Лаврентьева

К ВОПРОСУ О СТИЛЕ МОЗАИК СОБОРА ТОРЧЕЛЛО

Статья посвящена анализу стилистических особенностей аутентичных мозаик западной стены и южной капеллы собора Торчелло. Автор уточняет их датировку благодаря сравнению с другими византийскими мозаичными ансамблями северной Адриатики конца XI – начала XII в. и некоторыми памятниками, созданными константинопольскими мастерами в это время.

Ключевые слова: мозаики соборов Торчелло, Триеста, Сан Марко, фрагменты мозаик базилики Урсиана в Равенне.

Анализ художественного языка живописного убранства собора Торчелло позволяет уточнить время создания византийских мозаик его западной стены и южной капеллы (диаконника). Для этого стоит обратить более пристальное внимание на ближайшие их стилистические аналогии – мозаики соборов Св. Юста в Триесте, Сан Марко в Венеции и базилики Урсиана в Равенне. Особенно важны в этом контексте мозаики Триеста, которым историки византийского искусства уделяли недостаточное внимание. Уточнение их датировки, предложенное М. Мэсон, может оказаться важным для исследования всех византийских мозаик Северной Адриатики¹.

Необходимо отметить, что тщательного сравнительно-стилистического анализа мозаик Торчелло пока не проводилось. Находя аналогии в их изображении Страшного суда с мозаиками Монреале (Сицилия), С. Беттини ошибочно датирует их концом XII в.² О. Демус выявляет некоторые художественные особенности аутентичных фрагментов живописи собора (из музея Торчелло)³.

А.-М. Дамиджелла сопоставляет мозаики диаконника Торчелло и базилики Урсиана, но, к сожалению, не различает стиль реставрационных чинок и аутентичных частей⁴. К. Риццарди пишет о стиле тех же мозаик Торчелло лишь в сравнении с мозаиками Сан Витале VI в.⁵ О.С. Попова противопоставляет стиль мозаик диаконника Торчелло мозаикам собора Св. Юста в Триесте и фрагментам мозаики базилики Урсиана в Равенне, но находит в них сходство с мозаиками капеллы Дзен в Сан Марко⁶.

Скрупулезному технологическому анализу византийских мозаик собора Торчелло посвящены публикации И. Андрееску. В своих ранних исследованиях она датирует аутентичные мозаики западной стены и диаконника Торчелло временем около 1100 г., находя близкие аналогии технологии их создания в мозаиках кафоликона монастыря Успения Богородицы в Дафни (около 1100 г)⁷. Но в последних статьях Андрееску дает более широкую их датировку – вторая половина XI в., основываясь на сравнительном химическом анализе тессер немногочисленных византийских мозаик XI в.⁸

Сходство стилистических элементов мозаик Торчелло с памятниками, точно датированными или относимыми к определенному периоду, позволяет дать их более точную датировку.

Обратимся к мозаикам западной стены собора Торчелло. Исследования И. Андрееску позволяют выделить их подлинные фрагменты, которые мы и будем описывать⁹.

Наибольшей выразительностью среди образов этой мозаики обладает господствующая над ними фигура Христа из сцены «Схождение во ад». Только часть этой фигуры аутентична, но прекрасно сохранившаяся голова дает возможность всестороннего стилистического анализа. Она представлена в трехчетвертном развороте, черты лица крупные, рельефные, активно моделированные гибкими округлыми линиями; миндалевидные глаза окружены притененными глазницами и отлогими дугами бровей; овальные скулы обведены тонкими оливковыми тенями; румянец со щек заходит на скулы. Тон лица светлый, сияющий, четкие границы цветовых полей придают форме головы твердость и даже жесткость.

Подобный «аскетический стиль» византийского искусства получил распространение во второй четверти XI в.¹⁰ Исследователи связывают его расцвет с ансамблями кафоликона монастыря Осиеос Лукас в Фокиде и Св. Софии в Киеве. Однако и позже, на рубеже XI–XII вв., в художественном решении евангельских образов проявлялся подобный антиклассический духовный максимализм.

Фронтальный ракурс другого лика Христа на западной стене собора Торчелло обусловлен деисусной композицией. Этот более компактный образ имеет крупно проработанные черты: поджатые губы выразительного рисунка; запавшие щеки, обрамленные власами; борода необычной клиновидной формы; прямой нос, «приподнятый» широкими оливковыми притенениями; они контрастируют с вертикальными «строчками» светлых и темных смальт, формирующими переносицу. Лик сохраняет строгое выражение и невозмутимое спокойствие, но его отрешенность преодолена. В этой живописной трактовке образа отчетливо проявляется классицистическая традиция, что свидетельствует об утрате монолитности аскетического стиля на пороге XII в.

Мозаики западной стены Торчелло изначально содержали большое количество ликов, часть которых сейчас хранится в музеях¹¹. По возрастным характеристикам их можно сгруппировать на молодые, зрелые и старческие лики. В молодых ликах узнается физиогномика императрицы Зои из собора Св. Софии в Константинополе. У нее округлое широкоскулое лицо с выпуклыми, чуть прищуренными глазами под тяжелыми верхними веками и коротким носом с широкой прямой переносицей. В ликах зрелых людей эти черты дополняются графической разделкой тенями, не меняющей их выражения. Образы сидящих апостолов различаются признаками возраста, но однотипны по выраженности духовной концентрации. Неподвижностью и суровостью наделяются лики ангелов Страшного суда.

Однако лики Торчелло обладают и другими чертами, характерными для стиля рубежа XI–XII вв., когда в византийском искусстве возвращается интерес к классицистической традиции, основанной на гармонизации и смягчении всего образного строя¹².

Например, некоторые ангельские лики в нижних регистрах сцены Страшного суда (Этимасия, Рай) отличаются от молодых ликов Соломона и апостолов особой светлостью; в их тонких правильных чертах уже угадывается комниновский физиогномический тип. Так, лик ангела на фрагменте мозаики из Торчелло, хранящемся в Лувре, выделяется редким благородством черт и соразмерных пропорций. Общий цвет лика – светлый до сияния, его контур обведен тессерами разных оттенков – черными по линии лба и шеи, красноватыми по контуру правой щеки, подбородка и носа, янтарными по линии правой скулы; мягкие тени скул строятся тремя рядами очень светлых оливковых тонов. Направленный на зрителя взгляд широко открытых глаз, естественный и живой, и точно моделиро-

ванные губы довершают образ этого ангела, похожего на молодого апостола в сцене «Омовение ног» из Дафни. Близкие стилистические аналогии голове ангела XI в. из музея Торчелло можно найти также в лике юной девы с горящей свечой из сцены «Введение во храм» в Дафни.

В ликах старцев и зрелых персонажей сетка притенений чаще, и ее «ячейки», разнообразные по форме и величине, лишь приблизительно соответствуют ее анатомическому рельефу. Они налагаются гибкими опоясывающими линиями и стилизованными «светами», деликатно контрастирующими с ними.

Складки одеяний, как правило, прямолинейны и несколько жестковаты, но способны передавать стремительное движение; например, они обрисовывают ноги Адама, тянущегося ко Христу, а также фигуры ангелов в третьем и четвертом регистрах сверху. Складки на их одеяниях прочерчены не только ломкими линиями, членищими их форму, но и приобретают разнообразные сложные очертания, активно моделированные стилизованными светом.

Стремление к анатомической правильности и объемности фигур свидетельствует об использовании элементов художественного языка античности. Например, фигуре юноши из группы славословящих праведников (в одном из нижних регистров Торчелло) придана сложная винтообразная поза – с постановкой ног и плеч анфас, но с разворотом торса вправо. При этом рисунок складок на одежде правильно очерчивает отставленную в сторону правую ногу, передавая пластику тела. Подобными приемами пользовались и мастера Дафни (Архангел Гавриил из Благовещения), и создатели михайловских мозаик (апостолы Петр, Варфоломей и Матфей).

Мозаики Торчелло естественно сравнивать с ближайшими по локализации памятниками – византийскими мозаиками Северной Италии, образующими компактную группу. В нее входят мозаики венецианского собора Сан Марко – его западного портала, алтаря (около 1094 г.) и капеллы Дзен (начало XII в.), а также мозаики собора Св. Юста в Триесте (конец XI в.) и базилики Урсиана в Равенне (1112 г.)¹³.

Полнее всего дошли до нас мозаики кафедрального собора Св. Юста в Триесте, расположенные в боковых апсидах. М. Мэсон, которая изучала эти прекрасно сохранившиеся мозаики на лесах собора, доказывает одновременность их создания¹⁴. Самыми близкими к мозаикам Триеста исследовательница считает образы патронов из алтаря Сан Марко, что, по ее мнению, указывает на их место в хронологии создания мозаичных комплексов северной Адриатики¹⁵.

От мозаик базилики Урсиана сохранились только фрагменты¹⁶, но они отличаются хорошей сохранностью (проводилась лишь частичная замена отдельных тессер в XX в.)¹⁷.

Из первоначальных мозаик собора Сан Марко уцелели апостолы портала, четыре патрона храма в алтаре, а также архангелы капеллы Дзен. Сохранность этих образов также очень высока¹⁸.

Между мозаичными образами Триеста и базилики Урсиана существует несомненное стилистическое родство. Достаточно сопоставить между собой лики св. Филиппа, Фомы или св. Юста с сохранившейся головой апостола Иоанна равеннской мозаики. Святые имеют овальные удлинённые лики с упрощённым контуром, выложенным темными тессерами с дополнительной обводкой оливковыми притенениями. Аналогичны поля притенений в уголках рта ликов святых, прерывистые тени под глазницами, треугольная тень над переносицей. Идентичны пропорции ликов и их рисунок, особенно рисунок бровей, век, глазниц. Плотные волосяные шапки членятся контурами отдельных прядей, обозначенных полосками темных смальт. Велик соблазн отнести мозаичную голову юного апостола из Равенны и образ апостола Филиппа из Триеста к творениям одной артели.

Тождественны по типу и набору художественных приемов лики Христа из Деисуса на западной стене и в конхе южной апсиды Торчелло и лик Спасителя из Триеста.

Стоит отметить, что в диаконнике Торчелло от первоначальной фазы декорирования конца XI в. сохранились нетронутыми лишь фигура Христа и ангелы на своде вимы¹⁹.

Если сравнить лик Христа из диаконника Торчелло с ликом Христа из Деисуса Страшного суда, мы заметим практически одинаковую их моделировку: высветления и притенения выполнены одинаковыми по цвету тессерами, дуги бровей симметричны, не изогнуты; глаза и нос переданы идентично. Отличается лишь моделировка губ: в диаконнике у Христа уголки губ слегка продлены и как бы опущены вниз, а у Христа из Деисуса линия губ короче, уголки губ слегка приподняты. Отличается и рисунок прядей борд: в диаконнике у Христа они прямые вертикальные, а у Христа западной стены – диагональные, рисунок прядей строится как бы елочкой. Эти два образа, безусловно, несколько разнятся между собой. Живопись лика из южной апсиды более рельефна благодаря активной проработке светами и подрумянкой, его колористическое решение усложнено и тонко сбалансировано. Именно этими особенностями он сближается с ликом Спасителя из Триеста, в кото-

ром совмещаются черты обоих торчелланских ликов. Во всех трех случаях мы отмечаем удивительно сходную моделировку, использование тессер одинаковых или близких оттенков и цветов. Эти три родственных образа созданы, скорее всего, разными мастерами, но, безусловно, примерно в одно и то же время. Особенно близки лик Христа из Триеста и лик Христа из Деисуса западной стены Торчелло, благодаря использованию в обоих случаях тессер чуть более крупного размера, чем в лике Христа из диаконника Торчелло. Вероятно, в Триесте и в Торчелло могли работать мастера одной выучки.

Это предположение подтверждается еще одним бесспорным сходством. Лики ангелов на своде вимы диаконника Торчелло можно сравнить с ликом Юста из Триеста. Учтем, что И. Андрееску доказывает одновременность исполнения всех мозаик диаконника²⁰. Поразительным сходством с ликом Юста обладает лик ангела из восточного сегмента, особенно благодаря одинаковым размерам тессер (несмотря на то что Юст передан в три четверти, а ангел Торчелло – анфас). При построении теней на обоих ликах используются одинаковые приемы: так, четыре ряда темных тессер на переносице намечают треугольник, в котором нижний ряд является самым коротким и темным, а верхний, на лбу, – самым светлым и длинным. Под симметричными дугами бровей правильной формы идет один ряд тессер, передающих тень, а ниже видна тоненькая дуга верхнего века. Зрачки в обоих случаях – это черные смальты круглой формы, на белках глаз притенения выполнены сероватыми тессерами. В обоих случаях идентична форма губ и их моделировка: нижняя губа передана двумя рядами розовых тессер и обрамлена тонким рядом темных смальт; сверху ее очерчивает ряд коричневых смальт одинаковой формы; уголки губ обозначены тремя серыми ячейками. Для обозначения подбородка используется тень серых тессер дугообразной формы. Такие детали, бесспорно, свидетельствуют об исполнении обоих ансамблей либо одной артелью, либо мастерами, получившими одну выучку.

Вернемся к мозаикам западной стены Торчелло. Фронтальному образу Богородицы из нижнего (райского) регистра этой стены подобрать параллели сложнее. Архитектоника этого лика с крепкими чертами-опорами смягчается его очень светлым и нежным тоном, почти лишенным теней, и круглящейся формой. Во взгляде вновь ощущается мягкость комниновских богородичных ликов, в отличие, например, от типологически близкого, но более строгого образа Богородицы из музея Болоньи (рубеж XI–XII вв.)

Лик Богородицы из Рая в Торчелло можно сопоставить с Её ликом на мозаике Урсианы: их сближает благородная трактовка одухотворенного образа. Это же можно сказать об иконе Богородицы Одигитрии раннего XII в. из монастыря Хиландар на Афоне и о мозаичном образе Богородицы в апсиде св. Софии в Салониках начала XII в.²¹ Их роднят мягкие, еле заметные тени, круглый лик, моделировка носа и глаз, использование мелких тессер.

Трактровка одеяний ангелов, апостолов и святых также обнаруживает сходство стилистики Торчелло с искусством других памятников Северной Италии. Ритмическое чередование складок на драпировках ангелов из среднего и нижнего регистров Страшного суда, передающее экспрессию их движения, использовано и в одеянии внешне статичной фигуры апостола Фомы из Триеста. Столь же свободно и живо воспроизведены складки по нижнему краю облачения св. Эрмагора в алтаре Сан Марко.

Необходимо отметить и общий типаж ангелов в мозаиках Торчелло, Триеста и капеллы Дзен собора Сан Марко. Особенно заметно это сходство на примере свивающего небо ангела из Торчелло, архангела Гавриила собора Триеста и левого ангела в капелле Дзен. Во всех трех случаях мы видим слегка удлиненные, вытянутые лики, своеобразную чуть искривленную форму носа, похожие линии век и бровей, одинаково моделированную прическу (завитки локонов отмечены золотыми тессерами).

Важную деталь отмечает И. Андреев. Варфоломей из Триеста физиогномически очень похож на Марка из алтаря Сан Марко. Кроме того, апостол из Триеста копирует одеяние Марка: на нем не только темно-голубая туника и светлый гиматий, но и так же скрыта под покровом левая рука, причем без какой-либо иконографической логики. Так, автор делает вывод, что группа мозаичистов Триеста непосредственно связана с алтарем Сан Марко²². В этом случае копия характер фигуры Варфоломея может свидетельствовать о том, что сначала декорировалась апсида Сан Марко, а потом – собор Триеста.

На основании отмеченных нами аналогий в стилистике отдельных образов и ансамбля в целом можно высказать некоторые суждения о времени создания мозаик Торчелло. Без всяких сомнений, они возникли в тот же период, что и мозаики Триеста, базилики Урсиана и Сан Марко.

Несмотря на то что некоторые исследователи находят несоответствия в мозаиках Триеста и диаконника Торчелло, именно их стилистическая близость несомненна²³. Этот незамеченный ранее

факт важен в решении вопроса о датировке декорации Торчелло XI веком. Кроме того, сходство образов Триеста и базилики Урсинаны может подтвердить их датировку временем, близким к равеннским фрагментам. Подтверждается также константинопольское происхождение мастеров Торчелло и датировка убранства рассматриваемых частей собора временем около 1100 г., предложенная первоначально И. Андрееску.

Мы, безусловно, можем говорить о художниках, одновременно работавших в ансамблях Северной Адриатики и принадлежащих к одной школе иконографии и мозаического мастерства. Нельзя исключить даже того, что во всех проанализированных нами случаях работала одна и та же артель.

Примечания

- ¹ *Mason M.* Il complesso cattedrale di San Giusto e la sua decorazione musiva / San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto. Trieste: Editreg, 2005. P. 311–342; *Idem.* Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste / Atti del XV Colloquio. Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 269–278.
- ² *Bettini S.* Il “Giudizio” di Torcello – restituzione del testo // *Critica d’arte.* 1954. № 6. P. 502–519.
- ³ *Demus O.* Studies among the Torcello mosaics – II / *Demus O.* Studies in Byzantium, Venice and the West. London: Pindar Press, 1998. P. 228.
- ⁴ *Damigella A.-M.* Problemi della Cattedrale di Torcello. Mosaici dell’abside destra // *Commentari.* 1966. № 17. P. 3–15.
- ⁵ *Rizzardi C.* La Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell’abside destra / *Florilegium artium.* Padova: Il Poligrafo, 2006. P. 158.
- ⁶ *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики. Фрески. Иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 441–442.
- ⁷ *Andreescu I.* Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers.* 1972. № 26. P. 193; *Idem.* Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 / *Actes du XV^e congrès international d’études Byzantines.* Athènes, 1981. P. 15–30; *Idem.* Torcello III. La chronologie relative des mosaïques parietales // *Dumbarton Oaks Papers.* 1976. № 30. P. 259; *Idem.* Torcello IV. Capella Sud, mosaici: cronologia relative, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree / 3 colloquio internazionale sul mosaico antico. Ravenna, 1984. P. 537.

- ⁸ *Andreescu-Teadgold I.* I primi mosaicisti a San Marco / Storia dell'arte marciana. Venezia: Marsilio Editori, 1997. P. 89; *Andreescu-Treadgold I., Henderson J.* How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? / Byzantine trade, 4–12th centuries. Oxford: Marlia Mundell Mango, 2009. P. 393–417; *Andreescu-Treadgold I.* Torcello VI. Tre botteghe di mosaicisti nell'XI secolo e la tipologia dei cespugli / Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. Tivoli: Scripta Manent, 2010. P. 257–268.
- ⁹ *Andreescu I.* Torcello I. P. 185–223; *Idem.* Torcello III. P. 247–341.
- ¹⁰ *Попова О.С.* Указ. соч. С. 149–210; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers.* 1980–1981. № 34–35. P. 81–86.
- ¹¹ *Andreescu I.* Torcello I. P. 185–223; Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna. catalogo a cura di Giulia Fogolari. Venezia: Provincia di Venezia, 1978. P. 24–28.
- ¹² *Попова О.С.* Указ. соч. С. 297–352; *Mouriki D.* Op. cit. P. 95–97.
- ¹³ *Andreescu-Teadgold I.* I primi mosaicisti... P. 89–90; *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marco. Venice; Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988. P. 23–24; *Mason M.* Il complesso cattedrale... P. 333–337; *Zaffagnini G.M.* La basilica Ursiana di Ravenna // *Felix Ravenna.* 1965. № 92. P. 48.
- ¹⁴ *Mason M.* Il complesso cattedrale... P. 317–323.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 324–330.
- ¹⁶ *Menna M.-R.* Mosaici della Basilica Ursiana / Splendori di Bisanzio. Milano: Fabbri Editori, 1990. P. 277–281; *Pasi S.* Osservazioni sui frammenti del mosaico absidale della Basilica Ursiana // *Felix Ravenna.* 1976. № 111–112. P. 213–293; *Zaffagnini G.M.* Op. cit. P. 5–76.
- ¹⁷ *Pasi S.* Gli ultimi restauri ai frammenti del mosaico absidale della basilica Ursiana di Ravenna // *Felix Ravenna.* 1988. № 135–136. P. 71–79.
- ¹⁸ *Andreescu-Teadgold I.* I primi mosaicisti... P. 92.
- ¹⁹ *Andreescu I.* Torcello III. P. 261–263; *Idem.* Torcello IV. P. 543–549.
- ²⁰ *Andreescu I.* Torcello IV. P. 537.
- ²¹ *Попова О.С.* Указ. соч. С. 199 (рис. 138); *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Die grossformatigen Ikonen. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. S. 19–21.
- ²² *Andreescu-Teadgold I.* I primi mosaicisti... P. 94.
- ²³ *Попова О.С.* Указ. соч. С. 441.

Е.А. Савинова

КУРАТОРСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Статья посвящена специфике художественного процесса в СССР начиная с первых шагов советской власти. Автор рассматривает выставочную деятельность этой эпохи как совокупность коллективных «кураторских проектов», целью которых была пропаганда идеологических и культурных ценностей социализма и советского образа жизни.

Ключевые слова: кураторство, «монументальная пропаганда», Всемирные выставки, Олимпиада.

Любое новое начинание в сфере искусства наталкивается на необходимость его теоретического осмысления. Феномен кураторства как понятие оформился в Европе в 1960–1970-х гг., а в России – только в постперестроечное время.

Кураторство – это специфический вид деятельности, связанный с организацией выставок и экспозиций. Авторитетный французский исследователь Николя Буррио отмечает, что кураторство связано, прежде всего, с «авторской интеллектуальной деятельностью». Он же уточняет: «Это не значит, что куратор может использовать художников и их работы абсолютно произвольно, но это значит, что выставка – это язык, и кураторская практика – это язык»¹.

Кураторская концепция художественной выставки создает особую оптическую среду, которая позволяет зрителю «очистить свой ум и глаз», поскольку повседневность постоянно ограничивает нашу способность видеть. По словам П. Вайбеля, куратор – это «посредник между художником и публикой, произведением и зрителем, он – медиатор»².

Зачатки кураторской деятельности можно отыскать в любом социальном пространстве. Одно из направлений развития кураторства – реализация художественными средствами идеологии и пропаганды, что было характерно для тоталитарных режимов первой половины XX в., сложившихся в СССР, Германии и Италии.

Когда большевики в начале XX в. предприняли попытку создания целостной архитектурной среды, они выступали как прокураторы. Следует отметить, что «коллективное кураторство» коммунистической партии на разных этапах развития советского искусства имело различные идеологические задачи и организационные формы.

Прежде всего, В.И. Ленин выдвинул идею использования изобразительного искусства для утверждения идей революции и укрепления диктатуры пролетариата. Характерный образец «кураторского проекта» новой власти – ленинский «План монументальной пропаганды» (1918). Все города советской России должны были наводнить плакаты, гигантские панно, художественно оформленные лозунги для массовых празднеств, знамена, гербовые щиты с надписью «Вся власть Советам»³. В 1918–1920-х гг. в Москве и Петрограде были воздвигнуты памятники идейным вдохновителям и героям революционного движения – К. Марксу скульптора А. Матвеева, «Жертвам революции» скульптора Л. Руднева, А.И. Герцену и Н.Н. Огареву скульптора Н. Андреева. На зданиях появились мемориальные доски и барельефы, увековечивающие память героев Октябрьской революции. Праздничное оформление городов поручалось самым крупным художникам-авангардистам, таким как Н. Альтман, К. Петров-Водкин и другие. Рассматривать как кураторские можно и многие частные проекты тех лет – от пластического сопровождения массовых мероприятий до целенаправленного формирования музейных коллекций.

Известно, что авангард сдал свои позиции и проиграл борьбу за кураторство в культурной политике властей. Конец битве за искусство положило постановление ЦК ВКП(б) от 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»: вместо всех художественных группировок были организованы «творческие союзы» писателей, художников, архитекторов и т. д. С этого постановления начался новый, сталинский, этап культурной жизни страны. В период с 1932 по 1934 г. был окончательно отстроен аппарат управления и контроля над искусством. Формулировка «социалистический реализм» стала догмой, была объявлена война

всем художественным стилям, формам, тенденциям, отличающимся от официальной доктрины.

Главные сюжеты изобразительного искусства в этот период – спорт, труд, индустриализация страны и новый тип советского человека. Многим выдающимся мастерам авангарда приходилось соответствовать новым требованиям власти. Так, в 1930-е гг. появились картины П. Филонова «Тракторный цех Путиловского завода», «Ударницы на фабрике “Красная заря”». Новая идеологическая установка касалась всех областей культуры – литературы, живописи, скульптуры, театра, кино. В художественную жизнь страны вошли и целиком ее определили три главных признака культуры тоталитаризма – идеология, организация и террор⁴. Только став членом одного из творческих союзов, писатель или художник обретал право на профессиональную деятельность. Система госзаказа, которая начала складываться в СССР уже с 1927 г., позволяла художнику получать предварительную оплату будущего произведения, но только в случае признания соответствия законченной работы заказу выставочный комитет позволял выплатить ему всю договорную сумму. Обычно госзаказ поступал в связи с важными политическими событиями – памятными датами, достижениями в области народного хозяйства или победами на фронтах войны. Лучшие произведения отбирались для ежегодных Всесоюзных художественных выставок, которые стали гигантскими фильтрами для просеивания всей художественной продукции⁵. Отношения художника с властью стали жестко регулироваться (идеологически и административно), причем творческий союз выступал в роли посредника между обеими сторонами.

В советское время вся художественная жизнь строилась по принципу пирамиды, состоящей из трех основных блоков – Союза советских художников, Министерства культуры и Академии художеств СССР, но все они зависели от секретариата ЦК ВКП(б)–КПСС и непосредственно от решений И.В. Сталина. Вождь лично руководил разного рода художественными проектами, выступая генеральным куратором всей культуры СССР. В 1933 г. он сам выбрал проект Дворца Советов архитектора Б.М. Иофана, хотя в конкурсе принимали участие многие выдающиеся советские и зарубежные архитекторы – А.В. Щусев, И.В. Жолтовский, М.Я. Гинзбург, братья Веснины, К.С. Мельников, Ле Корбюзье, В. Гропиус, Г. Гамильтон и другие. Следует отметить, что Сталин курировал не только архитектуру, но и изобразительное искусство, литературу, театр и кино; все они должны были изображать ударников, колхоз-

ников, физкультурников, стахановцев. Художники А. Герасимов, В. Ефанов, А. Дейнека, Ю. Пименов, Д. Шмаринов, скульпторы С. Меркулов, А. Матвеев и многие другие мастера не просто копировали жизнь, а визуализировали ее будущий образ. Основная задача художника состояла теперь в создании некоего мифа о прекрасном социалистическом мире, который вот-вот будет построен.

До сих пор не известен весь механизм управления искусством и архитектурой сталинской империи, хотя, безусловно, он обеспечивал точное выполнение указаний вождя, партии и правительства. Не известен и состав жюри многочисленных конкурсов, выставок и других мероприятий⁶. Огромная безымянная армия квазикураторов художественного процесса (от работников ЦК КПСС, сотрудников выставочных комитетов до первичных партийных «местных» ячеек) осуществляла заказ тоталитарной власти.

Кураторская деятельность в СССР относилась к области организации многочисленных выставок – тематических, народных, общесоюзных, приуроченных к юбилейным и праздничным датам. Особую роль играли международные выставки, пропагандировавшие советские достижения для зарубежного зрителя.

Советский Союз участвовал во всемирных выставках начиная с 1937 г.; до этого отдельные зарубежные экспозиции советских творцов носили локальный характер. Парадом «большого стиля» были павильоны СССР на Всемирных выставках в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.), выполненные архитектором Б.М. Иофаном. Д. Хмельницкий отмечает: «Сталинская архитектура держалась на вкусах и интересах Сталина. Теория представляла собой орнаментальное и ритуальное их изложение»⁷.

Всемирная выставка в Париже, которая проходила в 1937 г. под девизом «Искусство и техника в современной жизни», стала ареной для демонстрации достижений разных политических и экономических систем. Павильон фашистской Германии был увенчан орлом (со свастикой в когтях), который грозно смотрел на гигантскую скульптуру «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной. Этот монумент стоял перед павильоном СССР, архитектура которого полностью отвечала задаче прославления страны, отмечавшей 20-летие Октябрьской революции.

Павильон представлял собой анфиладу из шести залов, оформление которых курировал художник Н.М. Суетин. Первый зал был посвящен политическому строю СССР; здесь был представлен текст основных статей только что принятой Конституции, огромная карта страны «Индустрия социализма», модель станции метро

«Киевская», трактор с дизельным двигателем Челябинского завода, различные диаграммы и схемы. Следующий зал повествовал о расцвете науки и культуры в СССР: посетители могли узнать о деятельности различных НИИ и издательств, о количестве выходящих в стране книг, журналов, газет. В третьем зале демонстрировалось советское искусство, представленное картинами И. Бродского, Б. Иогансона, А. Герасимова и других, скульптурами Н. Томского, М. Манизера, С. Меркулова и других художников. Такие полотна, как «Сталин на 14 партсъезде» (А. Герасимов), «Ленин на Путиловском заводе» (И. Бродский), «Делегатка» (Г. Ряжский), располагались на самых видных местах. Макет Дворца Советов из горного хрусталя стоял в пятом зале рядом с моделью канала Москва–Волга.

Экспозиция павильона СССР была одной из самых дорогих по производству и самой популярной у зрителей. И все же, несмотря на очевидный успех, многие чиновники-кураторы этого павильона по окончании Всемирной выставки оказались под следствием как «враги народа».

Павильоны СССР и Германии наглядно продемонстрировали, что все искусство этих стран выполняло функцию идеологической пропаганды. Очевидным было сходство архитектуры, тематики, стилистики и символики, а значит, и способов воздействия на зрителя их тоталитарной эстетики⁸.

«Советский образ жизни» наиболее ярко был представлен на Венецианских биеннале, в которых СССР принимал активное участие с 1930-е гг., а в послевоенный период – начиная с 1956 г. В то время это было единственное место, где советское искусство было представлено наряду с зарубежным, и ее официальные кураторы предъявляли художникам самые строгие идеологические требования. Для отбора картин на Венецианское биеннале Министерством культуры раз в два года назначался комиссар (как правило, из числа авторитетных искусствоведов Эрмитажа или другого крупного музея страны). Чаще всего на эту выставку попадали произведения из коллекции Министерства культуры СССР, ранее закупленные для музеев его отделом изобразительного искусства.

Целью подобных «кураторских проектов» являлась пропаганда идеологических ценностей социализма и советского образа жизни. Поэтому среди отобранных кураторами произведений были в основном картины на политические и социальные темы таких крупных художников, как А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Тышлер. Они были заинтересованы в этом, поскольку участие в престиж-

ной международной выставке повышало их официальный статус в стране.

В период хрущевской «оттепели» 1950–1960-х гг. идеологическая цензура оставалась жесткой и косной, но появились признаки неоднородности социального и культурного пространства страны. Стратегия власти не изменилась, но теперь она допускала существование новых направлений искусства⁹. Разоблачение «культы личности» на XX съезде КПСС совпало с началом массового жилищного строительства и отказом от «архитектурных излишеств». Возвращение к «ленинским нормам партийной жизни» породило интерес к визуальным образцам первых лет строительства Советской власти; он был вызван еще и вынужденным строительным минимализмом из-за экономии средств. Строительство домов без «архитектурных излишеств» подразумевало обращение к формам советского конструктивизма, что означало реабилитацию и раннего русского авангарда. Возникшая потребность в дизайне способствовала его проникновению в различные сферы жизни под названием «техническая эстетика».

В деятельности выставкомов проявилось так называемое «проскакивание»: они пропускали на выставки произведения «сурового стиля» и «левого» МОСХа (Московского союза художников). Государственные институты, которые выступали «коллективными кураторами», в 1960-е годы уже допускали появление выставок, имеющих определенный творческий замысел, а не идеологическую основу. Во времена «оттепели» выставочная деятельность еще не рассматривалась как автономная часть художественного процесса. Однако цели номенклатурных советских кураторов совпадали с целями кураторской деятельности Новейшего времени: довести художественную продукцию до зрителя, сформировать его «потребность» в искусстве.

Интересна и показательна выставка «Новая реальность», проходившая в 1962 г. в Манеже. Она была приурочена к 30-летию МОСХа и представляла образцы советского варианта модернизма. Этот «коллективный кураторский проект» был подорван из-за политической интриги – приглашения на выставку Никиты Хрущева. Чаще всего в литературе рассматриваются отрицательные идеологические последствия этого посещения. Гораздо реже отмечается тот факт, что резонанс на эти события породил новые выставочные проекты, выросла роль кураторской деятельности. На разных площадках появлялись многочисленные выставки художников-нонконформистов. Их устраивали в клубах, научных

организациях – таких относительно независимых, как Новосибирский академический городок, Курчатовский институт и другие. Несмотря на жесткое идеологическое давление номенклатуры, в 1970-е годы выставочная деятельность в стране стала более многообразной.

Последним кураторским проектом властей стала подготовка к проведению в СССР XXII Олимпиады. Была создана уникальная архитектурная среда, представленная новыми спортивными сооружениями и Олимпийской деревней, отреставрированы многие памятники истории и культуры. Художественным оформлением спортивных объектов и центральных улиц и площадей Москвы занимались лучшие художники, скульпторы, дизайнеры. В дни Олимпиады 1980 г. столица СССР была украшена флагами, плакатами, иллюминацией, стендами-указателями, специально разработанными для этого события. Было изготовлено множество сувениров с олимпийской символикой, гобеленов, чеканки, скульптурных композиций. Главными темами этого художественного проекта стали «мир во всем мире», «дружба народов», «спорт – посол мира». Выставка на эти темы, как говорилось в официальной печати, «отобразила гармоническую физическую и духовную красоту человека социалистического общества»¹⁰. Культурная программа для участников Олимпиады включала посещение театральных постановок, концертов, музеев, художественных выставок. Все это должно было создавать благоприятную эстетическую среду и для советских людей, и для иностранцев.

Таким образом, все официальное советское искусство, кураторские функции которого с самого начала присвоила власть, было основано на идеологической пропаганде. Советский номенклатурный квазикуратор переводил правду фактов на язык «правды» коммунистического строительства.

Примечания

¹ Цит. по: *Буррио Н.* Большой проект должен порождать дискуссию // Художественный журнал. 2007. № 53. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/53/burrio/> (дата обращения: 15.11.2012).

² *Вайбель П.* 10 программных текстов для возможных миров. М: Логос, 2011. С. 14–15.

- ³ Гапеева В.И., Кузнецова Э.В. Беседы о советских художниках. М.; Л.: Просвещение, 1964. 198 с.
- ⁴ Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство. М: Галарт, 1994. С. 82.
- ⁵ Там же. С. 96.
- ⁶ Якимович А.К. Полеты над бездной. М: Искусство – XXI в., 2009. С. 324.
- ⁷ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М: Прогресс-Традиция, 2007. С. 326.
- ⁸ Там же. С. 357.
- ⁹ Берг М.Ю. Литературократия. М: Новое литературное обозрение, 2000. С. 76.
- ¹⁰ См.: Изобразительное искусство – Олимпиаде-80 // Искусство. 1980. № 11. С. 4.

В.Г. Марченкова

МЕСТО НАРРАТИВНОГО ВИДЕО В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена характерным для 2000-х годов способам представления нарративного видеоарта. Такие инсталляции «заигрывают» со зрителем, стирая границы между видео и кино. Автор анализирует способы создания видеофильмов некоторыми художниками. Одной из особенностей нарративного видеоарта является возможность его показа на разных территориях.

Ключевые слова: нарративное видео, интерактив, видеоарт, инсталляция.

Основной особенностью современного видеоарта считается его близость к кинематографу. Поэтому ряд исследователей предлагает вовсе отказаться от использования термина «видеоарт» для данного вида искусства. Одним из первых начал игнорировать разницу между видео- и кинофильмами, включенными в общее выставочное пространство, Джон Ханхардт¹. Той же позиции придерживалась Луиз Кроуфорд, которая анализировала инсталляции выставок, использующие видео- и кинотехнологии². В этом случае можно было не ставить вопрос о границах между этими медиа, поскольку они действовали на общей территории. По мнению М. Боумана, сейчас ситуация значительно усложнилась:

Границы между медиа становятся расплывчатыми, осложняя задачу музеев четко различать кинематографические и видеопрактики, особенно в связи с тем, что некоторые видеохудожники занялись конвенциональным кино. С одной стороны, они... переносят конвенции нарративного кинематографа в музеи. С другой стороны, они...

используют язык видеоарта, играя с симультанностью времени, ожиданиями публики и отношениями между выставочным пространством и художественным произведением³.

Полнометражные фильмы сняли Ширин Нешат («Женщины без мужчин», 2010), Айзек Джулиен («Дерек», 2008), Мэтью Барни («Без границ», 2006) и другие. У кураторов выставок и показов возник интерес к проблеме сходства и различий между кино и видео, что породило ряд мероприятий. Среди них: «Future Cinema. The cinematic Imaginary after Film» (кураторы – Джефффри Шоу и Петер Вайбель, ZKM, Карсруэ, 2002–2003 гг.), «The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image» (кураторы – Керри Бругер и Келли Гордон, Музей Хиршхорна, Вашингтон, 2008), «Once Upon a Time: Fantastic Narratives in the Contemporary Video» (куратор – Джоан Янг, музей Гуггенхайма, Берлин, 2011). В российском художественном процессе нужно отметить программу «Повествование» (куратор – Кирилл Преображенский, в рамках кинофестиваля «Зеркало» в Иваново, 2011), выставку «Расширенное кино. Часть II» (куратор – Ольга Шишко, в рамках Медиафорума ММКФ, 2011). Это те выставки и показы, которые проявили интерес к сближению кино и видеоарта. Намечается и общее сближение содержания кинофестивалей и выставок.

На кинофестивалях категории А относительно недавно начали появляться и программы видеоарта. В 2006 г. Берлинский фестиваль запустил программу Forum Expanded, в которой исследуются связи между кино и изобразительным искусством; эта программа включает в себя видео, инсталляции и перформансы. На кинофестивале в Карловых Варах в том же 2006 г. был показан фильм видеохудожника Мэтью Барни. 59-й фестиваль в Локарно (2007) включил в свою программу не только ретроспективный показ короткометражных и документальных фильмов, но и инсталляции, и видеоарт. Московский кинофестиваль с 2000 г. имеет подразделение Медиафорум, в рамках которого происходят показы и выставки видеоарта, встречи с художниками и режиссерами, «смотрящими в сторону искусства». На Шанхайском фестивале в 2011 г. появилась специальная категория «Фильмы, снятые на мобильный телефон». Эта номинация не имеет прямого отношения к видеоарту, однако она тоже использует доступную видеотехнику. Токийский фестиваль 2000 г. был специально посвящен цифровому кино. Программа «Горизонты» Венецианского кинофестиваля с 2010 г. взяла курс на «расширенное кино».

На шестой Документе⁴ (1977) впервые был представлен видеопарт. Однако просмотры фильмов в рамках выставки (скрининги) – более позднее явление. О сложностях хранения и демонстрации в музеях видеопарта писали Сайрас Маннасех⁵, Борис Гройс⁶. И даже кураторы не предполагают просмотр зрителем каждого видео от начала до конца, размещая их на выставке в большом количестве. Прежде всего, это касается выставок в рамках крупных биеннале, объем которых позволяет рассчитывать только на фрагментарное восприятие всех работ. Художница и теоретик Хито Штайерль пишет:

То, что в кино воспринимается как акт предательства – уход из кинозала до конца фильма, – становится обычным поведением в случае любой пространственной инсталляции. В инсталляционном пространстве музея зритель действительно становится предателем – предателем кинематографической длительности. Обращаясь в пространстве выставки, зрители монтируют, сталкивают и комбинируют фрагменты, фактически сокурируя выставку. Аргументированное обсуждение совместных впечатлений становится почти невозможным⁷.

В этой ситуации Штайерль видит политический смысл, так как отсутствие совместных впечатлений – это разрушение и общего коммуникационного и культурного поля.

Видеоартом изобиловали экспозиции Документы 11 (2002), VI Берлинской биеннале (2010), I Сиднейской биеннале (2010) и др. На VI Берлинской биеннале, куратором которой была Катрин Ромберг, выставка называлась «Что ждет нас снаружи»⁸. Это была попытка противостоять уходу в формализм обращением к реальности – за счет тематического наполнения множества видеоработ и фильмов. Один из западных критиков замечает:

Зритель от одного темного бокса⁹ к другому принуждался к часам просмотра в неустанным темпе – это слишком много для восприятия. <...> Только чтобы полностью просмотреть видео Кучара¹⁰, снятые в документальном стиле, потребуется в общей сложности более восьми часов...¹¹

Такой способ представления видеоработ можно считать кураторской ошибкой, если исходить из априорного убеждения, что цель любой выставки – в полном объеме донести до посетителей все смыслы всех произведений (это действительно требовало бы

их внимательного просмотра от начала до конца). Но если куратор вовсе не собирается играть роль просветителя пассивных зрителей, а стремится представить некоторую ситуацию в мире и/или в искусстве, то возможен взгляд на описанный способ экспонирования в другом ракурсе. Ситуация перепроизводства видео свидетельствует о желании многих современных авторов овладеть зрительским вниманием на определенный отрезок времени.

Эта ситуация напрямую связана с невозможностью для зрителей больших выставок сконцентрироваться на восприятии отдельных произведений. Казалось бы, это должно вызывать их недовольство и критику. Ведь подспудно их призывают отказаться от идеи просмотреть все подряд и что-то выбрать. И если при просмотре большинства произведений искусства зритель имеет возможность самостоятельно определять длительность их просмотра, то в случае с видео и кино зритель поставлен в такую ситуацию, что при сокращении времени их просмотра он лишается части произведения. Это касается, в первую очередь, нарративных работ, смысл которых складывается из совокупности их элементов. Тем самым видеохудожники попадают с рынка своих работ (как конкурирующих товаров на продажу) на рынок конкурирующих смыслов, за которые зрители платят своим потраченным временем. Актом присвоения зрителем видеопроизведения в очень редких случаях может стать фотография на его фоне, гораздо чаще – просто опыт его просмотра (и только иногда – усвоение его смысла).

Одной из характерных особенностей нарративного видеоарта является возможность его представления одновременно на разных территориях. Предтечей процессов 2000-х гг. было появление нарративных видеоинсталляций, использующих технологии интерактива и механизмы случайности. Одновременно крупные выставки приблизились к аттракциону – большим и ярким работам, на понимание которых не требовалось тратить много времени. С одной стороны, такие инсталляции «заигрывали» со зрителем, постепенно стирая границы между этим видом искусства и кинематографом. С другой стороны, введение в видеоарт повествования было важным новшеством¹². Такие произведения впитали традиции не только массового, но и авторского кино (например, трюки и спецэффекты в фильмах Айзека Джулиена, визуальные исследования Йохана Гримонпре, Харуна Фароки). Это привлекало нового зрителя, в том числе и не знакомого со строгими конвенциями концептуального видеоарта. В видеоработах появились герои, декорации, актерская игра, причем объектом съемки все чаще становится

не перформанс, а постановочное действие. Такие художники, как Йохан Гримонпре, Харун Фароки, Эйя-Лииза Ахтила, Дуг Айткен, Айзек Джулиен и др. с конца 1980-х годов работают одновременно на двух площадках: выставляют в галереях свои фильмы в жанре нарративного видео и демонстрируют их же на кинофестивалях.

Многие авторы, создающие нарративные видеоработы, смешивают визуальные языки, контексты, фактуры изображения. Работы Йохана Гримонпре – *D-i-a-l History* (1997), *Looking For Alfred* («В поисках Альфреда», 2005) отличает стремление автора уравнивать значение любого материала. Гримонпре пользуется потоками массовой культуры, превращая любой экранный образ современности в элемент нереального, но убедительного исторического повествования. Харун Фароки, режиссер-постструктуралист, начал активно работать с инсталляцией в 2000-е гг. Криста Блюмлиндер описала метод Харуна Фароки как попытку использовать технические изображения, сменяя регистр от визуального к образному¹³. Манифестом Фароки может считаться фильм «Натюрморт» (1997). Автор сопоставляет работу голландского художника XVII в. с работой современного рекламного фотографа, специализирующегося на предметной съемке. В процессе работы над рекламой режиссер вместе с ассистентами пробует разные варианты, прежде чем принять одно рациональное решение. Открывающийся за изображением религиозный смысл – это нечто рациональное, доведенное до предела.

В нарративном видео герои часто лишены характера, внутренних переживаний и жизненных обстоятельств; зрители лишь наблюдают за актерами, включенными в концептуальную игру. Однако некоторые видеохудожники все же используют приемы современной драматургии. Например, в работе «Если бы 6 было 9» (1995) Эйя-Лииза Ахтила пользуется методом вербатима: вкладывает тексты взрослых женщин о сексе в уста девочек, которые при этом цитируют соблазнительные позы из кинофильмов. Они воспроизводят воспоминания взрослых женщин о школьном периоде своей жизни, таким образом, оказываясь где-то между прошлым, настоящим и будущим. В видео, разворачивающемся на трех экранах, смешаны эстетики рекламы и кинофильма, но главное здесь – странный пространственно-временной континуум, который создавался ранее и другими видеохудожниками¹⁴.

Хороший пример многоэкранной нарративной видеоинсталляции – выставочный вариант работы «Когда угодно» (2009–2010), автор которой Райан Трекартин впитал в себя как массовую куль-

туру, так и традиции современного искусства. В экспозиции парижского Музея современного искусства его инсталляция состоит из реальных просмотров залов, трансформированных разными способами. В каждом из них представлены вариации человеческой телесности, искаженной, прежде всего, культурой (касается ли это смены пола, травести или ношения масок). Полную длительность инсталляции охватить сложно: залов много, а каждое видео длится около получаса. В распадающейся структуре сюжетов мы видим множественные демонстрации себя зрителю через взгляд актеров в камеру. Одна из возможных интерпретаций этой инсталляции – эксгибиционизм современной культуры социальных сетей и YouTube'a. Трекартин часто использует монтажный прием чередования длинных эпизодов одноэкранного видео с полиэкраном, чтобы разрушить восприятие изображения в качестве документального, соотносимого с конкретным человеком. Кроме того, в этой инсталляции непрерывно сменяются фоны, используются текстовые элементы и звуковые эффекты (в наушниках зрителя звучит одна музыка, в каждом зале – другая); изображение удаляется, приближается, размножается... За основу взяты готовые формы телевизионной рекламы, ролики с YouTube'a, *road-movie*, клипы, религиозные проповеди.

Таким образом, характерной чертой нарративного видео, кроме наличия повествования (не обязательно линейного), является его вариативный показ в музее, кинозале, Интернете. Множество монтажных приемов разрушает единство пространства, иногда используется серийный принцип, разные способы обработки изображения. У посетителя, критика и куратора часто возникает сомнение, как стоит назвать то или иное видеопроизведение. Это сомнение является существенной особенностью нарративного видео, возникшего на границе различных эстетик.

Примечания

¹ *Hanhardt J.* The Passion for Perceiving: Expanded Forms of Film and Video Art // *Art Journal*. Vol. 45. 1985. P. 213–216.

² *Crawford L.* Remembrances of things past. Variant. Issue 13. 2001. URL: http://www.variant.org.uk/13texts/Louise_Crawford.html

³ *Bouman M.* "A Broken Piece of an Absent Whole": Experimental Video and Its Spaces of Production and Reception. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree Doctor of Philosophy / Supervised by Professor Douglas Crimp. Rochester; New York, 2008. P. 189.

- ⁴ Документа – выставка современного искусства, проходящая каждые пять лет в Касселе.
- ⁵ *Manasseh C.* The Problematic of Video Art in the Museum, 1968–1990 // Cambria Press, 2009. 264 p.
- ⁶ *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М.: Изд-во “Художественный журнал”. 2003. 174 с.
- ⁷ *Штайерль Х.* Является ли музей фабрикой? // Художественный журнал. № 79–80. 2011. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory/> (дата обращения: 27.09.2011).
- ⁸ См.: Официальный сайт VI Берлинской биеннале. URL: http://bb6.berlinbiennial.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99 (дата обращения: 20.09.2011).
- ⁹ Black box – затемненная комната для просмотра видео.
- ¹⁰ Джордж Кучар – американский авангардный режиссер, начавший снимать кино в середине 1950-х годов.
- ¹¹ *Ulrichs D.* 6th Berlin Biennale: too much video and film // HART International. URL: <http://www.kunsthart.org/nl/16/131/6th-berlin-biennale-too-much-video-and-film.aspx> (дата обращения: 10.09.2011).
- ¹² Подробнее об этом см.: *Марченко В.* Видеоарт и повествование: 60–90-е гг. / Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научных конференций. Материалы круглого стола. Научные статьи. Переводы. Вып. 6. Ч. 1. М.: РГГУ, 2012.
- ¹³ *Blumlinger C.* Harun Farocki: strategies critique // Parachute. 2003. № 111. P. 112–125.
- ¹⁴ Создание пространственно-временного континуума в ряде инсталляций описано в работе Барбары Лондон. См.: *London B.* Time as Medium: Five Artists' Video Installations // Leonardo. Vol. 28. 1995. P. 423–426.

С.И. Баранова

ИСТОЧНИКИ ИННОВАЦИЙ В МОСКОВСКОЕ ИЗРАЗЦОВОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Статья посвящена трансформации художественных и технологических импульсов развития русского изразца в XVII в. На примере изразцов из Коломенского царского дворца автор прослеживает появление и распространение изразцов различных типов. Отбор местными заказчиками и мастерами европейских сюжетов и орнаментов позволил создать собственно московский тип изразца.

Ключевые слова: изразец, печи Коломенского дворца, Московское изразцовое искусство.

Изразцы относятся к числу тех изделий, чья конструкция, форма, технология изготовления остаются неизменными в течение определенного историко-культурного периода и могут послужить исследователям его важным индикатором. Древнерусский изразец не исключение.

Со второй половины XVII в. изразец (как печной, так и фасадный) становится не менее характерным элементом русского народного искусства, чем лубок для XVIII–XIX вв. Русскую «кафлю» не спутаешь ни с майоликой Западной и Центральной Европы, ни с поливным кирпичом и декоративным панно Востока. Однако с самого начала использования изразцов на Руси были случаи явных заимствований технологии их изготовления, цветowych и сюжетных композиций; часто это было связано с приглашением в страну европейских мастеров.

О значении этих заимствований для становления русского изразца исследователи задумывались давно. На дискуссии, развер-

нувшейся еще в 1926 г. на заседании ученой комиссии при музее «Старая Москва», докладчик А.В. Филиппов утверждал, что русские мастера «у Востока не учились ничему», так как «все восточные глазури щелочные», а наши изразцы – «свинцовые». В протоколе заседания зафиксировано возражение А.М. Васнецова, который заявил:

На Западе изразцы появились через Россию, которая получила их с Востока. У наших изразцов совершенство техники. Резные колонки – этого нет ни на Востоке, ни в Западной Европе¹.

В отличие от дискуссии подобного уровня, сегодня при обсуждении данной проблемы привлекается множество конкретных фактов, помогающих понять историю развития московского изразца.

В XVII в. Москва уже была одним из центров гончарного и кирпичного производства – наряду с Псковом, Новгородом и, возможно, пограничным Смоленском. Московские гончары обладали большим технологическим опытом создания разнообразной бытовой керамики; именно в их мастерских шла апробация новых технологий и приемов изразцового дела. Среди их продукции встречаются как уникальные образцы, не получившие дальнейшего распространения, так и изразцы, созданные с использованием новейших «импортных» приемов, которые надолго вошли в практику русских мастеров.

Во второй половине XVII в. на территории Московской Руси впервые появились многоцветные изразцы. С 1650-х гг. они стали производиться в Валдайском Иверском монастыре, а затем и в Ново-Иерусалимском – по приказу патриарха Никона. Считается, что заслуга появления таких изразцов принадлежит «белорусским» мастерам (как их принято называть в российской историографии).

В чем же проявляется своеобразие русского изразца, можно ли говорить о его особом «национальном» типе? Попытки ответить на эти вопросы предпринимались неоднократно. Так, Ю.Л. Щапова предлагала учитывать динамику морфологического и технологического усложнения этого типа изразца, выделяя исторически обусловленные стадии его развития². Н.И. Немцова тоже писала о ряде этапов в процессе усвоения русскими мастерами европейских «архитектурных стилей», с присущими им малыми формами³.

Иногда документы прямо говорят о заимствовании технологии производства изразцов. В расходных книгах XVII в. упоминается

о том, что гончар, печник и ценник Савелий Логовиков в 1683 г. «делает к печи в келье патриаршего казначея старца Паисия Сийского 140 образцов виницейских...»⁴. По мнению Ю.Л. Щаповой, «производство разноцветных прозрачных и непрозрачных глазурей для московских изразцов было частью специализированного европейского стеклоделия XVII в.»⁵

С моей точки зрения, можно говорить о выработке своеобразного «русского ответа» на европейский стилизованный вызов. Но искать этот ответ нужно не в сфере заимствований мотивов и технологий (что, несомненно, тоже имело место); необходимо изучить механизмы усвоения и переработки отдельных импульсов творчества, полученных местными мастерами из других культур⁶.

Об этом явно свидетельствуют некоторые характерные примеры. Так, изразцы с иконографическим сюжетом «беседка в саду» на завершении немецкой печки XVI в.⁷ получили широкое распространение по всей Москве во второй половине XVII в. Возникает вопрос о промежуточных звеньях трансляции этого мотива в Москву: пришел ли он напрямую из Германии, где сохранялся в течение целого столетия, или постепенно перемещался на европейскую периферию, попав в Россию уже оттуда? Он мог быть заимствован из какого-то рисунка, а мог быть творением конкретного мастера, обладавшего профессиональным секретом изготовления именно таких изразцов.

Еще больше вопросов вызывают изразцы из Александровской слободы, отнесенные С.А. Маслихом к третьей четверти XVII в.⁸ Они отличаются от более поздних изделий некоторыми архаическими чертами: высокой (13,5 см) «горшковидной» румпой и глазурью, нанесенной на черепок без ангоба, а также геометрическим орнаментом циркульного построения. Аналоги среди известных нам русских изразцов отсутствуют, а поиски прототипов приводят нас к английским напольным плиткам XV–XVI вв.⁹ Обстоятельства перенесения подобного рисунка на русскую почву остаются пока неизвестными. Однако можно допустить, что это – след контакта русских мастеров с носителями западноевропейской (английской?) орнаментальной традиции, так как в период правления Ивана Грозного в Александровской слободе работало множество иноземцев.

Вопрос о том, как на русской почве трансформировались различные европейские импульсы, рассмотрим на примере убранства Коломенского дворца. В расходной книге Казенного приказа встречаются сведения о том, что в 1668 г. «...июня в 18 день по

указу великого государя... ценинных дел мастер Игнашка Максимов с товарищи пяти человек» был пожалован тканью. «А пожаловал их государь для подносу образцовых кафель»¹⁰. С большой долей вероятности можно предположить, что показанные царю «кафли» были «ценинными» изразцами (рельефными и многоцветными) – новинкой для того времени и большой ценностью.

Известно, что Игнат Максимов – мастер, который прошел школу оформления Валдайского Иверского и Ново-Иерусалимского монастырей; в 1666 г. он был переведен в Москву. Игнат был родом из Речи Посполитой, из города Копысь – известного центра производства изразцов. В то время в Москве иноземное происхождение мастеров-изразечников было обычным делом¹¹.

Всякая новинка должна была сначала появиться в царских покоях – в одной из стоящихся в 1660–1670-х гг. подмосковных резиденций двора. Можно предполагать, что «образцовые кафли» предназначались для печей гигантского дворца в Коломенском, строительство которого тогда было в разгаре¹². В ходе археологических раскопок в Коломенском были обнаружены изразцы, среди которых можно выделить несколько групп.

Во-первых, это наиболее ранние зеленые рамочные изразцы, прямыми аналогами которых являются изделия, встречающиеся в Валдайском Иверском и Ново-Иерусалимском монастырях, а также в подмосковных дворцовых вотчинах.

Вторая группа Коломенских изразцов имеет общие принципы композиции рисунка с изделиями из Полоцка, Копыси, Новогрудка, Витебска, Польши и Литвы.

Отличительной чертой следующей группы изразцов – «ковровых» – является отсутствие оконтуривающей рамки по краю лицевой пластины с орнаментальным рельефом законченного характера¹³. Такие изразцы создают эффектный ковровый узор, заполняющий зеркало печи. Поиск их аналогов позволяет сделать вывод о единообразии ковровых изразцов не только в Москве и ее окрестностях, но и в более отдаленных городах Русского государства. Линия их распространения ведет на запад к польско-литовским прототипам, а от них – к многочисленным «ковровым» печам Германии.

Еще одна группа изразцов, в изобилии представленная среди коломенских находок, имеет следующие особенности. В центре лицевой пластины находится изображение цветка, вазона или птицы, заключенное в сложную фигурную рамку, которая соединяется с соседней пластиной элементами центральной фигуры.

Наконец, есть изразцы, которые являются фрагментами крупных раппортных композиций (из нескольких изделий). Широкое распространение получили композиции с изображением вазы и растительным орнаментом.

Последние два варианта орнаментики характерны для бывших «патриарших» мастеров и их учеников, которые демонстрируют «высокий стиль» фасадных изделий. Значит, новации в области архитектурной керамики, привнесенные извне в «никоновский» период, были усвоены московскими мастерами, которые поставили производство таких изразцов на поток.

Этого можно было ожидать. Относительная изолированность керамистов «никоновского» периода была недолгой. Накопленный ими новый опыт неминуемо должен был выйти за пределы «политически изолированной» патриаршей резиденции. Изразец (как фасадный, так и печной) получает широкое распространение и становится ярчайшим элементом русского искусства. Новые технологии (цветная эмаль, высокий рельеф), художественные особенности (полихромия, орнаменты, сложные композиции) внесли существенные изменения в экстерьерное и интерьерное убранство различных строений. Новый художественный язык резко контрастировал с более архаичными типами изразцов – в основном красных неполивных и зеленых муравленных.

Как мы видим, изразцы Коломенского дворца «уводят» нас значительно западнее городов, откуда в Москву пришли мастера ценного дела. В середине XVII в. восточные области современной Белоруссии входили в состав литовской части Речи Посполитой. Наметившийся еще в эпоху Великого княжества Литовского процесс усвоения московскими мастерами европейских практик совпал по времени со становлением нового стиля архитектурно-декоративной керамики в Германии, Чехии и Польше. В этот процесс почти сразу были органично включены практически все восточноевропейские территории. Примерно с XV в. намечается стадийная синхронность в развитии изразцового производства на территории Западной и Восточной Европы. Можно уверенно говорить об общности сюжетов орнаментов польско-литовских и западноевропейских изразцов, а зачастую и о полном сходстве их деталей. Появляются новые сведения и о контактах восточноевропейских ремесленников с немецкими изразечниками¹⁴. Не случайно мастеров, приехавших в Московию с Запада, в документах того времени называют литовцами или поляками, но не белорусами¹⁵.

При этом заимствование творческого опыта таких мастеров происходило в формах, санкционированных доминирующей культурой Московской Руси. Можно говорить о достаточно жестком отборе европейских моделей изразцов в разных художественных центрах: так, в Московии были отклонены ренессансные портретные¹⁶ и гербовые изображения. Кроме того, среди московских печных изразцов никогда не встречаются широко распространенные в Европе изразцы с «иконами». Трудно представить на древнерусской печке привычный для Германии изразец с Распятием или Богоматерью. Столь любимые на Западе изразцы с воинскими сценами, фантастическими животными и скачущими всадниками тоже оказались не востребованными московскими заказчиками. За редким исключением, не прижилась и горельефность европейских изделий с их объемными изображениями. В окончательном варианте развития русских изразцов преобладают собственные традиции, несмотря на важную роль западноевропейских влияний.

Художественное сознание русских заказчиков и мастеров преопределило их выбор в пользу орнаментального декора на многоцветных и муравленных зеленых изразцах. Главной задачей московских мастеров становится создание богатого красочного оформления лицевой пластины изразца, хотя с этой местной традицией вполне могли сочетаться новые западные элементы.

Изразцы Коломенского дворца являются своеобразным зеркалом художественного вкуса своего времени. Они демонстрируют типичный для Москвы путь трансформации европейских импульсов творчества путем отбора произведений, приспособленных к собственным возможностям и потребностям. Этот процесс привел к формированию устойчивых форм орнамента, ставших специфически русскими; их зарубежные прототипы иногда угадываются с трудом.

Порой это вводило в заблуждение исследователей XIX в. Так, об изразцовом декоре Крутицкого теремка можно прочесть следующее:

Что изразцы не все в Москве деланы, об этом и говорить нечего; на некоторых из них встречаются даже чисто западные украшения: лапы с мечами, личины зверей, никогда не встречавшихся в русских орнаментах, и напротив того, характерные для чисто-западного орнамента XVI века¹⁷.

Изучение московских изразцов XVII в. представляется одним из перспективных направлений исследований особенностей рус-

ской культуры на излете Средневековья. В заключение приведу тезисы И.Л. Бусевой-Давыдовой, которые полностью соответствуют нашим выводам из анализа печных изразцов Коломенского дворца:

Хотя более заметными и важными для русской культуры оказались связи с Украиной и Белоруссией, но они должны рассматриваться как разновидность контактов с западноевропейскими литературой и искусством. В условиях сосуществования и постоянной идеологической борьбы двух конфессий украинские и белорусские книжники и мастера заимствовали из арсенала католического искусства те приемы, которые не противоречили православной традиции и позволяли активно противостоять напору католической культуры. Таким образом, новшества приходили на Русь в уже адаптированном виде и принимались как «свое»¹⁸.

Примечания

-
- ¹ См.: Протоколы заседания ученой комиссии при музее «Старая Москва» // ОПИ ГИМ. Ф. 402. Д. 5. Л. 38.
- ² *Щапова Ю.Л.* Некоторые наблюдения над технологией изготовления изразцов // Коломенское. Материалы и исследования. М., 1993. Вып. 5. Ч. 1. С. 22–29.
- ³ *Немцова Н.И.* О стилях архитектурных русских изразцовых печей XVII–XVIII веков // Там же. С. 30–41.
- ⁴ *Фролов М.В.* Мастера-изразечники Москвы XVII – начала XVIII в. М.: Спецпроектреставрация, 1991. С. 31.
- ⁵ *Щапова Ю.Л.* Указ. соч. С. 25.
- ⁶ *Беляев Л.А.* От Ивана III к Петру Великому: «московская культурная модель» в эпоху ранней глобализации: (архитектурно-археологическая версия) // Вестник истории, литературы, искусства. 2005. Т. I. С. 185–197.
- ⁷ *Овсянников Ю.М.* Русские изразцы. Л.: Художник РСФСР, 1968. С. 14.
- ⁸ *Маслих С.А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX вв. М., 1976. Рис. 89.
- ⁹ *Eames E.* English tilers. Toronto; Buffalo, 1992. P. 24.
- ¹⁰ РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Кн. 322: 176 (1667 / 1668 г.).
- ¹¹ Подробнее см.: *Абецдарский Л.С.* Белорусы в Москве XVII в. Минск: Белорусский гос. ун-т им. В.И. Ленина, 1957; *Он же.* Белоруссия и Россия: Очерки русско-белорусских связей второй половины XVI–XVIII в. Минск: Вышэйшая школа, 1978. 255 с.; *Фролов М.В.* Указ. соч.

- ¹² Подробнее см.: *Гра М.А.* Печи Коломенского деревянного дворца XVII века // Коломенское. Материалы и исследования. М., 1993. Вып. 5. Ч. 2; *Баранова С.И.* К вопросу о реконструкции изразцовых печей Коломенского дворца // Коломенское. Материалы и исследования. М., 2007. Вып. 10. С. 118–134. Изучением изразцов дворца занимался также П.Д. Барановский. В его фонде в ГНИМА им. А.В. Щусева хранится папка рисунков изразцов из собрания МГОМЗ и рукопись «Список печей Коломенского дворца. По описи 1742 г.».
- ¹³ Подробнее о разновидностях «ковровых» изразцов см.: *Кондратьева Е.В., Паничева Л.Г.* Русские изразцы с ковровым орнаментом // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник, 1986 г. М., 1987. С. 369–384.
- ¹⁴ *Дзярновіч А.* Шляхі пранікнення кафлі на Беларусь: Да пытання беларуска-нямецкіх кантактаў // З глыб вякоу. Мінск, 1996. С. 245–250.
- ¹⁵ Например, «поляку» П. Буткееву «дано 25 руб. за 500 ценинных изразцов на две печи...». См.: *Фролов М.В.* Указ соч. С. 15. См. также: *Абецедарский Л.С.* Указ. соч.
- ¹⁶ Мы встречаем лишь одну попытку печного ценинного портретного изразца в Валдайском Иверском монастыре. См.: Изразцы в собрании Новгородского музея: Каталог выставки. Великий Новгород, 2006. С. 47.
- ¹⁷ Смесь: Возобновление древнего Крутицкого терема в Москве // Вестник Общества древнерусского искусства. М., 1874. № 4–5. С. 35.
- ¹⁸ *Бусева-Давыдова И.Л.* Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. С. 23.

Ю.Ю. Лисенкова

ИЗРАЗЦОВОЕ УБРАНСТВО ХРАМОВ ВЕЛИКОГО УСТЮГА XVII–XVIII вв.

Статья посвящена изразцовому декору памятников архитектуры Великого Устюга. На основе анализа приемов введения изразцов в структуру декора автор приходит к выводу о наличии местного изразцового производства и впервые предлагает периодизацию истории развития изразцового дела в этом его центре.

Ключевые слова: изразцы, фасадная керамика, храмы Великого Устюга, изразцовое производство.

Изразцы Великого Устюга – это интересный, но малоизученный раздел истории русского искусства¹.

К началу XX в. фасадное изразцовое убранство большинства устюжских памятников слабо просматривалось в связи с повсеместно принятой в конце XIX в. практикой забеливания керамического декора. Зато изразцовый декор в Устюге реже, чем где-либо, подвергался замене на реставрационные копии². Устюжский изразец был заново «открыт» лишь во второй половине XX в., когда отмыли керамические фризы ряда архитектурных памятников города³. Исследователи пришли к выводу, что в XVII – начале XVIII в. Великий Устюг являлся центром изразцового дела, хотя в архивных документах нет прямых указаний на это. Для возникновения такого производства в провинциальных городах России было необходимо налаженное кирпичное и гончарное дело. В документах последней трети XVIII в.⁴ представлены сведения об устюжских заводах и мастерских; из них видно, что изготовление изразцов

являлось «вспомогательным» разделом кирпичного производства. Мы можем узнать, что «промысел рабочую кирпичных изразцов» имел сын владельца «гончарного мастерства» Петр Замараев, что изразцы делали и на кирпичном предприятии Василия Аленева, «заведенного» с братом Петром⁵. Вероятнее всего, сходство сырья способствовало сосуществованию изготовления посуды, кирпича и изразцов в едином производственном пространстве.

Территориальная ограниченность археологических раскопок в Устюге препятствует серьезным успехам в изучении истории изразцового дела в городе⁶. Мнение о нем как о центре керамического производства основывается на косвенных данных: удобном географическом положении Устюга, достаточной развитости ремесел в этом торговом городе XVII – XVIII вв., наличии в его окрестностях богатой сырьевой базы.

Но, несмотря на скудные архивные и археологические данные, сами изразцы в декоре ряда устюжских храмов свидетельствуют о широком их распространении. Систематизация натурального материала позволяет выстроить периодизацию развития изразцового дела в Устюге.

I этап. Один из первых каменных храмов города – Вознесенская церковь (1648 г.) – была украшена рамочными рельефными изразцами «большой» и «малой» руки с изображениями батальных сцен, животных и птиц, геральдических знаков и растительно-геометрических орнаментов.

Керамический декор храма представляет собой фриз из ряда поставленных на угол печных изразцов в верхней части барабана всех его глав. Такая же цепочка изразцов обегает верхнюю часть стены основного объема храма, располагаясь под ширинчатым карнизом. Отдельные изразцы, также поставленные на угол (частично сохранившиеся), украшают тимпаны кокошников, поля наличников окон, ширинки паперти и крыльца. На северном фасаде изразцы, расположенные группой по четыре и поставленные на угол, образуют вертикальные строчки между окнами; отдельные вставки заполняют ширинки фасада.

Белоглиняные и краснойглиняные изразцы, бесполовые (терракотовые) и поливные, были привозными. Заказчик строительства – устюжский купец Никифор Ревякин – входил в московскую гостиную сотню, что позволяет выдвинуть гипотезу об участии в строительстве храма московских мастеров. Об этом же говорит и сходство ряда характерных признаков изразцов Вознесенской церкви с известными московскими аналогами⁷. Следует учесть и то,

что в убранстве других устюжских храмов, возведенных в 1650–1670-х гг., аналогичный декор не применялся.

II этап. Ранним образцом местной фасадной керамики Устюга явились бесполивные терракотовые детали – плиты, кубышки, бусины, архивольты; их применение датируется 1660–1680 гг.⁸ Появление керамического декора соотносится с освоением в середине XVII в. нового для города строительного материала – кирпича, вырабатываемого из местных красных глин. Технология производства простых бесполивных керамических архитектурных деталей была практически аналогична изготовлению кирпича.

Терракотовые плиты, украшенные рельефной розеткой-звездочкой, декорировали кирпичные ширинки переходов Михайло-Архангельского монастыря (1653 г.), галереи Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря (1659 г.), а также фасад Владимирской надвратной церкви (1682 г.) Михайло-Архангельского монастыря и нижнюю часть колоколен Успенского собора (около 1685 г.)⁹. Ни один фрагмент ранних терракотовых плит в убранстве устюжских памятников не сохранился, поэтому судить об их специфике трудно¹⁰.

III этап. В конце 1680-х гг. в Устюге возникает производство рельефных полихромных (пятицветных) изразцов, украсивших 13 храмов города. Кроме того, изразцы местного производства декорировали фасады храмов Лальска, Сольвычегодска, Туглима, Яхренги – населенных пунктов, некогда входивших в состав Великоустюжской и Тотемской епархий.

Изразцы устюжского производства выработаны из местных красных глин и имеют прямоугольную форму; их размер колеблется в пределах от 18,9 × 16,0 до 22,0 × 20,7 см. Они отличаются массивным черепком, толщиной около 1,5–2 см, с румпой высотой 7–12 см, которая отступает от края на 3–5 см. Изразцы покрыты эмалями бирюзового, синего, белого, желтого цветов и прозрачной коричневой глазурью. Эмаль отличается «плотным» цветом, с вариациями его тоновой насыщенности, что создает впечатление разнообразия керамики в фасадном декоре. Рисунки представлены преимущественно на бирюзовом фоне¹¹.

Несмотря на использование данных изразцов в наружном декоре зданий, по своему предназначению это печные изразцы. Однако их рисунок лишен детализации (дробности) обычных печных наборов. В Устюге не делали таких крупных изразцов, которые были распространены в архитектурном декоре Москвы и Ярославля.

С конца 1680-х годов в убранстве устюжских храмов широкое распространение получили пятицветные изразцы с изображениями фрагментов нескольких композиций: большого или малого вазона и четырех видов птиц (павлина, индюка, птицы-оглядыша и птицы, ловящей рыбку). Края лицевых пластин изразцов обрамляют орнаментальные соединительные рамки, что позволяет применять их как элемент раппортной композиции.

Впервые примененные в декоре Спасо-Преображенского собора (1689–1696 гг.) ценные изразцы украшали ширинчатые фризы алтарных апсид церкви Антония и Феодосия Киевопечерских (1693–1703 гг.), а также Ильинской церкви (1695 г.). За пределами Устюга отдельные изразцы-вставки с рисунками птиц и вазонов были расположены между завершениями парных колонок и в кошниках оконных обрамлений нижнего объема храма Спасообыденной церкви в Сольвычегодске (1691–1697 гг.).

Вероятнее всего, значительный объем устюжских ценных изразцов описанного типа свидетельствует о их налаженном местном производстве. Это не привозная керамика, так как рисунки устюжских изразцов не имеют прямых аналогов в других центрах¹². Кроме того, технико-технологический анализ изразцов ряда устюжских храмов подтвердил использование местных красножущихся глин¹³.

В начале XVIII в. изразцы с аналогичными рисунками декорировали также церкви городов и сел Великоустюжской и Тотемской епархий. Архитектурная керамика была применена в убранстве глав устюжской Димитриевской церкви в Дымково, которая была возведена в 1700–1708 гг. на деньги, «получаемые от большого количества земли, принадлежащих церкви»¹⁴. Сплошные изразцовые двухрядные, однорядные и ширинчатые пояса опоясывают основной объем, обходную галерею, крыльцо и барабаны глав холодного Воскресенского собора города Лальска (1698–1717 гг.). Сплошной керамический фриз обегает верх основного объема церкви Благовещения Пресвятой Богородицы села Туглим (1710 г.). Сплошной изразцовый фриз украшал основной объем Богоявленской церкви в Лальске (1711–1715 гг.).

Все это свидетельствует о налаженном в Устюге массовом производстве изразцов, отличающихся устойчивостью размеров, иконографии и колористического решения.

IV этап. Около 1714–1720-х гг. происходят внутренние трансформации уже сложившейся традиции местного изразцового производства. С декорирования теплой церкви Жен Мироносиц (1714–

1722 г.), возведенной по заказу устюжского купца П.Р. Худякова, следует связать обновление рисунка, композиции и цветового решения устюжского рельефного изразца. Наряду с ранее распространенными появляются изображения птицы-оглядыша, сидящей между ветвями виноградной лозы, взлетающей птицы, цветка-бутона и бутона в малом вазоне. Все изображения заключены в фигурную рамку, которая из обрамляющей превратилась в замкнутую. Вместо пяти эмалей лицевая пластина покрыта поливами четырех цветов (бирюзовой, белой, желтой эмалями и коричневой глазурью).

Четырехцветные рамочные изразцы (наряду с пятицветными), декорировали, кроме церкви Жен Мироносиц, сплошной фриз барабана Спасо-Преображенского собора¹⁵. В ширинках опорных столбов лестницы церкви Николы Гостунского (1682–1740 гг.) рисунки птицы-оглядыша и цветка-бутона были дополнены изображениями льва, держащего в передних лапах вазон, а также птицы сирина. Эти образцы остались единичными в истории устюжской фасадной керамики.

Подобные четырехцветные изразцы с новыми композициями не стали столь же массовыми, как рисунки пятицветных изразцов. Это могло быть связано с изменением типологии храма в устюжском зодчестве первой четверти XVIII в.¹⁶, а также с царским указом от 1714 г., запрещающим каменное строительство вне Санкт-Петербурга. После возобновления такого строительства в Устюге (в 1720-е гг.) изразцы уже не находили такого широкого применения во внешнем убранстве церквей, как раньше.

Во время перерыва, вызванного указом Петра I, в городе активно ремонтировались храмы, построенные в XVII в. При этом окна алтарных апсид и фасадов храмов были дополнены изразцовыми обрамлениями. Вероятно, самым ранним памятником с подобным декором явился Троицкий собор Троице-Гледенского монастыря (начало XVIII в.). Окна его основного объема и алтарные апсиды украсили «одинарные» изразцовые рамки, состоявшие из ряда полуколонок с изображением виноградной лозы. Более сложные изразцовые обрамления окон алтарных апсид Иоанновского (1713 г.) и Прокопьевского соборов (около 1720 г.), южного фасада Власьевской церкви (первая треть XVIII в.), центральной и южной апсид Спасо-Преображенского собора (около 1715 г.). Самое последнее и наиболее гармоничное обрамление окон алтарных апсид получила Вознесенская церковь (1742 г.). Изразцовые наличники окон перечисленных памятников имели двойные или тройные прямоугольные обрамления. Для их создания были применены

многочисленные пятицветные и муравленные профильные изразцы темно-зеленого цвета (карнизные, полуколонки, поясовые) с растительно-геометрическим орнаментом и анималистическим рисунком. Лишь в обрамлениях Прокопьевского собора и Вознесенской церкви применялась четырехцветная керамика.

Среди памятников, окна которых были в процессе ремонта декорированы изразцовыми обрамлениями, следует назвать Ильинскую церковь и церковь Антония и Феодосия Киевопечерских¹⁷. Но они не сохранились, и судить об их структуре трудно.

V этап. Во второй трети XVIII в. в устюжском изразцовом деле происходит переориентация: изразцы постепенно перенесли из экстерьера во внутреннее убранство храмов и домов, где они стали главным украшением печей. Наряду с четырехцветными рельефными изразцами местные мастера начали создавать новые типы изразцов – рельефно-расписные и гладкие живописные. В орнаментах и сюжетах декоративной керамики появились новые мотивы растительно-геометрического и анималистического характера.

Ранних образцов керамики «интерьерного» этапа не сохранилось, но отдельные изразцы, взятые из печного набора и предназначенные для облицовки зеркала печи, были применены в декоре храмов. Так, убранство алтарной апсиды Леонтьевской церкви (1738–1741, 1757) составили четырехцветные рельефные, рельефно-расписные и двухцветные гладкие изразцы с анималистическими, растительно-геометрическими, геральдическими мотивами и сюжетной росписью. А пилоны ограды Иоанно-Предтеченского монастыря (вторая четверть XVIII в.) были декорированы четырехцветными рельефными изразцами с анималистическими, растительно-геометрическими и геральдическими рисунками. Необычность решения фасадного убранства этих храмов, в декор которых были введены изразцы «интерьерного» этапа, может объясняться особенностью заказа.

За пределами Устюга в 1740–1750-е гг. полихромные изразцы некогда украшали наличники и фриз Спасо-Преображенской церкви в деревне Слобода под Лальском (1748–1754 гг., изразцы не сохранились).

Все это свидетельствует о том, что и на «интерьерном» этапе (во второй трети XVIII в.) в Устюге и на территории епархии сохраняется интерес к изразцовой декорации фасадов храмов.

VI этап. Последний взлет архитектурной керамики в Великом Устюге относится к 1760-м гг. и связан с производством капителей.

Для храма Симеона Столпника (1757–1765 гг.) был создан оригинальный вариант ионической капители, а для стоящей рядом

колокольни (1765 г.) изготовлены капители композитного типа: они «собирались» из пяти отдельных керамических «плит», размеры которых около 28 x 15 см. В обоих случаях капители были выполнены из красной глины и покрыты глазурью темно-зеленого цвета. Аналогичные майоликовые капители позднее украсили пилястры второго этажа Богоявленской церкви села Яхренъги (1760–1774 г.). Терракотовые «варианты» капителей украшали колокольню Ильинской церкви в Устюге (1760 г.), а также ворота Вознесенской церкви (1769 г.).

Следует отметить простоту и однообразие способа введения изразцов в структуру стены. В основном фасады декорированы цветными вставками из отдельных плиток, заполняющих ширинки галереи, фасада, крыльца. Более сложны фризы, украшающие алтарные апсиды и основной объем храмов Устюга, а также рамочные обрамления их оконных проемов. Для конца XVII в. эти приемы декорирования фасадов традиционны и выглядят даже несколько архаично; во многом они восходят к московской практике начала – первой половины XVII в. Легкие пояса типа фризов и вставки в ширинках парапетов свидетельствуют о скромной роли керамики. Она обогатила цветовое решение архитектурных памятников, но не изменила общий характер наружного убранства храмов. В этом отношении устюжская практика уступала богатству декора построек Москвы и Ярославля второй половины – конца XVII в.

Таким образом, особенностью истории развития устюжской фасадной керамики явилась продолжительность ее использования в строительной практике. Увлечение изразцами в Устюге продлилось дольше, чем где-либо в России, и укладывается в период 110–120 лет. Фасадная керамика привносится в Устюг в 1648 г., налаживание местного производства простых терракотовых деталей приходится на 1660-е гг., полихромных изразцов – на конец 1680-х гг. Завершение этого процесса относится в Устюге к концу 1760-х гг., на территории епархии – к середине 1770-х.

Изучение фасадных изразцов памятников Великого Устюга позволяет сделать вывод, что город являлся одним из изразцовых центров на Русском Севере.

Примечания

¹ Отдельные упоминания об устюжских изразцах встречаются в работах, посвященных архитектуре Великого Устюга. См., напр.: *Тельтевский П.А.* Великий Устюг. М.: Изд-во литературы по строительству, 1960. 151 с.; *Шильниковс-*

кая В.П. Великий Устюг. М.: Стройиздат, 1983. 255 с.; *Бочаров Г.Н., Выголов В.П.* Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотьма. М.: Искусство, 1983. 336 с.

- ² Во второй половине XX в. были выявлены лишь два таких случая: на Вознесенском храме часть подлинных изразцов была заменена реставраторами на гипсовые аналоги, покрытые зеленой краской; на церкви Симеона Столпника были заменены изразцовые капители.
- ³ В частности, были отмыты изразцы Вознесенской церкви, Спасо-Преображенского собора, Дмитриевской церкви в Дымково, Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря, Сретенско-Мироносицкой и Леонтьевской церквей.
- ⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 69. («Великоустюгский городской магистрат», 1781–1785); Ф. 361. Оп. 1. Д. 1. («Ведомость 1781 года, учиненная в Великоустюгской Градской земской избе»).
- ⁵ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 76. Л. 12.
- ⁶ См. напр.: *Никитин А.В.* Раскопки в Великом Устюге // КСИА АН СССР. М., 1963. Вып. 96. С. 79–85; Отчет о работе Онежско-Сухонской экспедиции в 1990 г. Института археологии РАН (под руководством Н.А. Макарова) // Архив ВУГИАХМЗ, 24984/1-53. В 1997, 2002 и 2005 гг. состоялись раскопки под руководством И.В. Папина, организованные Научно-производственным центром «Древности Севера». Во время археологических исследований фундаментов Успенского собора Великого Устюга в 2005 г. были обнаружены немногочисленные изразцы.
- ⁷ См.: *Немцова Н.И.* Владимиро-суздальские рамочные изразцы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1990. С. 85–86.
- ⁸ *Шильниковская В.П.* Указ. соч. С. 230.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Наиболее поздний вариант терракотовых вставок относится к середине 1730-х гг., когда во внешнее убранство ряда храмов и гражданских сооружений стали включать терракотовые звездочки-розетки. Они украсили фасад корпуса настоятельских келий Михайло-Архангельского монастыря (1734–1735), теплую церковь Сретения (1735–1739), церковь Сергия Радонежского в Дымковской слободе (1739–1747).
- ¹¹ Исключением являются изразцы Спасо-Преображенского собора, фон лицевой пластины которых имеет два цветовых варианта – бирюзовый и белый.
- ¹² Беря за основу московские образцы орнаментов и сюжетов, устюжские мастера перерабатывали их, создавая свою трактовку известных мотивов. Для оттиска использовались устюжские, а не столичные формы, – возможно, благодаря наличию собственной школы резьбы.
- ¹³ Приношу глубокую благодарность завсектором Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева Ярош В.Н. за проведенное химико-технологическое исследование устюжских изразцов. См.: *Ярош В.Н., Лобзова Р.В., Магазина Л.О.* Исследование и техно-

логия изготовления изразцов фасадного декора храмов XVII–XVIII вв. города Великий Устюг. М., 2010.

- ¹⁴ Попов А. Дымковская Димитровская церковь в г. Устюге // ВЕВ. Вологодские епархиальные ведомости 1875. № 7. С. 96.
- ¹⁵ Наличие четырехцветных изразцов в декоре барабана Спасо-Преображенского собора свидетельствует о том, что в начале XVIII в. его могли перекладывать.
- ¹⁶ В XVII столетии в Устюге основным типом храмов был «соборный»: кубический пятиглавый с обходной галереей, колокольной и симметричными приделами. В первой трети XVIII в. устюжские зодчие за основу приняли «трапезный» храм – трехчастный (основной объем, трапезная, колокольня); его общая симметрия подчинялась продольной оси восток–запад. См.: Шильниковская В.П. Указ. соч. С. 162–164.
- ¹⁷ Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Указ. соч. С. 223; Наумова В.С. Церковь Антония и Феодосия Киевопечерских. [Электронный ресурс] // Проект Главного информационно-вычислительного центра Минкультуры России. URL: <http://www.rus-sobori.ru> (дата обращения: 08.07.2011).

Н.В. Углева

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СУДЬБА БЫТОВОГО МУЗЕЯ 1840-х ГОДОВ

В статье рассматриваются вопросы музейного строительства после-революционной эпохи. Бытовой музей 1840-х годов, формировавшийся в течение десяти лет, представлял культуру дворянской усадьбы XIX в. Основой этого музея стали интерьеры московского особняка семьи А.С. Хомякова – известного русского писателя-славянофила. Вводя в научный оборот новые архивные документы, автор выявляет основные источники пополнения коллекции музея, а также анализирует последствия его включения в состав Государственного исторического музея.

Ключевые слова: дом А.С. Хомякова, Н.Д. Бартрам, коллекция Бытового музея 1840-х годов.

До 1917 г. в России бытовые музеи существовали только на территории Финляндии. В Русском музее в 1914 г. появился лишь один историко-бытовой отдел, представлявший культуру разных сословий населения империи. В Европе же историко-бытовые музеи возникли еще в конце XIX в.; их экспозиции были созданы на основе сохранившихся или реконструированных интерьеров зданий.

После революции 1917 г. появилась возможность создания подобных музеев в национализированных усадьбах, закрытых монастырях, дворцах, особняках, домах и квартирах. Их целью было представить новым хозяевам жизни завоеванное культурное наследие; считалось, что это полезно для становления самосознания следующих поколений.

Постепенно в послереволюционной России сформировалась сеть историко-бытовых музеев, иллюстрирующих интерьеры жилищ различных слоев общества: Музей боярского быта XVII в. в Москве, Музей купеческого быта 1840–1860 гг. («Дом Ковригиных») в Петрограде. Даже московский Исторический музей стал Центральным музеем истории русского быта, как и ряд тематических коллекций на экспериментальных выставках Москвы и Петрограда. Эта же методика была применена и при создании Бытового музея 1840-х годов.

В начале апреля 1919 г. умер Алексей Степанович Хомяков, известный русский писатель-славянофил. В его московском доме на Собачьей площадке бывали знаменитые деятели русской культуры – Аксаков, Герцен, Гоголь, Грановский, А. Толстой, Чаадаев, Языков и многие другие. За сохранение уникального дома со всей обстановкой ходатайствовало Историческое общество при Московском университете. Так, в копии протокола заседания от 6 апреля 1919 г. говорится:

Ввиду редкой сохранности всей старинной обстановки... и вообще всего исторически цельного облика дома, не разрушенного даже пожаром 1812 г., а также ввиду тесной связи его с историей русской образованности – в доме перебывали Пушкин, Гоголь, Жуковский, Чаадаев, братья Елагины, Погодин, Свербеев и др. – в интересах нации и общественности всячески поддержать ходатайство о принятии мер к наилучшему сохранению означенного дома¹.

15 июля 1919 г. в помещении Национального музейного фонда в Мертвом переулке прошло заседание Комиссии декоративного искусства и народного быта по организации музея в бывшем доме Хомякова на Собачьей площадке. Присутствовали известные ученые – Н.Д. Бартрам, А.В. Филиппов, П.С. Шереметев, Д.Д. Иванов, Е.С. Васильев, М.С. Васильев. Н.Д. Бартрам выступил с обоснованием необходимости создания в бывшем доме Хомякова музея, отражающего период русской истории с 1830-х гг. «по время освобождения крестьян». П.С. Шереметев сделал доклад о «планах устройства этого музея, с пополнением дома рядом вещей, которые ранее в нем находились и которые могли бы еще быть туда возвращены». В итоге на заседании единогласно было принято решение: «Возложить разбор имеющегося материала и детальную разработку плана его размещения на Н.Д. Бартрама, П.С. Шереметева, М.А. Челищеву и Д.Д. Иванова»².

Из обнаруженных нами архивных документов следует, что инициатором, автором концепции и человеком, реализовавшим идею

создания Бытового музея в доме Хомякова, был Николай Дмитриевич Бартрам – крупный специалист музейного дела и одаренный художник. Благодаря его активной позиции и творческому подходу удалось создать этот уникальный памятник эпохи музейного строительства в России 1920-х гг. Музей стал продолжением историко-культурного пространства Москвы, впервые расширив его границы. Т.А. Лебедева в своем письме Ю.А. Молоку так описывала данный уголок столицы:

Напротив – дом Соболевского... Два шага – дом, где жил Лермонтов, а за угол, в Борисоглебском – Марина Цветаева перед отъездом в Прагу, на Николопесковском – Бальмонты и Скрябин. Рядом в Кречетовском умерла Н.А. Пушкина-Гартунг и ютились ветхие владения Гончаровых. Рядом венки музеев: на Знаменке – Щукинский в доме Трубецких, на Пречистинке – Морозовский, а рядом в Трубниковском крохотный темный музей Остроухова³.

Другой аспект роли Бытового музея 1840-х годов – презентация в нем *классического образца* московского дома с усадьбой. Историк архитектуры Е.В. Николаев отмечал: «Среди небольших и совсем маленьких здешних усадеб, сплошь деревянных, усадьба Хомяковых была одной из самых крупных, но вполне обыкновенных»⁴.

Процесс создания музея шел быстрыми темпами, начавшись с его комплектования недостающими экспонатами. Так, в августе 1919 г. Л.Д. Пьяновский (по ходатайству Н.Д. Бартрама) получил мандат эмиссара Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомата просвещения. В этом документе говорилось, что Пьяновский «уполномачивается на вывоз имущества, принадлежавшего Лобановой-Ростовской... в дом Хомяковой № 7, что на Собачьей площадке»⁵. В сентябре 1919 г. М.А. Челищевой был выдан мандат, разрешающий перемещать в новый музей имущество Е.Г. Ляминой, а также некоторые предметы из дома № 4 по Кречетниковскому переулку.

Важной вехой на пути создания Бытового музея можно считать день утверждения образца его печати. Полное название нового учреждения, закрепленного документом Коллегии по делам музеев 17 сентября 1920 г. (с подписью Н. Троцкой) выглядело так: «Народный Комиссариат по просвещению. Отдел по Делах Музеев. Бытовой Музей сороковых годов»⁶. Это название неоднократно варьируется в различных документах, иногда сокращаясь до формы «Музей 40-х годов». Мы будем использовать название «Бытовой

музей 1840-х годов», принятое в музееведческой литературе второй половины XX в. Официальной датой открытия музея считается 7 ноября 1920 г. Таким образом, для того чтобы пройти весь путь от оформления официальных документов до создания его экспозиции, потребовался период немногим больше года.

Особняк Хомякова и прилегающий к нему сад рассматривались как единое *экспозиционное пространство*. Многолетние деревья и цветы вокруг дома создавали особый колорит городской усадьбы. Чтобы придать экспозиции наибольшую достоверность, создатели музея стремились максимально точно реконструировать бытовую среду дворянской усадьбы. Каждый из 18 залов имел название в соответствии со спецификой представленного в нем материала: передняя, лакейская, угловая гостиная, большая гостиная, парадная спальня, уборная, гардеробная, маленькая зала, бабушкины комнаты, столовая зала, кабинет, диванная, антресоли, помещение для прислуги. Все помещения, насыщенные старинной мебелью и бытовыми мелочами, создавали у посетителей ощущение присутствия хозяев или их слуг. Считая необходимым «оживить» интерьер, создатели музея трактовали экспозиционное пространство как театральную декорацию. Этому способствовали такие приемы: перчатка, как будто забытая на подзеркальнике, оставленная на кресле шаль, подсвечник со свечой перед входом в темную комнату. А.Н. Азергина (дочь Н.Д. Бартрама) делилась своими впечатлениями от экспозиции:

Рабочие и письменные столы были завалены вещами, необходимыми хозяевам. Проходные комнаты музеев, как правило, пустуют, между тем в обжитом доме этого не бывает: и вот на площадках лестниц и переходов стоят шкафы, манекены для платьев. Посетитель оставался в твердом убеждении, что в этом музее нет традиционных пустых шкафов и что даже самые красивые из них существуют не для украшения⁷.

Все это накладывало отпечаток индивидуальности на каждый отдельный предмет и общий дух дома. Такое впечатление подкреплялось неожиданным для академической экспозиции сочетанием предметов разного художественного уровня. Например, прекрасная мебель из дорогих пород дерева соседствовала с незамысловатыми изделиями домашних столяров.

Новаторский авторский замысел «живой» экспозиции демонстрирует показательная экскурсия Н.Д. Бартрама, проведен-

ная для своих близких. Она была запечатлена в воспоминаниях его дочери:

Как-то вечером к нам пришел папа. «Свечи у вас есть?» Станный вопрос. – Есть, зачем тебе? «Увидите, берите свечи и идемте в гости к Хомякову на Собачью площадку»... Подошли к Музею, темные окна. Отец позвонил, знакомый служитель открыл нам дверь и ушел. «Теперь зажигайте свечи и идем, но учтите, хозяева спят, надо сохранять тишину и говорить шепотом». Мы, подняв высоко свечи, тихонько пошли по анфиладе комнат. Длинные тени, перебегая по стенам, двигались за нами. Зал, хоры, в подвесках на люстрах загорелись огоньки и потухли. Гостиная, столовая, на столе сервирован чай. «Тише, диванная. В этой комнате хозяин с друзьями: Гоголем, Языковым, Аксаковым спорили и курили трубки». Спальня хозяина. «Как крепко спят!» Кабинет хозяйки. «Посмотрим, чем она интересуется: таблицы с начатой бисерной вышивкой, французский журнал мод 1835 года, на кресле неубранная шаль». Комната бабушки, огромные ширмы, за ними кровать с большими подушками, в углу киот с иконами, лампада, на стенах портреты императора Александра I, митрополита Филарета и самой бабушки. Так мы обошли все комнаты. Под ногами поскрипывал паркет, догорали свечи... Так благодаря папе мы побывали в прошлом столетии⁸.

Таким образом, была *впервые* воплощена в жизнь идея нестандартной экскурсионной программы «ночь в музее», получившая широкое распространение спустя почти 100 лет.

В отличие от многих других, Бытовой музей 1840-х годов не имел фондохранилища. Все предметы, поступавшие в музей, приобретались для экспозиции.

Столь короткие сроки организации Бытового музея – характерная черта музейного строительства 1920-х гг. За это время, кроме оформления административной документации, была разработана и реализована концепция экспозиции. Когда Н.Д. Бартрам впервые побывал в доме Хомяковых, он понял главное: здесь нужно ничего не нарушить, все интерьеры уже сами по себе являются музеем. Кабинет А.С. Хомякова и так называемая «говорильня» не менялись со дня смерти владельца даже в деталях, став смысловым и идеологическим центром музея. Вокруг них выстраивались экспозиции угловой гостиной, маленькой залы, буфетной, парадной спальни и антресолей дома Хомяковых, сохраненные практически без изменений. Экспозиции двух так называемых бабушкиных комнат (в которых когда-то жила мать Хомякова) включили

в себя предметы, созданные в 1820-х гг. Угловая гостиная и столовая были оформлены в стиле 1870-х гг. Другие помещения, не имевшие мемориальной нагрузки, наполнялись предметами, которые воспроизводили интерьеры 1840-х гг. Так появились комната студента, комната экономки и т. д. Даже лестницы представляли собой бытовые инсталляции.

Таким образом, Бытовой музей 1840-х годов относился к типу историко-культурных музеев. В основе его коллекций лежали две группы памятников. Первая из них – *мемориальные* предметы, находившиеся в доме Хомяковых еще при жизни хозяев. Вторая – *типичные* для данной эпохи предметы, поступившие из различных источников в соответствии с концепцией музея.

Лето–зима 1919 г. – период активного комплектования экспозиции, которое происходило, главным образом, за счет мемориальных предметов из частных собраний. В это время, судя по выявленным архивным документам, в состав музея поступила обстановка дома Лобановой-Ростовской и ряд предметов из дома № 4 по Кречетниковскому переулку⁹. В сентябре 1920 г. собрание музея пополнилось предметами из подмосковной усадьбы Боде-Колычевой, а в 1924 г. – из упраздненного музея-усадьбы А.С. Хомякова в Богучарово под Тулой.

К сожалению, во всех документах по приемке музейных предметов содержится лишь их перечень, иногда – с примерной датировкой или упоминанием материала изделия (например, бронзовый подсвечник, XIX век; кресло красного дерева – 2 шт.). Нами были выявлены ценные документы из собрания ОПИ ГИМ, свидетельствующие о том, что одновременно проводилась значительная работа по возвращению ценных предметов в дом Хомяковых. Так, в июне 1919 г. подотдел Музейного фонда по ходатайству Н.Д. Бартрама дал следующее поручение:

Хранителю Бытового музея д. № 7 по Собачьей Площадке М.А. Челищевой перевести из помещения, занимаемого Кооператомом, вещи, находившиеся ранее в д. 7 по Собачьей Площадке, в целях пополнения находящихся там коллекций, характеризующих эпоху 1830–60 годов¹⁰.

Ряд предметов поступал по каналу *межмузейного обмена*. Так, Государственный исторический музей обратился в Отдел по делам главнауки с просьбой разрешить обмен экспонатами с Музеем мебели для формирования экспозиции Бытового музея. 11 ноября 1920 г. такой обмен был совершен, что подтверждается удостоверением,

выданным М.Н. Сорокину: он был уполномочен перевезти зеркало и консоль во дворец Нескучного сада (Музей мебели) и забрать оттуда для Бытового музея стол, портьеры и другие предметы¹¹.

Еще один источник комплектования Бытового музея – *помощь других музеев*. В обращении от 17 сентября 1920 г. Отдела по делам музеев, адресованном заведующему Кремлевским дворцом, говорилось о необходимости «в целях обмелирования Музея 40-х годов...» срочно выделить портьеры 1840–1850-х гг. для обивки мебели и декорирования оконных проемов¹².

Некоторые экспонаты поступили из Музея мебели и из музея Строгановского училища в результате их ликвидации. Пополнение Бытового музея происходило и через *хранилище государственного Музейного фонда*. Так, маем 1920 г. датируется «Рукописный проект обращения к Хранителю Английского клуба»; документ содержал просьбу о передаче ряда картин (с указанием инвентарных номеров) «для нужд Бытового Музея 40-х годов, в целях его пополнения...»¹³ Судя по почерку, текст был собственноручно написан Н.Д. Бертрамом и подписан заведомом Троицкой.

Среди источников комплектования собрания Музея – *закупка* отдельных предметов; сохранились документы за 1919–1920 гг. с просьбой выделить деньги для таких закупок. Кроме того, в октябре 1920 г. состоялась *экспедиция* в Сергиев Посад для поиска новых экспонатов¹⁴.

Обнаружены также документы о поступлении нескольких предметов мебели (кресел и шкафа) из немусеефицированного Большого Петровского дворца¹⁵. Кроме того, 6 октября 1920 г. из Второго дома инвалидов в Мертвом переулке в Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины была направлена просьба выдать две вешалки 1840-х гг. для комплектации Бытового музея.

Работа по созданию экспозиции музея длилась до декабря 1929 г. – вплоть до самого его закрытия. Это объясняется как постоянным расширением экспозиционного пространства (путем введения новых помещений), так и уточнением уже сложившихся интерьеров. Кроме того, время от времени музей был вынужден выдавать мебель различным организациям для бытовых нужд.

Учетная деятельность музея первоначально заключалась в составлении хранителем М.А. Челищевой «Частичной описи» (без даты), адресованной в Отдел по делам музеев и охраны памятников. В ней были кратко перечислены предметы обстановки комнат. Например: «Передняя: стоячие часы красного дерева, мебель,

возобновленная в 60–70-х годах. Буфет: рундуки, высокие стулья 40-ых годов...»¹⁶ Следующий этап учетной деятельности музея – ведение инвентарной книги. Два ее тома, по сути, представляли собой краткий несистематизированный перечень 3991 экспоната. В графе «Сведения о прежних владельцах» есть ссылки на Хомяковых, на «старые поступления», а также упомянуты фамилии (с инициалами) прежних владельцев. Характеристика размера, назначения, материала и сохранности экспонатов отсутствует. В графе «Эпоха» постоянно повторяется стандартная отметка – «19» (XIX век). Таким образом, на основании инвентарных книг можно получить крайне скудное представление о коллекции музея.

Финансирование Бытового музея шло из государственного бюджета через Государственный исторический музей. Эти средства пополнялись за счет квартплаты жильцов усадьбы, платы за посещение музея, а также благодаря продаже «имущества, не имеющего музейной ценности»¹⁷.

Затраты на содержание музея и новые закупки экспонатов дополнялись издержками на его *популяризаторскую* работу. За десятилетний период существования в тяжелые для страны послереволюционные годы сотрудниками музея были изданы два каталога по экспозиции и каталог выставки «Дом сороковых годов», состоявшейся в 1925 г.

Главной задачей *научной* деятельности музея было изучение условий жизни разных слоев русского общества в прошлом, а также определение назначения отдельных предметов интерьера дворянской усадьбы и форм их использования. На основе проведенных исследований был создан уникальный многофункциональный научный кабинет, тогда как обычно небольшие музеи, как правило, располагали лишь библиотеками. Научный кабинет Бытового музея объединял несколько собраний документов, прежде всего, архив по истории его создания, содержащий ценные сведения для будущих исследователей.

Спустя три года после создания, 24 апреля 1922 г., Бытовой музей 1840-х годов вошел в состав Государственного исторического музея (ГИМ). Это было зафиксировано в постановлении Отдела по делам музеев главнауки по вопросу о прикреплении мелких музеев к более крупным объединениям¹⁸. С этого времени музей стал филиалом ГИМ. Это изменение в статусе расширило его возможности получать необходимые экспонаты. Кроме того, в момент ликвидации Бытового музея в 1929 г. его коллекции не были распылены, а вошли в состав фондов Исторического музея.

Причиной расформирования музея стало изменение идеологических установок советских властей: теперь все ценности прошлого были отвергнуты ради воспитания человека будущего коммунистического общества. Здание музея в срочном порядке было передано студенческому общежитию. Судя по докладной записке о ликвидации музея, перевозка памятников проходила в экстремальных условиях. Администрация общежития настаивала на немедленном освобождении помещений при непрерывных угрозах ввести в них студентов, «которые разгромят весь музей и выкинут его на улицу»¹⁹. Тем не менее все зарегистрированные экспонаты были упакованы и до отправки в ГИМ хранились в сарае музея и на бывших Кокоревских складах.

На сегодняшний день экспонаты Бытового музея 1840-х годов хранятся в фондах ГИМ. Однако их можно рассматривать и в качестве специфической моноколлекции, объединяющей как произведения искусства, так и утилитарные предметы из небогатых усадеб и служебных помещений. Это памятники разного художественного и технического уровня исполнения, русского и западноевропейского производства 1820–1870-х гг.

Таким образом, в коллекции Бытового музея 1840-х годов были сосредоточены предметы интерьера, дающие практически полное представление о русском дворянском быте XIX столетия.

Примечания

¹ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 231. Л. 30.

² Там же. Л. 43–44.

³ *Лебедева Т.А.* Картины и художники // Панорама искусств. № 5. М.: Советский художник, 1982. С. 189–190.

⁴ *Николаев Е.В.* Музей сороковых годов // Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975. С. 218.

⁵ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 231. Л. 46.

⁶ Там же. Л. 76.

⁷ *Азергина А.Н.* О моем отце художнике // Н.Д. Бартрам. Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1979. С. 122–123.

⁸ Там же.

⁹ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 231. Л. 46, 52.

¹⁰ Там же. Л. 25.

¹¹ Там же. Л. 100.

¹² Там же. Л. 78.

¹³ Там же. Л. 92.

¹⁴ Там же. Л. 99.

¹⁵ Научно-ведомственный архив ГИМ. Ф. 1. Д. 167.

¹⁶ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 231. Л. 109.

¹⁷ Научно-ведомственный архив ГИМ. Ф. 1. Д. 274. Л. 5.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. Д. 377. Л. Зоб.

М.А. Гаганова

ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА ЛАВРА И ГОСУДАРСТВЕННАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА (1918–1941 гг.)

Статья посвящена судьбе историко-художественного наследия Троице-Сергиевой лавры – крупнейшего монастыря и духовного центра России. Автор анализирует законодательные акты и практические мероприятия советского правительства 1920–1940 гг., определившие статус Лавры как музея-заповедника.

Ключевые слова: Троице-Сергиева лавра, охрана памятников, музей-заповедник.

Архитектурный ансамбль (один из первых в нашей стране музеев-заповедников) в 1993 г. получил статус Всемирного наследия ЮНЕСКО¹.

Советские власти с самого начала уделяли этому объекту особое внимание. Декрет СНК от 20 апреля 1920 г. за подписью В.И. Ленина имел характерное название: «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой лавры»². Этот документ хорошо известен исследователям законодательных инициатив советского государства в области культуры и церковной политики³. Значение ленинского декрета для определения судьбы имущественного комплекса монастыря (закрытого в ноябре 1919 г.) невозможно переоценить; он повлиял на всю последующую историю музея⁴.

Менее известен другой законодательный акт – Постановление СНК РСФСР № 42 от 1 февраля 1940 г. «О мероприятиях по улучшению состояния памятников Загорского музея»⁵. Именно этим документом музею был присвоен статус музея-заповедника республиканского значения. Анализ данного постановления⁶ представ-

ляет интерес в контексте восстановления государственной системы охраны памятников⁷.

На эволюцию и облик музея постоянно (как и в наши дни) влияли два фактора – государственно-церковные отношения и культурная политика. Противоречия между ними достигли конфликтной остроты в начальный период становления музея (1918 – начало 1920-х годов).

После Октября 1917 г. Троице-Сергиева лавра (далее – ТСЛ), как и большая часть церковных институтов, попала в непосредственное ведение Наркомюста (его Ликвидационного отдела) и одновременно – в ведение Музейного отдела Наркомпроса. Двойственность положения ТСЛ осложняла процесс национализации монастыря. Наркомюст добивался ликвидации монастыря и вывоза мощей Сергия Радонежского; противоборство двух ведомств закончилось в пользу Наркомпроса: после ленинского декрета продолжилась музеефикация всего комплекса Лавры⁸.

К этому моменту закончилась работа по приему национализированного имущества монастыря, которая была проведена Комиссией по охране памятников искусства и старины ТСЛ, образованной в конце 1918 г. В ее состав вошли И.Е. Бондаренко, П.А. Флоренский, Ю.А. Олсуфьев, Н.Д. Протасов, П.Н. Каптерев и другие. В короткие сроки комиссией было принято все самое ценное (упомянутое в монастырских описях), взяты под охрану библиотеки и архивы Духовного собора ТСЛ, Московской духовной академии, Вифанской семинарии. Были обследованы и взяты под контроль все памятники Сергиева Посада и его окрестностей. П.А. Флоренским была разработана концепция «живого музея» Лавры, органически соединившая все стороны прежней жизни монастыря⁹.

В результате сложились уникальные условия для функционирования монастыря-музея в полном соответствии с новым законодательством. Он был подчинен Наркомпросу, имел штат высококвалифицированных сотрудников, четкую концепцию развития, богатейшие коллекции. Одновременно здесь же проходили богослужения в храмах, переданных в ведение приходских советов, а монашеская община была оформлена как «трудовая артель» по охране Лавры. Точнее всего ситуацию передает строка официального документа (декабрь 1918 г.), сохранившегося в архиве:

Все сведения относительно Лавры можно получить только лишь от Всероссийской Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, т. к. Лавра национализирована и подчиняется ей¹⁰.

Однако деятельность комиссии противоречила плану исполкома Сергиево-Посадского совдепа, которому при активной поддержке Наркомюста в ноябре 1919 г. удалось добиться ликвидации Лавры как монастыря. В январе 1920 г. комиссия по охране Лавры была расформирована, и вопрос о дальнейшей судьбе монастыря и музея решался на уровне Совнаркома и ВЦИК. В итоге с мая 1920 г. во всех храмах Лавры богослужения прекратились, а ее помещения были поделены между Наркомпросом и местным исполкомом¹¹.

Летом 1920 г. был сформирован новый состав комиссии по охране Лавры. В нее вошли местные художники В.Ф. Мей, В.И. Хрустачев, В.И. Соколов, а позже – В.Д. Дервиз и А.Н. Свириин. До 1925 г. продолжалась работа этой комиссии по практической организации на той же территории Сергиевского историко-художественного музея.

До конца 1920-х годов активная научно-исследовательская работа музея по анализу коллекций Лавры сочеталась с разносторонним экспозиционным творчеством. Появилось около трех десятков публикаций¹², коллекции стали доступны посетителям и научной общественности¹³. Начались уникальные реставрационные работы памятников древнерусской живописи и шитья. Среди основных объектов реставрации были иконы мастеров рублевского круга из иконостаса Троицкого собора, а также древние иконы и лицевое шитье ризницы¹⁴.

Отдельные положения концепции музея (хотя уже не «живого», без храмового действия) были реализованы в его экспозиционной практике 1920-х гг.¹⁵ К 1925 г. музей располагал 47 экспозиционными залами, включая два филиала – в Вифанском монастыре и Гефсиманском скиту. В качестве экспозиционных помещений за музеем были закреплены два собора – Троицкий, предназначенный для осмотра древнерусской живописи, и Успенский – для осмотра фресок. Половина экспозиций знакомила посетителей с многообразными коллекциями Лавры: шитьем и тканями, произведениями прикладного искусства, книжными миниатюрами, иконами, фресками. Вторая часть экспозиций была посвящена историческим интерьерам бывшего монастыря, в том числе архитектурному комплексу Троице-Сергиевой лавры XV–XVIII вв., с особенностями которого знакомил отдел ее иконографии (от живописных изображений монастыря до деревянной игрушки-модели Лавры)¹⁶. В середине 1920-х гг. успехи коллектива были признаны Наркомпросом, городскими властями, отмечены в официальной печати¹⁷.

Созданная к 1928 г. система экспозиций была направлена на всестороннее выявление особенностей историко-культурного феномена Лавры. Так называемый *средовой* подход наиболее отчетливо проявился в экспозиции «Показательная живописная мастерская» (представляющей процесс создания иконы) и в организации «отдела звона», посвященного музыкальной культуре Лавры. Эта попытка сохранения нематериальных форм наследия Лавры органично вытекала из идеи «живого музея» П.А. Флоренского и вполне соответствовала современным музеологическим взглядам¹⁸.

Однако осмысление многогранного феномена Лавры требовало присутствия в экспозиционной структуре общеисторической тематики. К весне 1928 г. был разработан развернутый план экспозиции Вводного кабинета, призванной раскрыть историю возникновения монастыря, роста его политического и религиозного влияния. Впоследствии при всех трансформациях экспозиционной структуры Музея в ней неизменно присутствовала тема исторического контекста существования Лавры.

Однако в 1929 г. на волне идеологического наступления на Церковь произошла полная смена кадрового состава музея, а затем его реорганизация и перепрофилирование. Было сфабриковано «Дело антисоветской группы черносотенных элементов в г. Сергиеве Московской области»; к нему были привлечены многие лица, так или иначе связанные с музеем¹⁹.

Последующий период – 1930-е гг. – фактически не был затронут историографией²⁰. В последние годы осуществлены первые подходы к его осмыслению по преимуществу посредством фактологической реконструкции событий музейной истории²¹.

Дальнейшее развитие событий на основании современных исследований можно представить так. В ответ на жесткие требования Политпросвета вести антирелигиозную агитацию и пропаганду, уже в 1929 г. в структуре музея (ставшего «краеведческим») появился отдел «Культ Сергия и религиозная эксплуатация», а также антирелигиозный и историко-революционный отделы. Власть предъявили практически невыполнимое требование – придать исключительно антирелигиозный характер всему музею, используя при этом древние художественные коллекции. Над музеем нависла угроза вывоза сокровищ Лавры в центральные хранилища, так как оставлять их «мертвым грузом» представлялось властям непрактичным. Коллектив фактически оказался вынужденным доказывать, что «антирелигиозный музей здесь может быть». В соответствии с этой задачей разрабатывались новые экспозицион-

ные проекты использования уникальных историко-художественных коллекций монастыря, чтобы оправдать их хранение в составе краеведческого музея.

Однако «грандиозной» реконструкции музея осуществлено не было – хотя бы потому, что в ситуации кадрового разгрома реализовать столь масштабный замысел было некому. В результате удалось выиграть время, вопрос о вывозе коллекций потерял остроту, и через несколько лет музей смог возродиться в прежнем историко-художественном статусе.

В первой половине 1930-х гг. «экспозиционный» облик музея складывался из элементов прошлого и современности. К первым относились Ризница и историко-бытовой комплекс Митрополичьих покоев, ко вторым – экспозиция в большом зале Трапезной палаты бывшей Лавры: здесь разместились отделы социалистического строительства, сельского хозяйства, флоры и фауны Загорского края, учебные кабинеты и лаборатории. Краеведческую базу музея составили экспонаты «Музея края» и «Кустарного музея», находившихся в 1920-е гг. на территории бывшего монастыря. Реорганизация заложила основы новой области комплектования музея – предметов традиционных промыслов и современного декоративно-прикладного искусства.

В дальнейшем Загорский музей развивался в соответствии с определенным для него историко-краеведческим и антирелигиозным профилем. В 1936 г. он перешел в ведение Московского областного управления по делам искусств при Мособлисполкоме. И все же в августе 1937 г. музей был закрыт для посетителей (видимо, как не справившийся с основной идеологической задачей). В 1939 г. он был передан в ведение Управления по делам искусств при СНК РСФСР и, наконец, Постановлением СНК РСФСР за № 42 от 1.02.1940 г. объявлен музеем-заповедником республиканского значения. Была определена 30-метровая охранная зона вокруг музея, для проведения ремонтно-восстановительных работ был создан специальный стройучасток под руководством главного архитектора музея И.В. Трофимова.

Ремонтно-восстановительные работы всколыхнули целый комплекс проблем, связанных с эксплуатацией зданий разного назначения на территории бывшей Лавры. За годы, прошедшие после выхода ленинского декрета, рядом с монастырем вырос густонаселенный город. Администрация музея была вынуждена самостоятельно решать огромный круг административно-хозяйственных и правовых проблем по выселению с его территории посторонних

лиц и учреждений. Архитектурная реставрация потребовала серьезных архивных изысканий по истории ансамбля монастыря. В составе музея появились новые отделы – архитектурный и военно-исторический. Для размещения последнего предполагалось использовать часть крепостных сооружений монастыря – участок стены и башню. Только начавшаяся война отсрочила реализацию этих планов.

Постепенно менялись организационные основы жизнедеятельности самого музея, определялись его научно-исследовательские приоритеты, общее «экспозиционное» лицо, содержание просветительской деятельности и т. д. Созданный в этот период комплексный план экспозиционного использования главных жемчужин монастырского ансамбля напоминал проект далекого 1917 г. по музейному преобразованию Московского Кремля²².

В историческую экспозицию Загорского музея были введены новые художественные экспонаты, в перспективе предусматривались отдельные темы по истории развития русского искусства. Разрабатывались проекты самостоятельного искусствоведческого отдела, отдела народного творчества. Интерес к подлинным памятникам эпохи, к фондовому потенциалу музея стимулировал исследовательскую работу; началась полная инвентаризация художественных коллекций.

Необходимо отметить, что в 1940-е гг. в музейную практику вернулась реставрация, причем не только памятников древнерусской иконописи и шитья, но и монументальной живописи: начались пробные расчистки стенописи Троицкого и Успенского соборов²³.

Таким образом, опыт создания музея в стенах Троице-Сергиевой лавры можно считать уникальным. Он ярко демонстрирует эволюцию отношения государства к своему историческому наследию. Коллекции Лавры стали основой различных музейных проектов, отражающих понимание ценности этого наследия в разное время.

Идеальный проект «живого музея», созданный еще в конце 1910-х годов, вдохновил ценителей русской старины на создание историко-художественного и бытового музея. Его можно считать наиболее полным выражением «первого в истории человечества опыта музеефикации такого количества культурно-исторических ценностей»²⁴. Некоторые авторы называли его гордостью СССР и «лучшим детищем революции»²⁵. Наконец, ансамбль Троице-Сергиевой лавры стал одной из первых попыток государства ре-

абилитировать свое национальное достояние. Таким образом, в довоенный период «музейной» истории Троице-Сергиевой лавры ее феномен продолжал существовать почти исключительно в архитектурных и художественных памятниках.

Примечания

- ¹ World Heritage List: Architectural Ensemble of the Trinity Sergius Lavra in Sergiev Posad // Официальный сайт ЮНЕСКО. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/657> (дата обращения: 10.11.2012).
- ² Декреты советской власти. М., 1976. Т. 8. С. 56–58.
- ³ См., напр.: *Луначарский А.В.* Об атеизме и религии: Сб. док-тов. М.: Мысль, 1972. С. 451; Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX). М.: НИИК, 1991. Ч. 1. С. 114; Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв.: Сб. док-тов и мат-лов. М.: Этерна, 2010. С. 878.
- ⁴ *Маясова Н.А.* Воспоминания. 1940–1950-е гг. // Сергиев Посад. Взгляд сквозь века. Сергиев Посад, 2009. С. 218–219.
- ⁵ Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. М.: Госюриздат, 1958. Т. 3. 1940–1947 гг. С. 9.
- ⁶ Культура в нормативных актах Советской власти. М.: Юстицинформ, 2011. Т. 4. 1930–1937; Т. 5. 1938–1960.
- ⁷ О данной проблематике см.: *Равикович Д.А.* Охрана памятников истории и культуры в РСФСР (1917–1967) // Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры. М., 1970. Вып. 22. С. 3–121; *Полякова М.А.* Охрана культурного наследия России. М.: Дрофа, 2005. С. 66–73, 152–155.
- ⁸ *Гаганова М.А.* Судьба мощей преподобного Сергия (события 1919–1921 гг.) // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы III Междунар. конф. 25–27 сентября 2002 г. Сергиев Посад, 2004. С. 84–94; *Андроник (Трубачев), игумен.* Закрытие Троице-Сергиевой лавры и судьба мощей преподобного Сергия Радонежского в 1918–1946 гг. М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2008. 432 с.
- ⁹ См.: *Флоренский П., Кантерев П.* Проект музея Троице-Сергиевой Лавры // Флоренский П.А., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 52–55.
- ¹⁰ ЦГАМО. Ф. 2609. Оп. 1. Д. 2. Л. 40.
- ¹¹ Публикации документов по проблеме см.: Следственное дело Патриарха Тихона: Сб. док-тов по материалам Центрального архива ФСБ РФ. М.: Памятники

- исторической мысли, 2000. С. 534–647; *Андроник (Трубачев), игумен*. Указ. соч. С. 38–284.
- ¹² См.: Издания Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника (1920–2009) / Сост. В.В. Мареева, С.А. Иванова // Сергиев Посад. Взгляд сквозь века. С. 303–305.
- ¹³ См., напр.: *Никольский В.* Русский ювелир XV в. // Среди коллекционеров. 1922. № 4. С. 16–20; *Георгиевский В.Т.* Охрана памятников древнерусского шитья и низания // Среди коллекционеров. 1922. № 5–6. С. 88–90; *Conway W.M.* Art treasures in Soviet Russia. London, 1925. С. 91–102; *Айналов Д.В.* Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троицкой Лавры и на ее выставке // Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917–1923 гг. Л., 1925. С. 11–35.
- ¹⁴ *Грабарь И.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. Сб. ЦГРМ. Вып. 1. М., 1926. С. 7–112; *Александрова-Дольник Т.* Шитье московской мастерской XVI в. // Там же. С. 113–136 и др.
- ¹⁵ *Гаганова М.А.* Об особенностях представления художественного наследия Троице-Сергиевой Лавры в музейных экспозициях 1920–1930-х гг. (на материалах фотоархива Сергиево-Посадского музея-заповедника) // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Тезисы докладов VIII Междунар. конф. 3–5 октября 2012 г. Сергиев Посад, 2012. С. 11–13.
- ¹⁶ *Свириц А.Н.* Сергиевский историко-художественный музей. Троицкая Лавра (Путеводитель). М.; Л., 1925. 92 с.; *Он же.* Государственный историко-художественный и бытовой музей в г. Сергиеве (б. Троицкая Лавра). К 10 годовщине Октября. Сергиев, 1927. 11 с.
- ¹⁷ *Эфрос А.* Музейное дело в Советской республике // Советская культура: Итоги и перспективы. М., 1924. С. 249, 252, 258.
- ¹⁸ *Каулен М.Е.* Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие советской власти. М., 2001. С. 33–38, 141, 143.
- ¹⁹ См., напр.: *Половинкин С.* «Гнездо черносотенцев под Москвой» (сергиевопосадское дело 1928 года) // Россия XXI. 2004. № 6. С. 144–175.
- ²⁰ *Клиштина Е.Н.* К истории создания коллекции Загорского музея // Доклады на конф., посвящ. 100-летию со дня рождения В.И. Ленина (декабрь 1969 г.). Загорск, 1970. С. 20–21. Долгое время содержавшаяся здесь сжатая характеристика «музейных 1930-х» оставалась основой для последующих редких обращений к данной теме.
- ²¹ *Николаева С.В.* Музейное строительство // Сергиев Посад. Взгляд сквозь века. С. 182–233; *Смирнова Т.В.* (в соавторстве). Музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории // Российская провинция: среда, культура, социум. Очерки истории города Сергиева Посада. Конец XVIII–XX в. М., 2011. С. 423–465.

- ²² *Клейн Р., Ланговой А., Кузнецов И., Грабарь И., Вишневский Е.* Проект приспособления здания Московского Кремля под Кремлевский музейный город. 17.06.1917 г. // Музейное дело. Музееведение России в первой трети XX в. / Сб. науч. трудов Музея революции. Вып. 24. М., 1997. С. 76–87.
- ²³ *Трофимов И.В.* Памятники архитектуры Троице-Сергиевой Лавры. Исследования и реставрация. М: Госстройиздат, 1961. С. 51, 80.
- ²⁴ *Каулен М.Е.* Указ. соч. С. 141.
- ²⁵ См., напр.: *Корнилов П.* Издания по изучению Сергиевского государственного историко-художественного музея (бывшая Троице-Сергиева Лавра) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Вып. 4. Казань, 1927. Т. XXXIII. Цит. по: *Кызласова И.Л.* О подвиге жизни и научном наследии Ю.А. Олсуфьева (1878–1938) // VII Грабаревские чтения: доклады, сообщения, тезисы. М.: Сканрус, 2010. С. 101.

М.П. Кузыбаева

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СЕТИ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИЦИНСКИХ МУЗЕЕВ РОССИИ

Цель статьи – проанализировать основные тенденции формирования сети современных медицинских музеев страны. Сведения о них собраны в лаборатории музееведения Научно-исследовательского института истории медицины Российской академии медицинских наук. Автор впервые попытался выявить общее и особенное в функционировании этих музеев. Особое внимание уделяется деятельности Петербургского военно-медицинского музея.

Ключевые слова: сеть медицинских музеев, историко-медицинское наследие, кабинет-музей, аптека-музей, Петербургский военно-медицинский музей.

Сохранение и актуализация историко-медицинского наследия страны являются важнейшими направлениями в деятельности современных медицинских музеев России. Они воспитывают новые поколения медицинских работников на лучших традициях прошлого. В начале XXI в. вопрос о значении сети таких музеев, о новых тенденциях в их функционировании стал весьма актуальным.

Обширная сеть современных медицинских музеев России включает как учреждения национального масштаба (например, Музей Российского Красного Креста, Музей истории гигиены труда и профессиональной патологии Института медицины труда РАМН), так и региональные: Музей истории медицины Алтая; Тамбовский и Тюменский музеи истории медицины. Важную роль играют также музеи известных медицинских учреждений – Музей

истории Института хирургии им. А.В. Вишневского РАМН; музей истории НИИ скорой помощи им. Н.В. Склифосовского, музей истории Государственного научного центра социальной и судебной психиатрии им. В.П. Сербского и др. Существуют также музеи истории госпиталей, больниц, поликлиник, санаториев и пансионатов – например, Музей Красноуфимской земской больницы под Екатеринбургом, Музей истории Сиворицкой больницы в Ленинградской области.

В деятельности основанного еще в 1969 г. Музея Бурятского научного центра Сибирского отделения РАН появилось новое актуальное направление – интеграция науки, культуры, образования. В 1993 г. этот музей трансформировался в ассоциацию научно-вспомогательных отделов научных институтов. В состав его коллекций, помимо изначальных геологических, вошли археологические, биологические и медицинские собрания. А в 1996 г. в музее впервые был открыт зал по истории тибетской медицины. Постоянные экспозиции дополняются временными выставками из фондов музея и новых поступлений. Сотрудники музея оказывают консультативную и практическую помощь в подготовке медицинских экспозиций по истории здравоохранения края, используя материалы Научно-медицинской библиотеки г. Улан-Удэ. Популяризаторская деятельность музея направлена, в частности, на школьников и студентов вузов, на туристов. Академические музеи Восточно-Сибирского региона России в настоящее время являются важным элементом формирующейся сети музеев медицинского профиля.

Заметную роль в сохранении историко-медицинского наследия играют музеи истории вузов и средних медицинских учебных заведений (в том числе отдельных кафедр), где сосредоточены редчайшие документы по истории медицинского образования в России. К числу старейших и наиболее значимых вузовских медицинских музеев относятся, например, музей Российской военно-медицинской академии им. С.М. Кирова в Санкт-Петербурге; музей Первого Московского медицинского университета им. И.М. Сеченова; музей Казанского государственного медицинского университета; музеи двух медицинских колледжей г. Ульяновска, ведущих свою историю с начала XIX века.

Особую группу медицинских музеев составляют многочисленные мемориальные заведения, посвященные жизни и деятельности прославленных врачей и ученых. В ее состав входят следующие подгруппы: 1) музеи-усадьбы (академика И.П. Павлова в Рязани;

академика А.Н. Бакулева в деревне Бакули Кировской области; дом-музей академика А.А. Ухтомского в Рыбинске); 2) музеи-квартиры (академика И.П. Павлова в Санкт-Петербурге); 3) кабинеты-музеи (И.М. Сеченова в Москве; В.П. Бехтерева и В.А. Опшеля в Санкт-Петербурге; Е.Н. Мешалкина в Новосибирске).

В дореволюционной России медицинские коллекции, как правило, располагались в кабинете профессора кафедры, продолжая традиции естественно-научных кабинетов Средневековья и эпохи Возрождения. Т.Ю. Юренева отмечает:

Изначально кабинетом называли ларец или шкафчик с множеством маленьких выдвижных ящичков, в которых было удобно держать документы, украшения, драгоценности... В дальнейшем и сама комната, обставленная этим типом мебели, стала называться кабинетом¹.

Обстановку кабинета собирателя оригинальных предметов медицинского назначения Ивана Федоровича Буша, автора первого в стране «Руководства по хирургии», вышедшего на русском языке в 1807 г., подробно описал доктор А. Ландшевский:

В кабинете профессора находятся: шкаф с бандажами и моделью Вольфсона; несколько шкафов с инструментами и машинами; шкаф с глазными и зубными инструментами и литотрипсический стол².

Большую известность приобрел анатомический кабинет лейб-медика Г.Х. Лодера, подаренный им императору Александру I и переданный затем в Московский университет. Остеологический кабинет доктора медицины Кнакстеда, скончавшегося в 1799 г., был приобретен Медицинской канцелярией у вдовы профессора и передан впоследствии в Медико-хирургическую академию в Санкт-Петербурге. Кабинет хирурга начала XIX в. служил не только самому хозяину, но использовался также в качестве специальной аудитории для подготовки будущих лекарей. Своеобразной трансформацией таких кабинетов можно считать многие современные камерные мемориальные музеи. Музеефикация бывших кабинетов как способ сохранения особой медицинской среды способствует поддержанию социальной памяти, раскрывает информационный и научный потенциал сосредоточенных в нем вещей. Они предстают в новом качестве как символы, повествующие о днях минувших.

Генезис музеев-кабинетов российских хирургов объясняет устойчивость этой музейной формы в культурном пространстве стра-

ны. Профессиональная деятельность хирургов проходит не только в их кабинетах, но также и в больничных палатах, операционных, учебных аудиториях, лабораториях. Кабинет хирурга, кроме его специального назначения, является еще и зоной отдыха его владельца; поэтому здесь часто сосредоточены дорогие и памятные для него вещи (подарки от друзей, пациентов, коллег, произведения искусства). Все это придает интерьеру такого кабинета неповторимый мемориальный характер, создает возможность его будущей трансформации в музей.

В 2008 г., когда отмечалось 100-летие со дня рождения основателя Российского научного центра хирургии РАМН (РНЦХ) академика Б.В. Петровского, на территории этого медицинского учреждения был торжественно открыт малый конференц-зал, которому присвоено имя юбиляра. Здесь на небольшом подиуме был воссоздан мемориальный уголок кабинета ученого – его рабочий стол и предметное окружение (экспозиция из материалов музея истории РНЦХ). Нужды клинического учреждения побудили проектировщиков такого конференц-зала (канд. мед. наук П.М. Богопольского и других) отказаться от сохранения в первозданном виде рабочего кабинета самого академика Б.В. Петровского. Кабинет был трансформирован и расширен, наполнен современной мебелью, большими (во всю высоту стен) витринами с подсветкой; тем самым была сформирована новая предметно-пространственная среда, адекватная функции мемориального кабинета в современном музеологическом ее понимании.

Это стало новым этапом в развитии одной из старейших форм медицинского музея России. Большинство кабинетов-музеев медицинского профиля функционирует сегодня именно в составе клинических и учебных учреждений на общественных началах. Это изолирует их от государственных музеев страны, ограничивает взаимодействие с ними. Тем не менее создание новых мемориальных кабинетов врачей России продолжается. Кабинет-музей Н.И. Пирогова, который в советские годы существовал в Институте хирургии им. А.В. Вишневского, был воссоздан в стенах открывшегося в 2003 г. Национального медико-хирургического центра им. Н.И. Пирогова (президент – акад. РАМН Ю.Л. Шевченко, директор музея – проф. М.Н. Козовенко). В настоящее время активно ведется обсуждение проекта реконструкции кабинета акад. С.С. Юдина в музее истории НИИ скорой помощи им. Н.В. Склифосовского.

Отметим, что в начале XXI в. мемориальный кабинет российского врача приобретает новое качество. Он становится миниатюр-

ным научным центром, где в неформальной обстановке собирается элита медицинской науки для обсуждения ее актуальных проблем, осуществляется живая связь поколений медиков. На смену замкнутому, закрытому пространству кабинета ученого приходит кабинет-музей, который привлекает не только специалистов, но и разнообразную публику, расширяет горизонты музейной коммуникации.

Коллекционирование широко распространено в медицинской среде. Однако частные коллекции современных врачей все реже включают медицинские артефакты и раритеты. Объектом собирательства теперь преимущественно являются произведения изобразительного искусства, памятники нумизматики и фалеристики, книги. Такие собрания, как правило, не доступны для посетителей. А старинные издания по различным отраслям медицины, вышедший из употребления инструментарий вызывают интерес не столько у профессиональных медиков, сколько у музейных работников.

В отличие от кабинетов-музеев, особую популярность и распространение в настоящее время получили аптеки-музеи. В исторических помещениях старинных аптек реконструирована утраченная обстановка и декор, которые становятся объектом показа одновременно с фармацевтическими коллекциями. Современные технологии производства лекарственных средств практически вытеснили ручное изготовление препаратов. Сохранение старинного интерьера аптеки с характерным оборудованием, многочисленными склянками и приспособлениями для исполнения заказов стало одной из форм музеефикации последнего десятилетия. Интересен в этом отношении опыт аптеки Пеля в Санкт-Петербурге, где исторический раздел сосуществует с современным, функционирующим как обычная городская аптека. Актуализируя фармацевтические коллекции, музеологи формируют особую историко-культурную среду, устанавливая новые взаимосвязи между памятниками старины и современностью. Перед нами – своеобразный средовой и одновременно коллекционный музей, в котором воссозданы элементы образа жизни, но доминантным типом хранимого наследия являются фармацевтические коллекции.

Большую группу медицинских музеев страны составляют музеи истории ведущих научно-исследовательских и клинических учреждений России. В Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске и других городах существуют разнообразные по своим целям и задачам музейные структуры.

В начале XXI в. активизировалась деятельность специализированных отраслевых музеев, документирующих становление и развитие различных областей медицины. Среди них – Научный центр сердечно-сосудистой хирургии им. А.Н. Бакулева РАМН, Институт трансплантологии Министерства здравоохранения РФ (Минздрав РФ) и другие. Одним из отличий этих учреждений – культуры от музеев XIX и XX вв. стало представление в экспозициях и в фондовых коллекциях материалов по истории специализации хирургии.

В Музее РНЦХ РАМН (директор – канд. мед. наук Богопольский П.М.) представлены такие разделы, как история хирургии сердца и сосудов, легких и пищевода, печени и почек, анестезиологии, микрохирургии и др. В Музее Института хирургии им. А.В. Вишневского, помимо эволюции тех же направлений медицины, представлена история хирургии механической и термической травмы. Музеи НИИ трансплантологии, НИИ нейрохирургии и НЦССХ РАМН отличаются еще более узкой специализацией фондов и экспозиции: их темы – история трансплантации органов и тканей, история создания искусственного сердца и приспособлений вспомогательного кровообращения, а также история мозговой и сердечно-сосудистой хирургии. Данные музеи являются визитной карточкой соответствующего медицинского учреждения, они предназначены в первую очередь для узких специалистов и обычно функционируют как учебные музеи в системе последиplomного образования и непрерывного повышения квалификации медицинских кадров различного уровня. Если в XIX столетии через кафедру госпитальной хирургии профессора П.И. Дьяконова в Императорском Московском университете и созданный при этой кафедре музей прошли почти все практикующие хирурги страны, то в настоящее время та же традиция реализуется на качественно новом уровне. Теоретические разработки ведущих ученых в медицинских НИИ, новшества в лечении пациентов, развитие и совершенствование медицинской техники и инструментария получили воплощение в научных музеях РНЦХ им. акад. Б.В. Петровского РАМН, Института хирургии им. А.В. Вишневского Росмедтехнологий, НЦССХ им. А.Н. Бакулева РАМН и др. При этом все достижения медицины представлены на современном уровне экспозиционной и выставочной деятельности. Музеи медицинских НИИ в настоящее время являются основными трансляторами актуального научного знания не только целевой медицинской аудитории, но и пациентам, и гостям этих учреждений, сохраняя высокий статус музея истории медицинской науки.

Среди музеев Российской академии наук особое место занимает Гельминтологический музей Института проблем общей экологии и эволюции РАН им. А.Н. Северцова. Ядром его коллекций стали собранные академиком К.И. Скрябиным и его учениками материалы по морфологии, систематике и географии гельминтов. В 1994 г. музей получил право брать на хранение типовые препараты гельминтов. В настоящее время сведения об этой коллекции внесены в «Путеводитель по паразитическим коллекциям мира»³. В музее была разработана специализированная информационно-поисковая система на основе единой концептуальной модели формирования коллекции, с учетом еще не обработанных фондов. Система облегчает поиск сведений обо всех таксонах гельминтов, расширяя возможности доступа к коллекции музея российских и зарубежных специалистов через Интернет.

В целом медицинские музеи сумели занять свою нишу в музейном пространстве страны, став новым явлением и способствуя изучению истории медицины. В стадии становления сегодня находится Музей истории НИИ скорой помощи им. Н.В. Склифосовского, в котором будет достойно представлена эволюция неотложной хирургии и травматологии в стенах этого медицинского учреждения. Создание музеев входит в план развития новосибирского НИИ патологии кровообращения им. Е.Н. Мешалкина (директор – чл.-кор. РАМН А.М. Караськов), пермского Института сердца (директор – проф. С.Г. Суханов) и ряда других медицинских учреждений страны. Можно констатировать, что многоплановая деятельность музейных структур ведущих клинических центров Российской Федерации стала феноменальным явлением на современном этапе.

В настоящее время на территории РФ функционирует единственный общедоступный музей медицинского профиля – Военно-медицинский музей (ВММ) в Санкт-Петербурге (начальник – проф. А.А. Будко, председатель Научного общества историков медицины, автор многих научных работ⁴). Одним из основных направлений работы ВММ первого десятилетия XXI в. стала его активная экспозиционно-выставочная деятельность. Так, только в 2011 г. с успехом прошли выставки:

«Лето сорок первого. Трагедия и подвиг»; ее экспозиция раскрывает особенности работы медицинской службы Красной армии в первые дни Великой Отечественной войны;

«Все начинается со школьного звонка»; выставка посвящена пути в профессию прославленных российских медиков начиная с их школьных лет;

«Медицина высоты», приуроченная к 60-летию полета в космос Ю.А. Гагарина;

«Военная елка – праздник надежды», повествующая об исторических традициях празднования Рождества и Нового года в российских и советских госпиталях⁵.

14 марта 2012 г. в Военно-медицинском музее открылась выставка «Аптека, улица, фонарь...», посвященная истории аптекарского дела. Авторский коллектив, работавший над этой выставкой, интерпретировал оригинальные исторические источники как важную часть петербургской городской культуры конца XIX – начала XX в. В это время в России началось бурное развитие аптекарского дела, сформировалась особая система отношений «врач–проvizор–пациент». Чтобы посетители выставки могли почувствовать специфическую атмосферу дореволюционной аптеки, среди ее экспонатов были представлены аптечная посуда, сигнатурки, машинки для изготовления пилюль и облаток, рецептурные справочники рубежа XIX–XX вв. и многое другое.

Выставка «Аптека, улица, фонарь...» продолжает серию камерных проектов музея, посвященных малоизвестным страницам истории медицины России и военно-медицинской службы⁶.

После длительного перерыва была подготовлена и успешно функционирует новая стационарная экспозиция по истории военной медицины России с древнейших времен по сегодняшний день. Музей стал участником всероссийских фестивалей «Интермузей», принял участие в нескольких совместных проектах с музеями Санкт-Петербурга и других регионов страны.

Богатейшие фондовые собрания ВММ (более 210 тыс. предметов), отражающие историю развития отечественной медицины, планомерно пополняются. Недавно это произошло благодаря переоборудованию основанного еще XVIII в. по указу Петра I Хирургического инструментального завода (в советское время ставшего заводом «Красногвардеец»). Общая концепция развития музея предполагает расширение его выставочных площадей, создание интерактивной зоны для публики, использование высокотехнологичных достижений современной музеологии.

Повышение в обществе интереса к истории медицины привело к значительному возрастанию роли петербургского ВММ в музейном пространстве России. Располагая самой крупной в мире коллекцией военно-медицинских архивных документов, ВММ входит в Международную ассоциацию музеев, тесно контактирует с военно-медицинскими музеями других стран, активно сотрудничает со СМИ.

Успешная работа коллектива ВММ получила признание у музейного сообщества России. Музей отмечен многочисленными дипломами и призами на общегосударственных смотрах и внутригородских конкурсах⁷. На наш взгляд, решение Министерства обороны РФ о включении музея в состав подразделений Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова недостаточно обосновано и несвоевременно.

Сложившаяся к 1930 г. в СССР ведомственная музейная сеть медицинского профиля, пережив ряд трансформаций, в настоящее время продолжает развиваться. Состав сети обогатился как новыми музейными формами (учебные музеи медицинских НИИ, мемориальные кабинеты в конференц-залах и др.), так и сохранил их традиционные, проверенные временем формы (кабинеты-музеи при кафедрах, гигиенические музеи в составе городских Центров медицинской профилактики, передвижные выставки). В научно-исследовательской, фондовой, экспозиционной работе музейная сеть успешно реализует актуальные проекты по изучению истории медицины и деятельности медицинских учреждений России.

Примечания

¹ Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М.: Русское слово, 2003. С. 86.

² Ландшевский А. Исторический очерк кафедры академической хирургической клиники Императорской Военно-медицинской (бывшей Медико-Хирургической) Академии (1798–1898). Дис. ... д-ра медицины. СПб., 1898. С. 113.

³ Шелегина О.Н., Щербин Н.М., Запорожченко Г.М. Традиции и новации в изучении и деятельности российских музеев // Новации в развитии музейного мира России в первое десятилетие XXI века / Отв. ред. И.В. Чувилова, О.Н. Шелегина. Новосибирск, 2011. С. 236.

⁴ См., напр.: Будко А.А. А.Н. Максименков – создатель и первый руководитель Военно-медицинского музея МО РФ // Анатомио-физиологические аспекты современных хирургических технологий: Материалы Всероссийской научной конференции, 22– 23 июня 2006 г. СПб.: ВМА, 2006. С. 25.

⁵ См.: Военно-медицинский музей. Военно-медицинская академия. Новости. 2012. URL: <http://www.milmed.spb.ru/14marta2012g.html> (дата обращения: 19.03.2012).

⁶ Там же.

⁷ Среди этих наград отметим следующие: диплом 11-го Всероссийского музейного фестиваля «Интермузей–2009»; диплом Международного музейного фестиваля «Интермузей–2011»; диплом за отличие в сфере увековечения памяти погибших защитников Отечества «Мемориал–2011»; диплом премии Межведомственного музейного совета «Музейный Олимп–2011»; номинация «Выставка года»; номинация «Музейная книга».

Abstracts

I.V. Bakanova

FOR THE RECONSTRUCTION OF ARTIST A.S. GOLOVIN BIOGRAPHY. THE NEW ARCHIVES RECORDS

The article is dedicated to the analyses of early unknown materials, found by author in the Moscow and Prague archives. These new records permit to reconstruct the peculiarity of biography and works of Alexander Sergeevich Golovin (and also of his family and friends) in the context of cultural history of the Russian Abroad.

Key words: A.S. Golovin, Alla Steiger-Golovina, Irzy Karasek, «Skit», the Russian Abroad.

S.I. Baranova

THE SOURCES OF INNOVATIONS IN THE MOSCOW CERAMIC TILE ART OF THE XVII CENTURY

The article is devoted to the transformation of artistic and technological impulses for the elaboration of Russian ceramic tile in the XVII century. On the example of the Kolomenskoye Tsar Palace the author traces the emergence and spread of the different types of tile. The selection of European scenes and ornaments by domestic customers and makers conduced to create the really Moscow type of ceramictile.

Key words: tile, stoves of Kolomenskoye Palace, Moscow tile art.

Butkova O.V.

THE TERRIFYING FAIRY TALE
IN THE GERMAN CINEMA OF 1920th

The paper is dedicated to the transformation of folklore and literary fairy tale motifs in the German cinema of 1920th. The author analyses ways of visual evocation of some fairy tale, mystic and supernatural things.

Key words: fairy-tale, fantasy, romanticism, expressionism, visual culture.

O.A. Chuvorkina

THE MAIN METHODOLOGICAL APPROACHES
TO THE MEDIEVAL EUROPEAN MONUMENTAL ART

The article considers the genesis and development of main methodological approaches in the medieval European studies in XIX–XXI. The author analyzes the conceptual apparatus of researchers, who interpret the visual images of medieval West European art, and substantiates the advantage of interdisciplinary approach to this problem.

Key words: medieval monumental art, iconographic analysis, formal-stylistic analysis, visual-semiotics analysis, interdisciplinary approach.

E.A. Eliseyeva

THE ROLE OF STYLIZATION
IN THE DOMESTIC CINEMA OF 1970–1980th

The article is devoted to analyses of different methods in the organization in fiction space at the films in the late of soviet period. Stylization of art outlines in the pictures of A. German, K. Lopushansky, G. Daneliya, V. Motil and in the three retro-films of N. Mihalkov became the sign of the times. The author records considerable contribution of the artist-producers to the representational decisions of those films, creating its special “atmosphere” exactly with the help of stylization.

Key words: stylization, fiction space, representational decisions, retro-film.

M.A. Gaganova

THE TRINITY LAVRA OF ST. SERGIUS
AND STATE CULTURAL POLICY (1918–1941)

The article is devoted to the history-art legacy of the Trinity Lavra of st. Sergius – of major monastery and spiritual center of Russia. The author analyses the legislative statements and practice measures of soviet government during 1920–1940, defining the legal status of Lavra as the museum-preserve.

Key words: Trinity Lavra of st. Sergius, protection of monuments, museum-preserve.

O.V. Gavrishina

THE MOTIVE OF “MODERN RUINS” IN THE AMERICAN
PHOTOGRAPHY OF THE 2000^s

The article is concerned with the shift of the basic temporal structures of modern society, having to do with the changes of its social and power architectonics. Through the analysis of photographic series of Sally Mann and Eugene Richards, the author demonstrates that the interest in the motive of “modern ruins” in the American photography of the 2000s is a subcase of a broader tendency towards “ruination of modernity”.

Key words: modern ruins, modernity, temporal structures, A. Huysen, American photography, Sally Mann, Eugene Richards.

N.A. Gulyanova

THE TOPOGRAPHY AND ARCHITECTURE
OF BRITISH CITY OF YORK IN THE AGE
OF CONSTANTINE THE GREAT

The article is devoted to the topography and architecture of British city of York in the age of Constantine the Great. Founding on the archeological and literary sources, the author reveals some general regularity of the Roman citadel-capitals construction in the III–IV centuries. The special attention is spared to the problem of location of imperial residence in the York.

Key words: Roman empire, Britain, Constantine the Grate, York, citadel, palace.

O.N. Gurov

“DEPRESSION” AND “SPORT” AS THE KEY CONCEPTS OF MODERN CULTURE

This article is devoted to the phenomena and concepts of “depression” and “sport” in the context of contemporary culture. The author comes to a conclusion that they are the key elements of lifestyle, constructed by the global mass media.

Key words: sports, depression, virtuality

I.V. Kondakov

THE CENTRAL EUROPE CULTURAL KNOT. ORIGIN OF NEW GLOBALITY

The article is devoted to the history of the East European cultural knot and two of its focal points of the local cultures, with different strategies of globalization. The author conceives civilizational processes of differentiation and integration on the territory of the Central Europe and Russia.

Key words: cultural knot, mentality, locality, globality, Central and East Europe.

M.P. Kuzybaeva

ON THE HISTORY OF THE MODERN MEDICAL MUSEUMS NETWORK OF RUSSIA

The purpose of article is to analyse the main tendencies in forming the network of modern medical museums of Russia. Information about it was collected in the laboratories of museology of the Scientific Research Institute of History of Medicine of the Russian academy of medical Sciences. The author has attempted to reveal the general and specific within functioning of these museums. The great attention is given to the activities of S.-Peterburg's military-medical museum.

Key words: network of medical museums, history-medical heritage, cabinet-museum, pharmacy-museum, S.-Peterburg's military-medical museum.

E.G. Lapina-Kratasyuk

THE PROBLEM OF URBAN SPACE
IN THE THEORIES OF NETWORK SOCIETY
AND NEW MEDIA CULTURE.

The article is dedicated to the methodological problems of urban space study in the context of the network society and new media theories. This approach helps to solve crucial problems of contemporary urban studies, such as the role of city dwellers in the processes of city's planning and governing, the possibilities of alternative grass-roots decision making system about urban space, and forming of theoretical base for street art and other forms of contemporary art studies as well as research of urban activism.

Key words: network society, urban space, new media, horizontal communication, interactivity.

E.V. Lavrentyeva

ABOUT THE STYLE OF TORCELLO
CATHEDRAL MOSAICS

The article is devoted to analysis of the stylistic peculiarities of authentic mosaics located on the western wall and in the southern chapel of Torcello cathedral. The author clarifies their dating by comparison with other mosaic ensembles of Northern Adriatic dated the end of the XI – beginning of the XII century and with some other monuments created by Constantinople artists of that time.

Key words: mosaics of Torcello, Trieste, San Marco cathedrals, mosaic fragments of Ursiana Basilica in Ravenna.

Yu.Yu. Lisenkova

THE TILE DECORATION
OF VELIKIY USTYUG'S CHURCHES
OF XVII–XVIII CENTURIES

The article deals with tile-decoration of Velikiy Ustyug's architectural monuments. On the basis of analysis ways of incorporating of ceramic tiles in to the decoration structure, the author comes to a conclusion about the existence of local tile manufacturing. It is for the

first time that the author introduces periodisation for the history of tile manufacturing in this centre.

Key words: tiles, facade ceramics, Velikiy Ustug's churches, tile manufacturing.

E.A. Malenkikh

THE ROLE OF MEDIA IN MYTHOLOGIZATION OF PERSONALITY DURING THE "ARAB SPRING"

The article is devoted to the mythological types, constructed by media during crisis situations, wars and revolutions. As an example, the author demonstrates mythological images in domestic and American press during Arab revolutions 2011.

Keywords: mythologization, media, Arab revolutions.

V.G. Marchenkova

THE POSITION OF NARRATIVE VIDEOS IN THE CONTEMPORARY ART

The article is dedicated to modes of representation of the narrative video art typical for 2000th. These installations "flirt" with spectators, erasing the borders between video and cinema. The author analyzes some methods of creation the video films by number of artists. One of the main characteristics of art narrative video is the possibility to demonstrate it on the different "territories".

Keywords: narrative video, interactive, video art, installation.

O.V. Moroz

THE PHILOSOPHY OF EXCLUSION AND THE MODERN ART STRATEGY OF ITS OVERCOME

The paper analyzes the phenomenon of exclusion as the basis for various options of cultural policy in Russia. Exploring the strategy of violence fixed in language, the author focuses on the art strategies which allow to develop less aggressive and more responsible attitude to cultural diversity and the methods of its normalization.

Key words: cultural policy, exclusion, violence, the Other.

E.I. Nesterova

LISTENING TO THE PAST. SOUND HISTORY
IN THE SEARCH OF ITS OWN TERMINOLOGY

The theme of article is related to a new Humanitarian field of research – to the sound history. Having translated and analyzed the most interesting works of foreign researchers in this field, the author shows that auditory perception is no less important than visual perception for forming the notions of the world and culture.

Key words: sound history, acoustic ecology, soundscape, audio-testimony.

L.V. Presnyakova

THE “CULTURAL SPACE” CONCEPT IN THE WORKS
OF MODERN RUSSIAN EXPLORERS

The article is devoted to the scientific potential of “cultural space” concept. Analyzing the approaches of modern Russian researchers, the author distinguishes some mental, regional and urban dimensions of this problem and emphasizes the significance of classical works on cultural landscapes.

Key words: cultural space, space of culture, cultural landscape.

B.V. Reifman

“YESTERDAY’S MAN IN EVERYONE OF US”:
THE CONSIDERATIONS ABOUT THE LOCATION
OF DURKHEIM’S CONCEPT IN THE PHILOSOPHY
OF CULTURE

In the paper is put forward the idea of the internal contradiction of the Durkheim’s concept of social solidarity. The author focuses attention on origins of holistic understanding of culture and its crisis, detecting the different ratio between conscious and unconscious, amnesia and anamnesis into new approach to the cultural memory, than into preceding tradition.

Key words: yesterday’s man, imagined community, solidarity, amnesia, anamnesis, Durkheim.

A.B. Sandanov

SEARCHING FOR THE AMERICAN IDENTITY:
POST-APOCALYPTIC FILM
AS A WESTERN REIMAGINED

Post-apocalyptic films do not merely borrow stylistic motives or plot lines from old westerns, but play a significant role in current US culture. Author argues that this new subject of popular cinema fulfills the therapeutic function for the national identity and at the same time renews a number of tried-and-true story devices and images.

Keywords: post-apocalyptic, western, frontier, manifest destiny, image of enemy, Cold War.

E.A. Savinova

THE CURATOR PRACTICES IN THE SOVIET UNION

The article is devoted to the specific character of the art processes in the USSR, beginning from the first steps of soviet power. The author regards the exhibition activities of this age as an aggregate of “curator projects”, whose aim was the propaganda of ideological and cultural values of socialism and soviet way of life.

Key words: curatorship, “monumental propaganda”, World exhibitions, Olympic Games.

E.E. Savitskiy

WHAT FOR DO WE NEED THE POSTCOLONIAL
STUDIES TODAY?

The article considers some problems, related to the reception of the postcolonial studies in Russia. Classical texts by a historian V.O. Klyuchevskiy and a writer D.H. Mamin-Sibiriyak are used to exemplify some particularities of the collective historical memory in Russia, as well as to indicate the necessity of rethinking some foundations of modern academic knowledge about the Russian history.

Key words: postcolonial studies, Russian history, Klyuchevskiy, Mamin-Sibiriyak, occupation museums, peoples' brotherhood.

T.I. Sedova

THE PHENOMENON OF IMPRESSIONISM
AND THE PROBLEM OF ITS DEFINITION

The article deals with the problem of definition of impressionism caused by its specifics both in national schools and in different arts. After having analyzed the socio-cultural context of the impressionism origin, the author comes to the conclusion that the definition should be based primarily on the artist's philosophic and aesthetic world view.

Key words: impressionism, artistic vision, world perception, momentary impression.

A.P. Sheveleva

THE PROBLEM OF STUDYING THE CULTURES
AND PRACTICES OF "INVISIBLE" GROUPS

In the field of cultural studies the position of external observer leads to one-sided understanding of the subject. Lack of author's reflection on his relationships with studied group can conduce to an involuntary objectification of his subjective view. Nevertheless such reflection in studying of "invisible" and discriminated groups is often absent.

Key words: "invisible" group, gender studies, LGBT-studies, queer-studies, cognitive turn, self-identification.

M.D. Suslov

UTOPIA AS THE SUBJECT OF MODERN RESEARCHES
IN THE WEST AND IN THE RUSSIA

This article examines contemporary tendencies of the utopian studies in Western Europe and North America. The author argues that the collapse of the socialism in Eastern Europe and the intellectual tradition to equate utopianism and totalitarianism notwithstanding, the last two decades witnessed the emergence of the new research field, "utopian studies", in which defenders of utopia prevail. They interpret utopia not as a perfect state but as a method of imagining the better world, and also as the intellectual practice of self-emancipation from the dominant mythologies.

Key words: Utopia, "education of desire", H. Marcuse, E. Bloch, T. Moylan, D. Suvin.

A.A. Titorenko

THE MUSIC ACCOMPANYING THE VIDEO GAMES AS THE NEW FORM OF ART

The article is made an attempt to lift the veil dividing two components of video games – technical and artistic. The music is the most emotional element of the apprehension of the art by the majority of people. The author traces the path of the video game industry from a purely technical work to the specific form of creation. He also observes the influence of this new field of computer art on the gamers.

Key words: video game's music, gamers, soundtrack, demo scene.

N.V. Ugleva

ON THE HISTORY OF CREATION AND LOT OF THE “EVERYDAY MUSEUM OF 1840TH”

The article considersd problems of museum formation in the after-revolutionary age. The “Everyday museum of 1840th”, formed during ten years, presented the culture of nobleman's estate of XIX century. The basis of this museum were the interiors of Moscow mansion of A.S. Homyakov's, who was a famous Russian writer-Slavophile. Introducing the archives documents for scientific study, the author reveals main sources of replenishment the Museum's collection and analyzes the consequences of its incorporating into of State History Museum.

Key words: Homyakov's house, N.D. Bartram, collection of “Everyday museum of 1840th”.

Сведения об авторах

Баканова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, декан факультета истории искусств РГГУ, bakanova06@mail.ru

Баранова Светлана Измайловна – кандидат искусствоведения, завсектором керамики Московского государственного объединенного музея-заповедника, svetlanabaranova@yandex.ru

Буткова Ольга Владимировна – аспирант отдела теории искусства Государственного института искусствознания, olga-maly@mail.ru

Гаверишина Оксана Вячеславовна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, gavr-oksana@yandex.ru

Гаганова Маргарита Александровна – аспирант кафедры музеологии РГГУ, romashka36@mail.ru

Гульянова Наталья Александровна – соискатель кафедры искусствоведения, kadur@gambler.ru

Гуров Олег Николаевич – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, gourov.oleg@gmail.com

Елисеева Елена Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова, ehelen60@rambler.ru

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, академик РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ, ikond@mail.ru

Кузыбаева Мария Павловна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник НИИ истории медицины Российской академии медицинских наук, kuzibaeva@inbox.ru

Лаврентьева Елена Валерьевна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, lavrentyeva_elen@mail.ru

Латина-Кратасюк Екатерина Георгиевна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, kratio@mail.ru

Лисенкова Юлия Юрьевна – искусствовед Московской службы по сохранению культурных ценностей, ulia_lisenkova@mail.ru

Маленьких Елена Александровна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, e.malenkih@gmail.com

Марченкова Виктория Германовна – аспирант Учебно-научного центра «Кино и современное искусство» РГГУ, noskivgoroshek@gmail.com

Мороз Оксана Владимировна – кандидат культурологии, преподаватель кафедры истории и теории культуры РГГУ, oханamol@gmail.ru

Нестерова Елена Ивановна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры, blb2@mail.ru

Преснякова Людмила Викторовна – кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории и теории культуры РГГУ, milapres@mail.ru

Рейфман Борис Викторович – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры, brejfman@yandex.ru

Савинова Елена Анатольевна – аспирант кафедры теории искусства Государственного института искусствознания, sftcl@bk.ru

Савицкий Евгений Евгеньевич – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры, savitski.rggu@gmail.ru

Санданов Аюр Барасович – аспирант Учебно-научного центра «Кино и современное искусство», tushania@gmail.com

Седова Татьяна Ивановна – соискатель кафедры искусствоведения РГГУ, tatiana.sedova@fox.com

Суслов Михаил Донатович – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Российского института культурологии, md.suslov@gmail.com

Титоренко Александр Александрович – аспирант Академии медиаиндустрии, harakirighlcon@gmail.ru

Углева Наталья Владимировна – научный сотрудник отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, uglevan@yandex.ru

Чуворкина Ольга Александровна – аспирант кафедры искусствоведения РГГУ, ochuvorkina@gmail.com

Шевелева Анастасия Павловна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, anasymip@gmail.com

General data about author

Bakanova Irina V. – Ph.D. in Philology, Dean of Art History Department, Russian State University for Humanities (RSUH), bakanovao6@mail.ru

Baranova Svetlana – Ph.D. in Art History, Chief of Ceramics Department, Moscow State United museum-reserve, svetlanabaranova@yandex.ru

Butkova Olga – post graduate student, Section of Art Theory, State Institute for Arts Research, olga-maly@mail.ru

Chuvorkina Olga – postgraduate student, Department of Art History, RSUH, ochuvorkina@gmail.com

Eliseyeva Elena – Ph.D. in Art History, associate professor of All-Russian State University of Cinematography by S.A. Gerasimov, ehelen60@rambler.ru

Gaganova Margarita – post graduate student, Department of Museology, RSUH, romashka36@mail.ru

Gavrishina Oksana – Ph.D. in Culturology, associate professor, Department of History and Theory of Culture (HTC) of Russian State University for Humanities (RSUH), gavr-oksana@yandex.ru

Gulianova Natalia – applicant for Ph.D., Department of Art History, RSUH, kadup@rambler.ru

Gurov Oleg – post graduate student, Department of HTC, RSUH, gurov.oleg@gmail.com

Kondakov Igor – Dr. in Philosophy, Ph.D. in Philology, Member of the Russia Academia of Natural Sciences, professor, Department of HTC, RSUH, ikond@mail.ru

Kuzybaeva Maria – Ph.D. in History, senior research fellow, SRI of Medicine History of the Russian Academy of Medical Science, kuzibaeva@inbox.ru

Lapina-Kratasyuk Ekaterina – Ph.D. in Culturology, associate professor, Department of HTC, RSUH, kratio@mail.ru

Lavrentyeva Elena – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, lavrentyeva_elena@mail.ru

Lisenkova Julia – expert in Art History of the Moscow Service for Saving of Cultural Objects, ulia_lisenkova@mail.ru

Malenkikh Elena – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, e.malenkih@gmail.com

Marchenkova Victoria – postgraduate student, Study Centre “Cinema and Contemporary Art”, RSUH, noskivgoroshek@gmail.com

Moroz Oksana – Ph.D. in Culturology, lecturer, Department of HTC, RSUH, oxanamol@gmail.ru

Nesterova Elena – Ph.D. in History, associate professor, Department of HTC, RSUH, blb2@mail.ru

Presnyakova Lyudmila – Ph.D. in Art History, doctorant, Department of HTC, RSUH, milapres@mail.ru

Reifman Boris – Ph.D. in Culturology, associate professor, Department of HTC, RSUH, breifman@yandex.ru

Sandanov Ayur – postgraduate student, “Cinema and contemporary Art” Study Center, RSUH, tushania@gmail.com

Savinova Elena – postgraduate student, Theory of Art Department, State Institute for Arts Research, sftcl@bk.ru

Savitskiy Evgeniy – Ph.D. in Culturology, associate professor, Department of HTC, RSUH, savitski.rgg@gmail.ru

Sedova Tatiana – applicant for Ph.D., Department of Art History, RSUH, tatiana.sedova@fox.com

Sheveleva Anastasia – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, anasymip@gmail.com

Suslov Mihail – Ph.D. in History, the senior researcher, Russian Institute of Culturology, md.suslov@gmail.com

Titorenko Alexander – postgraduate student, Academia of Media-industry, harakirighlcon@gmail.ru

Ugleva Natalia – the chief researcher, Wood and Furniture Department, State Historical Museum, uglevan@yandex.ru

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *Л.И. Корнеева*

Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 15,3. Уч.-изд. л. 16,1
Тираж 1050 экз. Заказ № 82

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rgggu.ru
www.knigirgggu.ru