

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



R G G U B U L L E T I N

№ 17 (79)/11

Scientific journal

Culturology. Art History. Museology Series

Moscow 2011

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 17 (79)/11

Научный журнал

Серия «Культурология.
Искусствоведение. Музеология»

Москва 2011

УДК 008.001 (05)
ББК 71я54

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора
Д.П. Бак

Ответственный секретарь
Б.Г. Власов

Главный художник
В.В. Сурков

Редакционная коллегия серии
«Культурология. Искусствоведение. Музеология»:

И.В. Баканова – отв. редактор

Э.Н. Волкова – редактор

Г.И. Зверева

И.В. Кондаков

К.Л. Лукичева

А.А. Олейников

Е.А. Савостина

А.А. Сундиева

Н.В. Шабуров

ISSN 1998-6769

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

I. Проблемы истории и теории культуры

История культурологических понятий

<i>И.В. Кондаков</i>	
«Хаос порядка» как категория современной культуры	11
<i>Ю.А. Асоян</i>	
Понятие «культура» в языке русской этнографии (1880–1890 гг.)	20
<i>Т.В. Ковалевская</i>	
Место категории «самообожение» в истории европейской культуры ...	31
<i>С.А. Савицкий</i>	
«Железная дорога» как метафора в советской культуре 1920–1930-х гг.	38
<i>В.С. Дубина</i>	
Болезненная тема Второй мировой войны: память о сексуальном насилии по обе стороны фронта	47
<i>О.В. Молчанова</i>	
Искусство забывания, или Ностальгия по советскому мифу	57

Исследования визуальной культуры

<i>И.Э. Горюнова</i>	
Проблемы аудиовизуального синтеза в творческих продуктах мультимедиа (на примере современных массовых зрелищ)	65
<i>А.Л. Юргенева</i>	
Фотография как язык и феномен массмедиа	74
<i>О.В. Гавришина</i>	
Нью-йоркское детство 1930–1940-х гг. в фотографиях Хелен Левитт	83
<i>О.М. Аннанурова</i>	
Изображение и текст в советском фоторепортаже	92
<i>Е.И. Нестерова</i>	
Первые шаги кинематографа в Японии на рубеже XIX–XX вв.	101
<i>Е.А. Елисеева</i>	
Визуальные метафоры в фильмах А. Довженко и С. Эйзенштейна (1930-е гг.)	112

<i>О.Г. Кривилева</i> Французская мультикультурная политика в сфере образования (на примере кинофильма «Класс»)	118
---	-----

История религиозной культуры

<i>Е.В. Александрова</i> К проблеме прочтения надписей пирамид Саккары	126
<i>А.Ю. Волович</i> Семантика изображений лягушки на древнеегипетских сосудах эпохи Нового царства	134
<i>Е.В. Шаповалова</i> Внешняя политика кардинала Ришелье в контексте отношений между церковью и государством	144
<i>Д.В. Терлецкая</i> Отношение хасидских лидеров к заимствованиям из музыкальной культуры соседних народов	151
<i>Л.Г. Жукова</i> «Совместить Закон с благодатью»: религиозный авторитет в традиции молокан-прыгунов	164
<i>М.В. Шилкина</i> Подходы к изучению «обновленчества» в церковной и светской литературе	174
<i>А.М. Комарицкая</i> Проблема «посмертной идентификации» о. Александра Меня	181

II. Проблемы истории искусства

<i>К.Л. Лукичева</i> О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства ...	189
<i>Г.В. Ласикова</i> Образы ангелов и дивов на иранских тканях эпохи Сефевидов	196
<i>Л.Ю. Савинская</i> Деятельность князя Юсупова в Италии по коллекционированию произведений искусства	205
<i>И.Б. Емельянова</i> Развитие современного города в исследованиях итальянских архитекторов	215

<i>Ю.В. Малахова</i>	
Христианские мотивы в декоративном оформлении архитектурных объектов послевоенной Москвы	222
<i>В.А. Колотаев</i>	
Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино ...	229
<i>В.В. Виноградов</i>	
Новаторский кинематограф Ж.-Л. Годара и его идейные источники ...	241
<i>С.С. Ильин</i>	
Традиции странничества и образ странника в поэзии Анатолия Крупнова	249

III. Проблемы музеологии

<i>Е.Ю. Степанова</i>	
Проблемы зарождения и функционирования музея как историко-культурной формы	257
<i>Ю.Е. Фагурел</i>	
История формирования коллекции маскарадных саней в Государственном историческом музее	264
<i>В.Г. Ананьев</i>	
О некоторых проектах применения социологического подхода в музейном деле советской России 1920-х гг.	275
<i>В.В. Горшкова</i>	
Опыт сотрудничества Ярославского художественного музея с церковными организациями	284
<i>Л.Я. Петрунина</i>	
Социальный портрет современного посетителя Третьяковской галереи	293
<i>А.В. Короткова</i>	
Художественный музей как образовательный центр (США, начало XX в.)	305
<i>А.А. Белик</i>	
Рецензия на кн.: Шведы. Сущность и метаморфозы идентичности / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой и др. М.: РГГУ, 2008. 532 с.	313
Abstracts	319
Сведения об авторах	331
General data about the authors	334

CONTENTS

I. Problems of history and theory of art

History of culturological notions

<i>I.V. Kondakov</i>	
The “chaos of order” as category of the modern culture	11
<i>Yu.A. Assoyan</i>	
The concept of “culture” in the language of Russian ethnography (1880–1890th)	20
<i>T.V. Kovlevskaya</i>	
The place of the “self-deification” category in the history of the European culture	31
<i>S.A. Savitsky</i>	
“The railway” as metaphor in the soviet culture of the 1920–1930th	38
<i>V.S. Dubina</i>	
The painful topic of the second world war’s history: the memory about a sexual violence on either side of front	47
<i>O.V. Molchanova</i>	
The skill of forgetting or nostalgia for soviet myth	57

Studies of visual culture

<i>I.E. Goryunova</i>	
The issues of audiovisual synthesis in the creative products of multimedia (on the example of modern mass performances)	65
<i>A.L. Yurgeneva</i>	
The photography as language and the phenomenon of mass media	74
<i>O.V. Gavrishina</i>	
New-York childhood in the 1930–1940s in the photographs of Helen Levitt	83
<i>O.M. Annanurova</i>	
The picture and text in the soviet photo-reporting	92
<i>E.I. Nesterova</i>	
The first steps of cinematography in Japan on the boundary of XIX–XX centuries	101

<i>E.A. Eliseeva</i>	
The visual metaphors at the films by A. Dovzhenko and S. Eisenstein (1930th)	112
<i>O.G. Krivileva</i>	
The French multicultural policy in the sphere of education (film “The Class” as example)	118

History of religious culture

<i>E.V. Alexandrova</i>	
To the problem of reading the inscriptions of Saqqara pyramids	126
<i>A.Ju. Volovich</i>	
The meaning of a frog image on the ancient Egyptian vessels of the New kingdom	134
<i>E.V. Shapovalova</i>	
The foreign policy of cardinal Richelieu in the context of relation between church and state	144
<i>D.V. Terletskaya</i>	
The hassidic leaders' attitude towards borrowing from musical culture of neighboring peoples	151
<i>L.G. Zhukova</i>	
“To combine Law with grace”: the religious authority in the tradition of molokans-jumpers	164
<i>M.V. Shilkina</i>	
The approach to the study the “renovationism” in the ecclesiastical and secular literature	174
<i>A.M. Komaritskaya</i>	
The problem of “posthumous identification” of Fr. Alexander Men	181

II. Problems of art history

<i>K.L. Loukitcheva</i>	
On the phenomenological approach to the study of art works	189
<i>G.V. Lasikova</i>	
The image of angels and divs on the Iranian textiles of the Safavid epoch	196
<i>L.Yu. Savinskaya</i>	
The activities of prince Yusupov in Italy for collecting the works of art	205

<i>I.B. Emeljanova</i>	
The development of contemporary town in the Italian architects' researches	215
<i>J.V. Malakhova</i>	
The Christian motives in the ornamental decor of architectural objects of post war Moscow	222
<i>V.A. Kolotaev</i>	
Forming the collective identify and myths of soviet cinema	229
<i>V.V. Vinogradov</i>	
The innovatory cinematography of J.L. Godard and it ideological origins	241
<i>S.S. Ilyin</i>	
The traditions of wandering and image of wanderer at the poetry of Anatoly Krupnov	249

III. Problems of museology

<i>E.Yu. Stepanova</i>	
The problems of origin and functioning of museum as the history-cultural feature	257
<i>Ju. E. Fagurel</i>	
The history of forming the collection of fancy sledge at the State historical museum	264
<i>V.G. Ananiev</i>	
On some projects of application of the sociological approaches to the museums of Soviet Russia during 1920th	275
<i>V.V. Gorshkova</i>	
The experience of cooperation between Yaroslavl art museum and church organizations	284
<i>L.Ja. Petrunina</i>	
The social portrait of modern visitor to the Tretyakov gallery	293
<i>A.V. Korotkova</i>	
The art museum as educational centre (USA, early XX century)	305
<i>A.A. Belik</i>	
Review: Swedes. The essence and metamorphoses of identity / Ed. by T.A. Toshtendal-Salicheva and other. M.: RSUH, 2008	313
Abstracts	319
General data about authors	334

I. Проблемы истории и теории культуры

История культурологических понятий

И.В. Кондаков

«ХАОС ПОРЯДКА» КАК КАТЕГОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена анализу «хаоса порядка» как категории культуры. Автор показывает, что формирование таких маргинальных категорий, объясняющих феномены современного искусства, свидетельствует о кризисе эстетики. Она уступает свое место культурологии, осмысляющей не только тексты, но и контексты культуры.

Ключевые слова: хаос, порядок, смысл искусства, эстетика, культурология.

В легендарной книге Джорджа Оруэлла «1984», на одной из начальных ее страниц, сформулированы три «партийных лозунга» тоталитарного государства, построенных по одному и тому же оксюморонному принципу: «Война – это мир. Свобода – это рабство. Незнание – это сила»¹.

Если продолжить этот ряд антиномий-тождеств («черное – это белое», «добро – это зло»), сочиненных в стенах оруэлловского «Министерства правды», можно сказать и такое: «Хаос – это порядок».

В искусстве XX в. и в его теоретических отображениях происходит сближение и взаимопроникновение «хаоса» и «порядка» – вплоть до их полного неразличения: последние приметы порядка начинают растворяться в хаосе бытия. Так возникает всеобщее убеждение, что «хаос» – это и есть современный «порядок». При этом различия между *образами* хаоса как порядка и *понятиями* «хаос» / «порядок» в теории искусства (эстетике) тоже становятся все более и более условными.

Дж. Оруэлл объяснял появление подобных парадоксов задачами политической пропаганды, добивающейся *превращения лжи*

в правду и ее «поселения в истории». Главный механизм манипуляции массовым сознанием представлен в книге Оруэлла еще одним универсальным партийным слоганом: «Кто управляет прошлым, тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет прошлым»². Фальсификация истории (пересмотр прошлого в интересах настоящего) тем самым формирует будущее – тоталитарное господство государственной идеологии.

Еще недавно такие же методы использовались для того, чтобы политико-идеологическими средствами «навести порядок» в советском искусстве. Знаменитая ленинская статья «Партийная организация и партийная литература» была заточена на последовательную политизацию искусства и его теории. Все известные постановления и декларации ЦК КПСС содержали официозные требования к художественному методу и стилю эпохи – «социалистическому реализму». Однако вместо ожидаемого усиления «идейно-эстетического порядка» в культуре каждый раз происходило нарастание организационного и эстетического хаоса. В результате и творцы культуры, и ее реципиенты были окончательно дезориентированы.

Система идейно-политических требований была не способна ни слиться с системой художественно-эстетических принципов, ни подчинить ее себе; между этими системами возникал трудный и неоднозначный диалог, принципиально не способный завершиться. Так и рождался «хаос порядка», в котором «хаос» явно доминировал над «порядком».

Ю.М. Лотман дал характерное название своей последней книге, лишь недавно увидевшей свет: «Непредсказуемые механизмы культуры». Автор обратил внимание на «возможность перехода структурной единицы смысла в свою противоположность» и объяснил это так:

На общем уровне элементу приписывается свойство *иметь значение*, природа же того, какое из значений актуализируется в данном случае, определяется контекстно, на более конкретном уровне³.

К этому же ряду явлений относятся образы-понятия «хаос» и «порядок» (антонимы), в результате сложного синтеза которых и возникает нечто *между* тем и другим – «хаос порядка». Ю.М. Лотман замечает:

Эта возможность употреблять антонимы как синонимы дает огромную силу синтеза, сопоставимую с силой анализа, раскрывающей в синонимах антонимы. Фактически на двуединстве этих процессов основывается смысловая мощь поэзии и искусства вообще. Но процесс этот шире искусства⁴.

В качестве примера автор приводит пару Толстой и Достоевский, которые для человека русской культуры предстают как фигуры антиномичные, а для западного читателя – синонимичные. Аналогичный пример: Вагнер и Ницше в немецкой культуре – фигуры антиномичные, а в русской культуре Серебряного века – синонимичные. «Ни одно из этих прочтений нельзя однозначно определить как “правильное” или “неправильное”, – замечает Лотман. – Включение в различные культурные контексты деформирует смысл текста»⁵.

В творчестве самого Ю.М. Лотмана в таком же амбивалентном значении употребляются категории «культурный промежуток» и «культурный поворот»⁶. Это же относится к самым распространенным понятиям культуры: грех и спасение, преступление и покаяние, природа и искусство, любовь и равнодушие и т. п. Наложение и совмещение антиномичных структур в одних и тех же культурных текстах – один из самых колоритных примеров «хаоса порядка».

Однако проявления «хаоса порядка» в художественной культуре имеют и собственно эстетические предпосылки. Рефлексия искусства на протяжении веков осуществлялась в форме изучения *эстетического отношения* искусства к идеалу, к традиции, к другому произведению искусства. Эстетический монизм, апофеоз которого произвела классическая немецкая философия, был усвоен и переосмыслен на почве русской культуры.

Первые признаки релятивизма в художественной критике появились в концепции «движущейся эстетики» В. Белинского. Ее появление фактически означало, что система эстетических категорий, принципов, критериев оценок может видоизменяться. Причем это может происходить довольно радикально, прямо «на ходу», в зависимости от теоретических установок и практических задач критика. Более того, была обнаружена зависимость его оценок от той конкретно-исторической ситуации, в которой эти задачи возникали. По существу это означало включение эстетики (ее критической версии) в широкий и исторически изменчивый контекст культуры. Тем самым художественное творчество и его критическая интерпретация впервые радикально разошлись, представляя собой две разные ценностно-смысловые системы. Порой эти системы вступали в неразрешимый конфликт (примером может служить полное взаимное непонимание позднего Гоголя и Белинского).

Дальнейшее укрепление позиций материализма и позитивизма в России привело к апологии «эстетических отношений искусства к действительности» (Чернышевский и Добролюбов), причем ключевым понятием становилась именно «действительность». Этот неопределимый конструкт произвольно наполнялся любым содержа-

нием (социальным, политическим, философским), что позволяло различными способами трактовать и искусство, и реальность. Достоевский в статье «Г-н – бов и вопрос об искусстве» утверждал: «Действительность, к которой апеллируют “реальные критики” Добролюбов и Чернышевский, произвольно *изгибается* в угоду концепциям “кабинетных теоретиков”, которые манипулируют эстетическими отношениями». Автор статьи писал: «Г-н – бов – теоретик, иногда даже мечтатель и во многих случаях плохо знает действительность; с действительностью он обходится подчас даже уж слишком бесцеремонно: нагибает ее в ту и другую сторону, как захочет, только б поставить ее так, чтоб она доказывала его идею»⁷.

Наконец, «действительность», как она понималась критиками, во многих случаях совершенно не соответствовала той действительности, которую воссоздавали в своих произведениях художники; фактически речь шла о разных реальностях, лишь искусственно объединяемых общим именем.

Кульминацией этой тенденции, окончательно размывшей границу между искусством и не-искусством, стала писаревская формула «разрушения эстетики». Она во многом предвосхитила концепции раннего русского авангарда «сбрасывания» классиков с «парохода современности». С писаревской формулы началась дискредитация и дезавуация эстетики как универсальной рефлексии искусства. Со свойственным Писареву остроумием он в своей работе «Реалисты» доводит дефиниции эстетики до абсурда. Писарев сравнивает музыкальные и театральные общества с клубами «любителей слоеных пирожков или очищенной водки». Он насмешливо сопоставляет Рафаэля и Бетховена со знаменитыми петербургскими рестораторами, мебельными мастерами, парикмахерами, шахматистами и даже маркерами в игорном доме. Уподобление роли этих прозаических фигур прославленным эстетическим феноменам казалось весьма убедительным для позитивистского мышления Писарева, охотно принимающего лозунг «поэзия = вранье!».

В статье Писарева «Разрушение эстетики» абсурдность подобных подмен становится очевидной. Издеваясь над глубокомыслием эстетического анализа, классик «русского нигилизма» называет «произведением искусства» блюдо киселя, которому придана почти архитектурная форма («всякие там зубчики и фестончики»). В таком же ключе Писарев саркастически называет «художником» старуху, которая румянится перед зеркалом, чтобы казаться молодой и красивой⁸. Впоследствии представители русского авангарда воспользовались писаревскими парадоксами.

Однако в подобных ернических «дефинициях искусства» проявился не только «критический реализм» радикально-демократи-

ческой мысли середины XIX в. Они стали возможны благодаря содержательным и формальным метаморфозам самого искусства, которое стремительно порывало с классическими критериями эстетического. Уже в середине XIX в. *дилемма символизма и натурализма* выявила двусмысленность мимесиса даже в классическом искусстве.

По существу искусство столкнулось с двумя взаимоисключающими представлениями о действительности. Тенденция к синтезу искусств столкнулась с противоположной – к автономизации, все большей специфике разных видов искусства. Это создавало противоречивую эстетическую картину: одни воспринимали ее как единое в принципе искусство, владеющее разными языками, другие – как различные искусства, общающиеся между собой на универсальном языке единой культуры.

Дальнейшее развитие модернизма, авангарда и постмодернизма в культуре XX, а затем и XXI в. еще больше осложнило понимание феномена искусства, сделав невозможным его миметическое толкование. Становились все более популярными беспредметное изобразительное искусство, «заумная» поэзия, конкретная музыка; одновременно возрастала *условность* искусства и его форм, уходивших от буквального «жизнеподобия». В эстетике началось радикальное переосмысление этого понятия, а затем и границ самого искусства, плавно «перетекавшего» в жизнь или резко от нее «отталкивающегося». Обсуждая проблему «функции искусства», Ю. Лотман в своей книге пишет о его парадоксальном «возвращении к обыденности»:

Так, символистская традиция культивировала поэтическое как необычное, экзотическое. Наложенный на нее футуристический пласт двойного взрыва переменял места, сделав вульгарное поэтичным, а грубое – формой утонченности. Последовавшая за тем многоступенчатая смена художественных структур их отрицаниями... естественно породила в конечном итоге стремление вообще вырваться за пределы искусства и заменить его не-искусством. Это постоянное перемещение в пространстве художественных языков и колебание между предельной усложненностью, порождающей простоту, и предельной простотой, порождающей усложненность, составляет пространство динамики искусства⁹.

Параллельно с метаморфозами самого искусства стремительно трансформировалась и его рефлексия, становившаяся все в меньшей степени собственно эстетической. Уже с конца XIX в. искусство все чаще включается в иные ценностно-смысловые контексты,

демонстрируя свой «протеизм». Речь идет о контексте общекультурном (Ф. Ницше, Р. Вагнер, А. Белый, А. Блок и др.), религиозно-философском (В. Соловьев, К. Леонтьев, Е. Трубецкой, Вяч. Иванов и др.), социально-политическом (Г. Плеханов, В. Ленин, А. Богданов, Л. Троцкий, А. Луначарский и др.), психоаналитическом (З. Фрейд, К.Г. Юнг, косвенно М. Бахтин и др.); возможны и иные контексты.

Открытие *культурно-бессознательного* и *эстетически-бессознательного*¹⁰ привело в XX в. к стиранию граней между трагическим и комическим, возвышенным и низменным, прекрасным и безобразным, – т. е. к фактическому крушению всей системы эстетических категорий. Одновременно размывались границы между искусством, с одной стороны, и идеологией, философией, религией, наукой, моралью, повседневностью – с другой.

Еще на рубеже XIX–XX вв. Вл. Соловьев представил триаду «Истина – Добро – Красота» воплощением трансэстетического «всеединства». При этом он совершенно исключил из рассмотрения антитезу этой триады – «Ложь – Зло – Безобразие» (признавая ее распространенность и самоочевидность). Постоянный антагонист Соловьева К. Леонтьев в своей апологии эстетизма допускал возможность «декадентских» контаминаций Красоты со Злом, Безобразия с Добром, Лжи с Красотой и т. п.¹¹ Однако и в том и в другом случае одних эстетических критериев оценки искусства оказывалось уже недостаточно, и дополнение их этическими и общекультурными становилось неизбежным.

Младший современник этих философов М. Бахтин в своей ранней работе «К философии поступка» предложил рассматривать каждый акт художественного творчества как поступок, который может быть понят на пересечении «теоретизма», «этизма» и «эстетизма»¹². Каждая из этих смысловых плоскостей уже не исчерпывается антиномиями Истины и Лжи, Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного, а может включать множество переходных оттенков смысла. Подобная «философия поступка» оперирует не понятиями, а целыми ценностно-смысловыми областями, и в ее рамках произведение искусства уже не сводится к его эстетической сущности. Оно может представлять еще и как нравственный жест, и как выражение определенной философской или религиозной идеи, идейно-политической позиции автора. Так, в исследовании поэтики Достоевского М.М. Бахтин обнаруживает в его героях персонафицированные *идеи*, вступающие в неразрешимый и бесконечный спор между собой¹³.

Шаг за шагом искусство XX в. было органично включено в различные сферы культуры – философию и политику, мораль и рели-

гию, мифологию и повседневность. Причем это происходило не только в каждой из этих сфер в отдельности, но и сразу в целостном контексте культуры (настоящего и прошлого). Эстетика не могла справиться с анализом всех многообразных связей искусства XX в., в том числе интертекстуальных и гипертекстуальных. Дело в том, что многие произведения нового искусства не укладывались в привычные рамки эстетических оценок и категорий. Более того, эстетика постоянно попадала в герменевтический круг, где одна интерпретация выступала предпосылкой другой интерпретации, которая в свою очередь оказывалась порождением третьей.

В самом деле, на языке привычного «порядка» невозможно описать феномен «хаоса порядка», который возникает в результате безграничного усложнения и плюрализации культурного контекста искусства. Адаптируясь к этому контексту, само искусство представляло как *архитектоника* – непрерывно усложняющийся, многомерный и многослойный текст. В XX в. художественное произведение нередко было текстом одновременно философским и религиозным, публицистическим и педагогическим, агитационным и бытовым... И каждый пласт культурной семантики этого сложного текста по-своему включался в диалогические отношения со столь же многозначными контекстами культуры – то искусственно приближенными друг к другу, то нарочито удаленными.

Культурно-исторические потрясения и цивилизационные «сломы» XX в. усиливали идейно-художественную многозначность произведений искусства. Подчас это вовсе не было предусмотрено их авторами, но обрело значимость в масштабах «большого времени» (в бахтинском и постбахтинском смысле).

Однако не менее парадоксальную роль сегодня играет «актуальное искусство», которое демонстративно балансирует на грани не-искусства. Сошло в качестве колоритного примера на акцию «Кислотный дождь Данаи», проведенную в Санкт-Петербурге 10 июня 2000 г. Травестируя мифологический сюжет о Данае, лежащий в основе картины Рембрандта, группа петербургских «актуальных» художников коллективно воссоздала профанированный образ этого знаменитого полотна. Затем они в присутствии зрителей облили свое «творение» серной кислотой, продублировав известный акт вандализма¹⁴ под видеозапись *on line*. Единственное, о чем сожалели авторы этой акции «искусства разрушения», – это то, что им не разрешили провести ее в стенах Эрмитажа или хотя бы на Дворцовой площади (и потому резонанс от их «нравственно-эстетического» перформанса оказался неизмеримо слабее, чем они рассчитывали).

В еще большей степени проблема различения (или неразличения) искусства и не-искусства относится к «формульному» искус-

ству – порождению массовой культуры. Эстетика (даже в ее модифицированных формах) оказалась бессильна объяснить и оценить все эти крайности, уступив место культурологической рефлексии¹⁵. Эту рефлексию интересует по большей части не само произведение искусства, а те культурные контексты, в которых оно функционирует (или имплицитно включено). Подобная рефлексия поначалу могла существовать и вне культурологии как сложившейся дисциплины (например, используя язык философии, филологии, публицистики), но затем она обрела междисциплинарность и обобщающую ценность.

Специфика *культурологической* рефлексии заключается не столько в размывании всех критериев эстетической оценки искусства, сколько в плюрализации и релятивизации его смысловых границ. Это происходит за счет множества контекстов и языков культуры, к которым обращается искусство. Тем самым была продемонстрирована включенность культурологии в постмодернистский контекст современной культуры.

Независимо от того, признаем мы некое художественное явление феноменом искусства или не признаем, оно может осмысливаться как феномен культуры (в том числе художественной). И это становится поводом для его кристаллизации *относительно упорядоченного* смысла искусства.

Раскрываясь во всей своей культурной многогранности (философской и религиозной, социальной и политической, нравственной и эстетической, обыденно-повседневной и т. п.), художественное явление оказывается вписанным в динамичный контекст культуры. Художественные тексты, то коррелируя, то полемически отталкиваясь от тех или иных контекстов, используют различные языки культуры. В своей последней книге Ю. Лотман писал:

В реальности искусство всегда говорит многими языками. При этом языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводимости.

Именно переводимость непереводимого, требующая высокого напряжения, и создает обстановку смыслового взрыва. Невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие языки театра и кинематографа является источником порождения новых смыслов. <...> Ведь разные, взаимно непереводимые языки искусства создают принципиально неадекватные модели реальности¹⁶.

Понимание многоуровневых культурных механизмов искусства позволяет глубже и яснее осознать противоречивую поэтику культуры XX в. – в ее статике и динамике.

Когда «хаос порядка» предстает в культурологическом освещении как «порядок хаоса», это означает, что мы сделали важный шаг в преодолении «хаоса» и обретении «порядка» в мире художественной культуры.

Примечания

- ¹ *Оруэлл Дж.* 1984; 1985: Романы. М.: Текст, 1991. С. 13.
- ² Там же. С. 40.
- ³ *Лотман Ю.М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 175.
- ⁴ Там же. С. 176–177.
- ⁵ Там же. С. 177.
- ⁶ См. подробнее: *Кондаков И.В.* «Культурный промежуток» и «культурный поворот» (Вариации на темы Ю.Н. Тынянова и Ю.М. Лотмана) // *Общественные науки и современность.* 2008. № 4.
- ⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 18. С. 8.
- ⁸ См.: *Писарев Д.И.* Разрушение эстетики // *Писарев Д.И.* Соч.: В 4 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 3. С. 424–425.
- ⁹ *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 173.
- ¹⁰ Понятие «культурно-бессознательное» используют в своей книге «Культура как система» (М.: Языки русской культуры, 1998) А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко. Понятие «эстетическое бессознательное» использует Ж. Рансьер. См.: *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. В обоих случаях речь идет об универсальном содержании, лежащем в основании всех культурных или эстетических явлений, – безотносительно к степени его рефлексии.
- ¹¹ Противоречивый и трагический характер чистого эстетизма глубоко раскрыт П. Гайденко на примере творчества С. Киркегора. См.: *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма: О мирозерцании Серена Киркегора. 2-е изд. М.: КомКнига; URSS, 2007.
- ¹² См.: *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 12–31.
- ¹³ См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979. С. 80–115.
- ¹⁴ *Савчук В.* Режим актуальности. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 148–151.
- ¹⁵ Жак Рансьер называет это явление: «неудовлетворенность эстетикой». См.: *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во ЕУСПБ, 2007. С. 49–60.
- ¹⁶ *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 63.

Ю.А. Асоян

ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРА»
В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ЭТНОГРАФИИ
(1880–1890 гг.)

Статья посвящена анализу языка этнографии в России конца XIX в., что открывает ряд дополнительных возможностей понимания интеллектуальной и социальной истории. Автор показывает, что для этой эпохи была характерна «обоюдная нестыковка» культуры и этнографии, хотя постепенно они начали сближаться. Для включения термина «культура» в язык этнографии был важен переход от концепции *эволюции единой культуры* к фиксации качественных особенностей *разных культур*.

Ключевые слова: понятие «культура», язык русской этнографии, народный быт.

Предметом нашего рассмотрения станет язык этнографии в России в конце XIX в. Речь пойдет о том, какое место занимало в нем понятие «культура», каков спектр его основных значений. Это предполагает анализ обычных (рутинных) приемов использования понятия в практиках производства и трансляции знания. Несмотря на скептицизм ряда исследователей в отношении истории отдельных – изолированных – понятий¹, мы полагаем, что такого рода истории вполне оправданны, если они контекстуализованы, т. е. вписаны в конкретные социальные или интеллектуальные практики производства знания.

Обращаясь к языку этнографии, не стоит с самого начала связывать себя задачами узкого, сугубо научного употребления понятия. Наблюдения за языком этнографии открывают ряд дополнительных возможностей в области как интеллектуальной, так и социальной истории. Гуманитарное знание, рассмотренное в горизонте определенных социальных практик, – с таких позиций этнография в России изучена еще явно недостаточно². Помехой

© Асоян Ю.А., 2011

здесь, помимо прочего, является отсутствие работ, посвященных такому предмету, как язык российской этнографии.

Наряду с «языками науки» не так давно было предложено понятие «интеллектуальные языки» (С.Н. Зенкиным). Преимущество последнего термина в том, что он охватывает языки разных систем мысли, в том числе имеющих к науке весьма опосредованное отношение. Наряду с «языком этнографии» можно говорить о «колониальном дискурсе», о «языке расовой теории»; как общая категория для их описания понятие интеллектуальных языков более релевантно. Но и при анализе собственно научного знания (той же этнографии) оно отнюдь не бесполезно, поскольку с самого начала выводит за рамки узкоспециальной постановки вопроса.

Поясню это таким примером. Импульсы, диктовавшие введение понятия «культура», шли в этнографию не только со стороны теории, но и от постановки «общественных вопросов». Поэтому нужно внимательно отнестись к деятельности людей, которые оказывались на периферии академической науки, но зато «переводили» ее в тот или иной социальный проект. Показательной является тут фигура Н.М. Ядринцева – исследователя Сибири, общественного деятеля и журналиста, сыгравшего заметную роль в этнографической концептуализации идеи культуры³.

* * *

Несколько слов о том, как эта тема появилась на моем исследовательском горизонте. Некоторое время назад у меня в руках оказалось академическое собрание сочинений Н.Н. Миклухо-Маклая. Повинуясь скорее инерции, нежели ясному намерению исследовать понятийный аппарат антропологии и этнографии, я стал просматривать сочинения Маклая на предмет употребления слова «культура». Сначала я просто листал статьи этнографического содержания, рассчитывая встретить интересующее меня слово. Затем стал вести работу более методично и тщательно. Но и внимательно просмотрев все тексты, не нашел «культуры», используемой в качестве этнографического понятия.

Нельзя было не заметить, что Миклухо-Маклай регулярно говорит об «обычаях», «нравах», «характерных особенностях», «повседневной жизни», «быте» папуасов, в отдельных случаях – об образе их мышления⁴. По сути, автор описывает все то, что этнографы с некоторых пор как раз и стали называть культурой. Но сам Миклухо-Маклай так это нигде не называет. Миклухо-Маклай и «культура» словно разминулись, причем двигаясь какими-то встречными курсами (ведь понятие «культура» стало вскоре одной из базовых категорий как антропологии, так и этнографии).

Может возникнуть подозрение, что из-за своих длительных поездок на Новую Гвинею Маклай попросту пропустил появление этого понятия, столь важного для антропологии и этнографии. Но ведь он был вовсе не отшельником, а одним из передовых ученых своего времени и, несомненно, был в курсе всей современной ему научной литературы. Тогда, быть может, верно совсем другое предположение: избегание им «культуры» не является чем-то сугубо персональным и, скорее, относится к норме профессионального *неупотребления* интересующего нас сейчас понятия? Если это так, то каковы границы и характер этого неупотребления? Во всем этом нужно попытаться разобраться.

Нужно оговориться, что само слово «культура» в этнографических сочинениях Миклухо-Маклая пару раз все же попадает. Выступая перед учащейся молодежью на выставке этнографической коллекции 12 (24) октября 1886 г., он использует это понятие при пересказе тезисов немецкого антрополога Рудольфа Вирхова⁵. Еще один раз, в работе, написанной на немецком языке (1872), Маклай говорит о *ступенях культурного развития*⁶. Но этими примерами случаи его обращения к «культуре» в общем-то и исчерпываются.

Все иные казусы использования слова «культура», встречающиеся в собрании сочинений Миклухо-Маклая, принадлежат не ему, а его русским корреспондентам. Архив Маклая содержит программы этнографического изучения папуасов, присланные из России. Употребление слова «культура» здесь отличается явным анахронизмом и неспецифично для этнографического описания. В программе П.П. Семенова, например, слово «культура» встречается не раз – но только в сельскохозяйственном смысле.

П.П. Семенов спрашивает об источниках пропитания туземцев Новой Гвинеи: «Откуда пища?.. Какую роль в ее добывании играют готовые произведения природы (охота, рыбная ловля, собирание кореньев, плодов и т. п.), а какую – *культура и воспитание животных?*» (т. е. земледелие и скотоводство). «Готовые ли это произведения природы, – задает вопрос Семенов, – или они *получаются путем культуры?*» Его интересуют «*предметы и способы культуры – хлеба, корнеплодные растения, деревья*»⁷. Иными словами, вопросы П.П. Семенова – это вопросы о культуре кокосовых орехов и хлебного дерева, но не о культуре папуасов или полинезийцев...

В статье «Этнография», помещенной в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона в 1904 г., Лев Штернберг определил ее как «науку, занимающуюся изучением культуры народов, не входящих в круг ведения истории и доисторической археологии...». Данная дефини-

ция включает понятие «культура» в качестве определяющего предмета этнографии. Штернберг продолжает:

Некоторые желали бы сделать из нее (этнографии. – Ю. А.) науку о культуре и цивилизации всех народов, т. е. синтез всех наук о человеке (курсив мой. – Ю. А.). Такая наука вполне возможна, но, при нынешней специализации наук, этнография вынуждена ограничиваться указанными нами пределами⁸.

Использование понятия «культура» при определении предмета этнографии воспринимается теперь совершенно естественно. Да и может ли быть иначе? Вспомним, например, то определение, которое в одном из первых учебников этнографии предлагает Вера Харузина: «Этнография изучает многообразные *формы культуры*, которые выработало все человечество в лице отдельных своих представителей, взаимодействие *отдельных культурных областей*, развитие *отдельных культурных явлений*»⁹. Можно спорить об удачности формулировки, но то, что «культура» встречается буквально в каждой строке этого определения, нисколько нас теперь не удивляет.

В этой связи важно отметить, что толкования предмета этнографии в начале XX в. (тексты В. Харузиной, Л. Штернберга и др.) отличаются от более ранних попыток установить его, – в них еще не было «культуры». Начиная с 1840-х гг., с программы этнографического изучения России Н.И. Надеждина, предметом этнографии считался *народный быт*. Но дело не только в том, что понятие «быт» просто заменили понятием «культура» как более точным термином. Даже в конце 1880-х и в начале 1890-х гг. этнографы еще не определяли свой предмет как изучение культуры (традиционной или народной).

В основном это было связано, по-видимому, с тем, что «культура» помещалась в другой общности понятий – теоретико-эволюционных, а не дескриптивно-дискретных. В программной статье Д.Н. Анучина¹⁰ «О задачах русской этнографии» автор несколько раз использует интересующее нас понятие. Но лишь там, где нужно указать на ту или иную значимость этнографических *исследований народного быта для истории культуры*¹¹. Сама этнография как поле изучения культуры не рассматривается и не определяется; ее предмет гораздо скромнее – это изучение народного быта.

Еще более показательна статья другого авторитетного ученого того времени – В.И. Ламанского, открывающая издание журнала «Живая старина» (1890). Слово «культура» Ламанский использует лишь в связи с упоминанием работ А. Бастиана, Э. Тэйлора,

Дж. Лебокка, Т. Вайца, посвященных первобытной и общей истории человечества. При этом автор неоднократно специально подчеркивает, что все эти ученые *«только исходят из фактов и наблюдений этнографических»*, их труды к этнографии *не имеют непосредственного отношения*; они всецело помещаются «в области психологии, с одной, и в области истории культуры человечества, с другой стороны»¹².

Ламанский проводит такое различие этнографии и народоведения, которое он называет «фольклором»:

Этнография, этнология разлагает, различает, определяет свойства и особенности рас, племен и народов. Фольклор соединяет, сопоставляет разные черты и данные различных степеней развития человечества, без отличия рас и племен. <...> Фольклор, хотя и обращается к этнографическим материалам, *имеет свою задачу создать... историю человеческой культуры с самых первых ее зачатков* (курсив мой. – Ю. А.). <...> Наша цель, наша задача (этнографов. – Ю. А.) – гораздо скромнее... подручнее, ограниченнее беспредельной, неуловимой задачи фольклористов¹³.

Размышляя о будущем этнографии, Д. Анучин и В. Ламанский выступают с разных позиций. Опасаясь, как бы этнографы не увлеклись общими теоретическими спекуляциями, Ламанский с самого начала ограничивает поле этнографии накоплением эмпирического материала, видя в этом все ее достоинство. Д. Анучин больше тяготел к сравнительному изучению культуры, поскольку был не только этнографом. Несмотря на эту разницу в ориентирах, ни тот ни другой автор не считал, что собственным предметом этнографии является изучение культуры (какой бы то ни было). Последняя является предметом либо сравнительной истории культуры, либо «фольклора», понятого как народоведение.

Причина этого, кажется, довольно проста: она коренится в толковании понятия «культура», безусловно доминировавшем во второй половине XIX в. И для Д.Н. Анучина, и для В.И. Ламанского разговор о культуре всегда предполагает то или иное обсуждение исторического развития человека и человечества; вне логики этого поступательного движения о ней говорить невозможно. Поэтому культуре и не находится места в этнографии, всегда обращенной к описанию народного быта, характера и образа жизни *отдельных народностей*.

О нерелевантности «культуры» и этнографии в языке науки того времени можно судить по «Очеркам сравнительной этнографии и культуры» (1887) М. Кулишера. В названии работы рядом

поставлены «культура» и «этнография». В самом тексте слово «культура» действительно встречается на каждом шагу. Но не оттого ли у автора постоянные проблемы с «этнографией»? Симптоматично, что само это слово присутствует лишь в названии. Легко возразить, что этнографу не нужно на каждой странице заявлять о профессиональной принадлежности своего труда, но дело в том, что работа явно выпадает за рамки этнографии, хотя бы и сравнительной.

Перед нами обобщенное сочинение, посвященное истории морали. Автор заявляет: «История культуры есть история развития общественной нравственности». Наметив в качестве исходного пункта своего сочинения «дуализм культуры» (состоящий в благожелательном отношении к «своим» и враждебном к «чужим»), М. Кулишер пишет:

Я намерен следить за теми изменениями, которые происходят в первобытной дуалистической этике... На ранних ступенях культуры нравственные чувства наиболее глубоки, но зато круг лиц, к которым действует этот нравственный кодекс, весьма ограничен. С развитием культуры круг этот расширяется. Но то, что нравственные понятия выигрывают в экстенсивности, они теряют в интенсивности¹⁴.

При всей неустойчивости жанра этнографии в XIX в. труд М.И. Кулишера все-таки не является этнографическим. Он принадлежит к теории общественного развития, что и объясняет частоту использования понятия «культура»:

Одна только сравнительная история культуры в самом общем смысле может дать ясное понятие о развитии человечества... Задача сравнительной истории культуры двояка: она, во-первых, **сопоставляет однородные явления у разных народов** (выделено мной. – Ю. А.). Во-вторых, она рассматривает те видоизменения, которым подвергалось явление в различные времена. <...> Такое сопоставление дает возможность находить законы развития [общественных. – Ю. А.] явлений¹⁵.

Итак, для интеллектуальной ситуации 1880–1890-х гг. характерна «обоюдная нестыковка» «культуры» и «этнографии». Дело не только в эмпирически-описательном характере этнографии того времени, что отмечали и Д. Анучин, и В. Ламанский – каждый по-своему. Стоит помнить о возвышенно-теоретическом и обобщающе-эволюционном характере понятия «культура», не отвечающем целям этнографического описания. Вместе с тем уже в конце XIX в. «этнография» и «культура» начали сближаться. Это стало возможным потому, что этнография становилась все более теоре-

тичной, а понятие *культура* обнаружило в себе разнообразную качественную описательность¹⁶.

Любопытно, что эволюционистское понимание культуры было одновременно и тормозом, и стимулом формирования этнографически-описательного понятия. Н. Харузин пишет:

Человечество в различных проявлениях своей культуры бесконечно разнообразно. Исследователю не могут не броситься в глаза **черты различия** в формах быта народностей, стоящих на одинаковой ступени культурного развития. Выделить эти черты и найти объяснение их возникновению составляет непосредственную задачу этнографа¹⁷.

Этнографическое понимание культуры предстает здесь как своего рода неразложимый осадок, «выпадающий» при применении стадильно-эволюционного подхода. Некоторое время спустя В. Харузина пишет:

Этнография постепенно научилась различать народы с более или менее высокой культурой. <...> Она доказала и ложность термина «народы, не имеющие истории», открыла в жизни так называемых некультурных народов глубокие слои культуры. <...> Племен, не имеющих великого залога культурного развития, она не знает¹⁸.

В относящихся к началу XX в. суждениях об этнографии В. и Н. Харузиных уже нет никакой коллизии между «культурой» и «этнографическим описанием». Культура понимается как характерная особенность того или иного уклада жизни и ближайший предмет этнографического описания.

Однако если мы обратимся к эпохе 1880-х и даже первой половины 1890-х гг., то увидим еще несколько иную картину. Здесь коллизия «этнографического описания» и «культуры» была выражена ясно, а порой и драматично. В качестве примера возьмем труды профессора Казанского университета И.Н. Смирнова, автора нескольких монографий, посвященных вотнякам, черемисам, пермякам. Это был довольно авторитетный ученый своего времени, чьи работы стали воплощением выдвинутой Д.Н. Анучиным программы монографического описания народностей России¹⁹.

Понятие о культуре в работах Смирнова отличаются высокая степень абстрактности и явное влияние эволюционизма: номинации культур в его текстах – «первобытная культура», «древнейшая культура», «стадия(и) культурного развития». Прибегая к понятию «культура» в рамках общих рассуждений об истории человечества, автор избегает упоминания о культуре описываемых им вотяков

и черемисов, *особенно в настоящем времени*. Понятие культуры у него – архаизированное и историзированное, оно остается вне рамок этнографии. В приложении к актуальной ситуации «культура» используется лишь в тех случаях, когда нужно заявить о значении русской колонизации.

Наряду с теоретической, позиция И.Н. Смирнова имеет и ярко выраженную идеологическую направленность, в том числе и при использовании понятия «культура». В статье «Обрусение инородцев и задачи обрусительной политики» он пишет:

Перед глазами либералов... носится европейский идеал федеративного государства, на основе полной свободы в развитии каждой народности. <...> *Они не прочь сочинить самобытные культуры у телеутов и орочонов* (курсив мой. – Ю. А.). <...> Консерваторы же сочиняют ассимиляционные проекты по прусскому образцу и готовы применить их даже к самоедам²⁰.

Смирнов выступает против «изобретения самобытных культур», но и против «насильственной ассимиляции инородца». По его словам, «отсталым в культурном отношении народам» предписана *естественная ассимиляция* – через внесение в их жизнь «начал христианской культуры». Показательно, что прежде чем прививать эти начала инородцам, автор предлагает рассмотреть, какие из них вообще *способны к культуре*... Стоит отметить, что в 1890-х гг. в профессиональных интересах И.Н. Смирнова произошел характерный сдвиг: перестав писать о быте вотяков и черемисов, он стал заниматься *культурной историей южных славян*²¹. Эта эволюция совпала у автора со стремлением изучать не «быт», но «культуру».

Иную картину находим мы в трудах выдающегося российского ученого В.В. Радлова, внесшего большой вклад в изучение тюркских языков и тюркской литературы. Немец по происхождению, оказавшийся в России после окончания Берлинского университета (в 1857 г.), Василий (Вильгельм) Радлов в своих этнографических работах 1870-х гг. на немецком языке довольно часто использует слово «kultur»²². «Культура» предстает у него как разноплановое, насыщенное разным содержанием понятие, что подчас создает дополнительные трудности для его интерпретации.

В текстах В. Радлова наблюдается тесное и противоречивое соседство эволюционно-антропологического и этнографически-описательного представлений о культуре. Теория «ступеней культурного развития» различных народов в процессе их эволюции соседствует здесь с пониманием культуры как того или иного *уклада*

жизни и быта этих народов. Примечательно, что у Радлова почти нет дорогого русскому этнографу XIX в. слова «быт», которое он чаще всего заменяет описаниями культуры и образа жизни.

Приведем два характерных примера сопряжения различных понятий в одном слове:

1) Шорцы, лесные жители, находятся *на очень низкой ступени культурного развития* (здесь и далее курсив мой. – Ю. А.). <...> Как только шорцы попадают в соприкосновение с русскими, они сразу же *с необыкновенной легкостью поднимаются на более высокую ступень культуры*.

2) Абаканские татары образовали *две большие культурные группы*. <...> Эти *культурные группы* начинают сближаться. И все-таки мы не имеем права описать минусинских татар как единый народ, *так как по своей культуре они и сегодня представляют два народа с совершенно различным образом жизни*²³.

Радлов пользуется интересующим нас понятием то как приверженец эволюционного подхода, то в духе немецкого народоведения, тут же бывает задействован и комплекс колониальных представлений. Употребление одного и того же слова в разных смыслах свидетельствует не столько о непродуманности понятия, сколько о его релятивизации. Любопытным подтверждением этого является отклик Радлова на описание Левшиным «дурных качеств кыргызов»:

Просто мы имеем здесь дело со степенью цивилизации, противоположной культуре оседлых народов, и *нужно смотреть на их поступки и поведение с другой точки зрения*²⁴.

Эволюционистская методология вплотную подводит автора к релятивистской позиции, откуда остается только один шаг к этнографически-описательному пониманию культуры. Но почему в одном случае (у Радлова) эта позиция состоялась, а в другом (у Смирнова) – нет? Это невозможно объяснить исходя из одних только теоретических представлений авторов. Немалую роль играла, видимо, их более широкая – социальная – оптика. Консервативный, конфессиональный и государственнический подход в одном случае и более либеральный взгляд – в другом – определяли разные возможности «вывода» из одних и тех же теоретических установок.

В этом контексте кажется неслучайным выражение «мусульманская культура», используемое Радловым при описании тюрков

Центральной Азии и Сибири²⁵. Еще одно довольно необычное понятие – «кочевая цивилизация»²⁶. Это выражение тогда многими воспринималось чуть ли не как абсурдное, так как именно оседлость считалась важнейшим маркером культуры. Примечательно, что близкий к В.В. Радлову Н.М. Ядринцев в книге «Сибирские инородцы» целую главу посвятил утверждению, что на *кочевой быт* надо перестать наконец смотреть как на «отсутствие культуры».

В целом для языка русской этнографии 1880-х гг. сколько-нибудь заметное использование понятия «культура» представляется неординарным. Этнографические труды В. Радлова (и ближайших его последователей) были исключением, связанным с традицией немецкого народоведения. Случаи использования термина «культура» скорее показывают его нерелевантность этнографии того времени. Для включения его в язык этнографии важен был не только переход от единой концепции *эволюции культуры* к фиксации качественных особенностей *разных культур*, требующих самостоятельного описания. Не менее значимым должно было стать внутреннее дифференцирование этого понятия: выделение народной культуры, осознание примитивного и простонародного как культурного. В языке русской этнографии этот процесс разбиения «монолита культуры» осуществился в полной мере лишь в начале XX в. Он заслуживает самостоятельного рассмотрения, выходящего за рамки этой краткой статьи.

Примечания

- ¹ См.: дискуссию об этом в кн: История понятий, история дискурса, история метафор. М.: НЛО, 2010.
- ² Одна из немногих работ, посвященных этой теме: *Слезкин Ю.* Арктические зеркала. Россия и малые народы Севера. М.: НЛО, 2008.
- ³ См.: *Асоян Ю.* «Сочинитель самобытных культур»: идея культуры в сибирском областничестве Н.М. Ядринцева // Гуманитарные чтения РГГУ. М.: РГГУ, 2010 (в печати).
- ⁴ См.: *Миклухо-Маклай Н.Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Наука, 1990. С. 251.
- ⁵ Миклухо-Маклай приводит мнение Р. Вирхова: «Одна из важнейших задач современной науки – собирание остатков культуры быстро исчезающих и постепенно изменяющихся рас...» (Там же. С. 557).
- ⁶ *Миклухо-Маклай Н.Н.* Этнологические заметки о папуасах Берега Маклая на Новой Гвинее // Миклухо-Маклай Н.Н. Собр. соч. Т. 3. М.: Наука, 1993. С. 60.
- ⁷ *Миклухо-Маклай Н.Н.* Программа предполагаемых исследований во время путешествия на острова и побережья Тихого океана // Там же. С. 305–307.

Ю.А. Асоян

- ⁸ Штернберг Л.Я. Этнография // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. XLI. СПб., 1904.
- ⁹ Харузина В.Н. Этнография. Малокультурные народы (культура материальная и духовная). Лекции, читанные на В.Ж.К. в 1911–1912 гг. Ч. 1–2. Цит. по: Харузина В.Н. Этнография. Лекции. СПб.: Тропа Троянова, 2007. С. 30.
- ¹⁰ О месте Д.Н. Анучина в формировании антропологии в России см.: Могильнер М. Ното імрегіі. История физической антропологии в России. М.: НЛЮ, 2008.
- ¹¹ Анучин Д.Н. О задачах русской этнографии // Этнографическое обозрение. 1889. № 1. С. 1–35.
- ¹² Ламанский В.И. От редактора // Живая старина. М., 1890. Т. 1. С. XXVIII.
- ¹³ Там же. С. XLI.
- ¹⁴ Кулишер М.И. Очерки сравнительной этнографии и культуры. М.: Типография И.Н. Скороходова, 1887. С. XI–XII.
- ¹⁵ Там же. С. 1–2.
- ¹⁶ См.: Кареев Н.И. Культура // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. XVII. М., 1896. С. 6.
- ¹⁷ Харузин Н. Этнография. СПб., 1901. Вып. 1. С. 30.
- ¹⁸ Харузина В.Н. Этнография. М.: Типо-литография С.М. Мухарского, 1909. Вып. 1. Курс лекций. С. 18, 20.
- ¹⁹ Смирнов И.Н. Вотяки. Казань: Тип. Имп. Университета, 1890; *Он же*. Пермь. Казань: Тип. Имп. Университета, 1891; *Он же*. Мордва. Казань: Тип. Имп. Университета, 1895.
- ²⁰ Смирнов И.Н. Обрусение инородцев и задачи обрусительной политики // Исторический вестник. 1892. № 47. С. 753.
- ²¹ См.: Смирнов И.Н. Очерк культурной истории южных славян. Вып. 1. Казань, 1900.
- ²² Радлов В.В. Из Сибири. Страницы дневника. М.: Восточная литература РАН, 1989 (1884); *Он же*. Этнографический обзор турецких племен Сибири и Монголии. Иркутск, 1929; *Он же*. Этнографический обзор тюркских племен Южной Сибири и Джунгарии: Пер. с нем. Томск, 1887.
- ²³ Радлов В.В. Из Сибири. С. 209, 222.
- ²⁴ Там же. С. 249.
- ²⁵ Это привычное теперь словосочетание российская этнография 1880-х гг. если и использовала, то исключительно редко. В востоковедении «мусульманскую культуру» можно, видимо, встретить и раньше, но там эта категория применялась к арабскому Востоку (но не к российским народам, исповедовавшим ислам).
- ²⁶ См.: Радлов В.В. Из Сибири. С. 247.

Т.В. Ковалевская

МЕСТО КАТЕГОРИИ «САМООБОЖЕНИЕ» В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается проблема самообожения как системообразующей категории европейской культуры. Используя литературный материал разных исторических эпох, автор анализирует стремление человека к достижению бессмертия, и тем самым божественности, усилением собственной воли.

Ключевые слова: самообожение, свободная воля, бессмертие, теозис.

Понятие «самообожение» крайне редко становится предметом культурологических исследований; мы попытаемся вновь ввести его в научный оборот, продемонстрировав актуальность связанных с ним проблем. Наша задача – проанализировать изменения статуса идеи самообожения в европейской литературе при переходе от языческого героического этоса к христианской антропологии.

Можно выделить две формы самообожения – субстанциальное и функциональное. Первая форма предполагает физическую трансформацию человека, вплоть до достижения бессмертия; вторая – исполнение им функций божества. Но прежде всего необходимо отличать идею самообожения как *утверждения* своей воли от христианского «обожения» («теозиса»), достигаемого именно в *отказе* от своей воли.

Известный русский богослов С.Н. Булгаков противопоставляет «героическое» самосознание (ведущее к самообожению) «подвижническому» и видит в стремлении к самообожению корень современных проблем человека и человечества¹.

Героическое самосознание индивидуалистично и трансцендентно, герой обладает «свободой воли», позволяющей ему сделать свой собственный выбор.

Здесь необходимы исторические уточнения. Представление о свободе воли человека появилось в европейской культуре достаточно поздно. Изначально словом «свободный» (английское «free», древнеисландское «frjal») называли человека, не состоящего в рабстве². Древнеримское «libertas» восходит к индоевропейской основе **leudhero-*, «свободный»³. Русская «свобода» происходит от протославянского **sveboda*, **svčboda* и старославянского «*svobstvo*», где корень **svobъ* производится от **svojъ*, т. е. «свой человек» – свободный член рода⁴. Только с течением времени понятие свободы как не-рабства было перенесено на внутренний мир человека. Как пишет А. Фаррер, «путем “овнутрения” политических отношений возникло философское понятие внутренней суверенности»⁵. Еще в 1921 г. Л.П. Карсавин утверждал:

Прежде всего, – неправильно говорить о свободе воли. Душа представляет собою единство воли и разума, и следует говорить о свободе души, не делая безнадежными свои искания путем предварительного разъединения того, что неразъединимо⁶.

В той же работе Карсавин предлагал такое определение: «Моя воля свободна, если я могу выбрать любой из мотивов, любую из целей». Далее мы будем говорить о свободе воли именно в этом смысле – как о выборе той или иной альтернативы героической личностью.

Героическое язычество выработало свой парадоксальный алгоритм борьбы со смертью: герои выбирают тот путь, который ведет их к смерти. И это относится не только к вымышленным героям (вроде персонажа раннесредневекового эпоса Беовульфа), но и к реально существовавшим личностям. Так, в эпическом отрывке «Битва при Мэлдоне» олддермен Бюрхтнот, обороняя Эссекс, вместо того чтобы выжидать, заняв выгодную позицию, галантно отступил, дав возможность викингам высадиться и вступить в сражение; в результате Бюрхтнот был убит вместе с большей частью своей дружины. Такое странное поведение можно объяснить тем, что именно добровольный выбор смерти в бою гарантировал ему, вслед за эпическими героями, приобщение к жизни и судьбе богов. Таким образом, однократное усилие собственной воли решает судьбу человека, даруя ему бессмертие и вечную славу. Именно выбор героической смерти делает и Гуннар – герой «Саги о паленом Ньяле».

Христианское понятие «обожение» также является важным элементом европейской философской традиции. Представление об обожении как восстановлению утраченного единства с высшей духовной сферой обычно возводят к Платону; в «Федре» и в «Госу-

дарстве» обсуждается процесс возвращения души смертного в процессию богов. В том же духе идею обожения позже разрабатывали неоплатоники (например, Ямвлих⁷ и Ориген). У всех последователей Платона обожение представляется длительным и сложным *процессом* (а не волевым *актом*, как при языческом героическом самообожении). Этот процесс опирается на стремление человека к познанию – философскому, теургическому либо духа Писания (у Оригена). Религиозные представления о теозисе, как и их философские истоки, описаны достаточно подробно⁸.

Возврат к языческому восприятию воли произошел в антропоцентрической культуре Ренессанса. Пико делла Мирандола в трактате «О достоинстве человека» провозглашает *разумного* человека существом самоопределяющимся и предназначенным к божественности⁹.

У. Шекспир в «Ричарде II» точно передал пафос самообожения:

Отважный, если он и мертвым пал,
То славной смертью смерть саму пограл.
(Акт 3, сцена 2, пер. М. Донского)

«Сражаться и умереть – это смерть, упраздняющая смерть», – говорит Карлайль, подытоживая языческий пафос героической смерти, дарующей бессмертие. Но Карлайль говорит не просто о «вечной славе» павших в бою героев, живущих в памяти потомков. Смерть, упраздняющая смерть, – это новозаветный образ, описывающий деяние Христа (Евр. 2:14–15). Согласно Карлайлю, погибший в бою герой оказывается равным Сыну Божию, тоже побеждая смерть самым актом своей смерти; тем самым герой достигает самообожения и бессмертия.

Таким образом, центральная проблематика творчества Шекспира – попытка человека присвоить себе функцию Творца и по собственной воле менять ход бытия. Поэтому одним из ключевых понятий в творчестве великого драматурга является слово «ambition», переводимое на русский язык как «честолюбие», «властолюбие», «коварство», но на самом деле означающее «притязания».

«Гамлет» Шекспира – это трагедия мести, переосмысленная в христианском ключе: мстящий человек обречен на гибель именно потому, что присваивает прерогативы Бога¹⁰. Обдумывая план мести, Гамлет одновременно обдумывает собственные притязания на божественность. Он понимает, что препятствие на пути человека к божественности – именно его смертность: ведь человек – «квинтэссенция праха» (акт 2, сцена 2), ибо «прах ты, и в прах возвратишься» (Быт. 3:19).

Гамлет отнюдь не слабоволен, напротив, он готов принять на себя ответственность за судьбу всего мира: «Век распался – и скверней всего, / Что я рожден восстановить его!» (акт 1, сцена 5). Трагедия Гамлета в том, что он выбирает решение стоящей перед ним нравственной проблемы в духе героического язычества, убийством отомстив убийце его отца-короля (что уже не было санкционировано в христианской Дании).

Тема самообожения своеобразно разрабатывается Шекспиром и в «Макбете», где снова возникает мотив противостояния язычества и христианства. Ведьмы именуются «Weird Sisters» (weird, от др.-англ. wurd – судьба), и они требуют от героя убийства и смерти. И Макбет готов пойти на преступление, чтобы убийством короля (власть которого почти божественна) обрести такой же статус, совершив прорыв за пределы человечности:

Я смею все, что можно человеку,
Кто смеет больше, тот не человек.
(Акт 1, сцена 7)

Христианский воин вступает в принципиально иные отношения с судьбой, нежели воин языческий: христианин должен сознавать пределы своей человеческой природы, не нарушая божественный порядок. Третья ведьма провозвещает: «Будь здрав, Макбет, будь здрав, король в грядущем!» (акт 1, сцена 3). По мнению Е.С. Маллиной, «в грядущем» («hereafter») в этом случае обозначает не «потом, впоследствии», а «во веки»; значит, ведьма называет Макбета «королем вечности»¹¹. И он надеялся, что, став королем в результате убийства, испытает субстанциальную трансформацию в сверхчеловеческое существо. Однако перед последним боем Макбет понимает, что теперь он – меньше, чем человек:

Я – как медведь, привязанный к столбу:
Нельзя бежать, я должен драться с псами.
(Акт 5, сцена 7)

Здесь Шекспир приводит своего героя на противоположный полюс человеческих попыток выйти за пределы собственной природы – к природе не божественной, но звериной. Жажда неправомерного получения божественности приводит к превращению не в сверхчеловека, но в недочеловека.

Тема жажды самообожения затрагивается также у Милтона¹², через мотив тоски по бессмертию – у Байрона¹³, однако вершиной на пути осмысления рассматриваемой проблематики, несомненно, является творчество Ф.М. Достоевского. В частности, в его романе

«Бесы» эта тема раскрывается с помощью шекспировских параллелей, которые играют двоякую роль. С одной стороны, Достоевский вписывает своего Ставрогина в европейскую традицию богоискательских и богоборческих устремлений человека. С другой стороны, хотя персонажи романа пытаются увидеть в Ставрогине «принца Гарри» (будущего идеального короля Генриха V), основная текстуальная параллель проводится между этим «бесом» и шекспировским узурпатором Генрихом IV; тем самым Достоевский подчеркивает ложность притязаний Ставрогина.

Косвенно тема самообожения возникает уже в утверждении Степана Верховенского, что не человек находит в Боге опору своего существования, а Бог осознает себя исключительно в человеке. Тем самым человек ставит себя не только в равное, но даже в более высокое положение по сравнению с Богом.

Уникальный случай в творчестве Достоевского – образ Марьи Тимофеевны, замужней девственницы, утверждающей, что она родила ребенка: «Родила я его, а мужа не знаю»¹⁴. Претензия этой героини «Бесов» на божественный статус подтверждается тем, что эти ее слова – почти прямая цитата Нового Завета (Лк. 1:34).

Тема самообожения возникает в романе и в связи со специфической народной религиозностью: Петр Верховенский упоминает о секте скопцов, основатель которой Кондратий Селиванов называл себя Иисусом Христом и Петром III¹⁵: для скопцов кастрация была средством достичь бессмертия и обожения во плоти¹⁶.

Жажда самообожения ведет Ставрогина, как и Макбета, к неизбежному падению: Ставрогин движется от подражания Христу (сам корень его фамилии – греческое слово «крест») к предательству и самоубийству (судьбе евангельского Иуды).

Своевольное стремление к самообожению определяет образ и другого героя «Бесов» – Кириллова. В его теории главным условием преодоления собственно человеческой природы и обретения иной, божественной, физической природы является самоубийство, совершаемое добровольно и без страха, – так, как шли на битву древние герои. Тем самым у Достоевского происходит синтез русских и европейских воззрений на самообожение. Хроникер иронически заявляет, что эволюция человека по пути, предложенному Кирилловым, ведет не к Богу, а к «горилле».

При этом теория Кириллова противопоставляется христианскому обожению не только прямо, но и косвенно, через семантику его имени и профессии. А.Л. Доброхотов пишет:

Он – человек идеи и мысли, он – инженер (логос) и мостостроитель (понтифекс). Семантика его имени (что обычно используется

Достоевским) содержит, возможно, такие смыслы: «защитник» (Алексей), «мрак» (Нил, черный), «Древний Восток» (Кир)¹⁷.

Слово «понтифекс» может намекать и на папу римского, который для Достоевского был символом искажения подлинного учения Христа, а фамилия «Кириллов» – указывать не только на древневосточного деспота, но и на греческое значение корня *kyrios* – «господин, Господь». Таким образом, заключает Доброхотов, теория Кириллова оказывается «дьявольской пародией на “жреческое” служение Христа».

Для самого же Достоевского идеал, к которому должен стремиться человек, – это Христос, но уподобление Ему, «обожение» человека достижимо только в Царстве Божьем. Русский писатель оперировал традиционными для христианства представлениями о человеке. Однако в «Записках из Мертвого дома» представлен и тот тип личности, который позже войдет в европейскую культурную традицию в качестве «сверхчеловека» Ф. Ницше. У Достоевского этот тип воплощен в образе убийцы Орлова, чья «свобода воли» не стеснена никакими моральными рамками. Главное, что объединяет белокурую бестию Ницше с каторжником Орловым и одновременно радикально отличает их обоих от ранее рассмотренного поиска самообожения героическим человеком – их категорическая аметафизичность. Ницше вовсе не поставил своего человека на место Бога, но перевел его существование исключительно в земную сферу¹⁸. Рубеж XIX–XX вв. вообще был отмечен коренным сломом европейской героической антропологии.

С исчезновением героического телоса начинается эпоха поиска новых путей преодоления человечности: впервые на сцену массовой культуры выступают оборотни (полулюди-полузвери) и вампиры («недочеловеки»). Оборотничество сочетает в себе элементы архаичного тотемизма и обряда инициации, а вампиризм оказывается абсурдистским вариантом самообожения – новой формой преодоления человеческой смертности (бесконечного продления своего земного существования) путем убийств и воспроизводства себе подобных.

Таким образом, современная европейская культура движется к отказу от традиционной человечности – как в ее языческом, так и в христианском варианте.

- ¹ *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России. 1909–2009. М.: Грифон, 2007. С. 57–108.
- ² The Oxford English Dictionary. 2nd ed. Oxford, 1989. Vol. VI. P. 157.
- ³ *Wirszubski C.* Libertas as a Political Idea at Rome During the Later Republic and Early Principate. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- ⁴ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. СПб.: Азбука, 1986. Т. 3. С. 582.
- ⁵ *Farrer A.* Free Will in Theology // Dictionary of the History of Ideas; Studies of Selected Pivotal Ideas in 5 vols / Ed. by Philip P. Wiener et al. New York: Charles Scribner's Sons, Publishers, 1973. Vol. 2. P. 242–243.
- ⁶ *Карсавин Л.П.* О свободе // Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 1994. С. 232.
- ⁷ *Shaw G.* Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus. State College, PA: The Pennsylvania State University of Press, 1995.
- ⁸ *Зайцев Е.* Учение В.Н. Лосского о теозисе. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007; *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие. Минск: Лучи Софии, 2007; *Попов И.В.* Идея обожения в древневосточной церкви // Вопросы философии и психологии. 1909. № 97. С. 165–213; *Williams A.N.* Grounds of Union: Deification in Aquinas and Palamas. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ⁹ *Пико делла Мирандола.* Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 249.
- ¹⁰ *Wowers F.* Elizabethan Revenge Tragedy. Princeton: Princeton University Press, 1966. P. 184–216.
- ¹¹ *Mallin E.S.* Godless Shakespeare. London; New York: Continuum, 2007. P. 99–100.
- ¹² *Милтон Дж.* Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 74.
- ¹³ *Байрон Дж. Г.* Сочинения: В 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 4. С. 5–52, 330–411.
- ¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Сочинения: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 10. С. 117.
- ¹⁵ *Успенский Б.А.* Царь и самозванец: самозванство в России как культурный феномен // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 1996. Т. 1. С. 142–183; *Успенский Б.А., Живов В.М.* Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Там же. С. 205–337.
- ¹⁶ *Эткинд А.М.* Русские скопцы: опыт истории // Звезда. 1995. № 4. С. 151.
- ¹⁷ *Доброхотов А.Л.* Онтология и этика когито // Доброхотов А.Л. Избранные сочинения. М.: Территория будущего, 2008. С. 251.
- ¹⁸ *Хайдеггер М.* Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 147.

С.А. Савицкий

«ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА» КАК МЕТАФОРА В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1920–1930-х гг.

Статья посвящена анализу понятий «железная дорога» и «поезд», которые служили метафорами в советской пропаганде, поэзии и живописи футуристов. Основное внимание автор уделяет своеобразному использованию этих образов в автобиографическом эссе Л. Гинзбург «Возвращение домой».

Ключевые слова: советская идеология, Л. Троцкий, футуристы, Л. Гинзбург.

Понятие «железная дорога» имеет отношение к различным спектрам исторического опыта: оно может означать и коммуникационную сеть, и одну из икон технического прогресса, и социальное пространство, открытое для всех членов общества. В культуре XX в. «железная дорога» часто фигурирует в качестве метафоры в пропаганде, поэзии и живописи футуристов. В ряде случаев социально-исторической эмблемой предстает «поезд». Одним из ключей к пониманию советской культуры 1920–1930-х гг. может служить сопоставление трех планов восприятия железной дороги: как символ массовой культуры, как воплощение экспериментальных авангардистских форм идеологии, как образ автобиографической литературы. Эта трехмерность создает эффект «объемного» видения ситуации – в разных ракурсах, масштабах и сферах жизни. Идеологическая, художественная и психологическая реальности в данном случае равноправны и взаимно дополнительные. Сопоставляя разные планы, я попытаюсь описать железную дорогу как фрагмент исторического опыта, по природе своей многоуровневого, сложносоставного и нелинейного.

© Савицкий С.А., 2011

В советской пропаганде «поезд» всегда был символом утопической идеи – светлого будущего, открывшегося после Октябрьской революции. «Революции – локомотивы истории»: это известная фраза из работы Карла Маркса «Борьба классов во Франции 1848–1850»¹. Маркс ввел эту яркую прогрессистскую метафору, утверждая, что общество и цивилизация движутся вперед благодаря радикальным социальным и политическим конфликтам; вслед за Кондорсе, Сен-Симоном и Контом он уподобил ход истории развитию техники. Слова Маркса вызывали возражения, в том числе и у его последователей. Например, Вальтер Беньямин настаивал на том, что революции – «аварийный тормоз» истории, т. е. способ избежать глобального исторического катаклизма².

В.И. Ленин использовал формулу Маркса в полемике с австрийскими и немецкими социал-демократами, выступавшими против радикальной политической борьбы и предоставления власти пролетариату:

Революции – локомотивы истории, говорил Маркс. Революции быстро учат. <...> Пролетариат увидит... что только замена буржуазного государства... государством типа Советов в состоянии открыть дорогу к социализму³.

В Советской России знаменитая фраза Маркса быстро вошла в обиход. Советская идеология оценивала индустриализацию и развитие железнодорожных коммуникаций как явления прогрессивные. Лев Троцкий, в первой половине 1920-х гг. игравший одну из ключевых ролей в политике СССР, назвал железную дорогу основой социалистического хозяйства и культуры:

Социалистическое хозяйство есть плановое хозяйство. План предполагает прежде всего связь. Важнейшим средством связи являются пути сообщения. Каждая новая железнодорожная линия есть путь к культуре, а в наших условиях и путь к социализму⁴.

В 1920–1930-е гг., на фоне интенсивного развития железных дорог в период первой пятилетки, афоризм Маркса стал одним из ключевых пропагандистских образов. Петр Павленко в письме Николаю Тихонову (1929) иронически замечает по поводу своих впечатлений от писательской командировки в Туркестан: «Потом уговорились с Пильняком и Шкловским ехать на Турксиб – там джунгли, рыба с лошадь величиной, безлюдье и прежде всего – социализм в виде железной дороги»⁵.

В «Киноглазе» Вертова (1924) или на плакате Густава Клуциса «Развитие транспорта – одна из важнейших задач по выполнению

пятилетнего плана» (1929)⁶ «поезд революции» – эмблема нового общества и новой политики. Метафоры «поезд» и «железная дорога» сохраняли свою актуальность и в период восстановления хозяйства после Гражданской войны, и в 1930-е гг. Об этом свидетельствуют обложка журнала «Советское фото» (1926. № 9) или, например, картина Александра Лабаса «Приближающийся поезд» (1928), на которой изображен этот «локомотив новой жизни», въезжающий в тихий провинциальный городок.

Когда завершился НЭП, у локомотива истории появился машинист Сталин, ведущий «наш паровоз» к победе коммунизма. Образ стремительной экспансии революции возникает уже на первых страницах производственного романа В. Катаева «Время, вперед!» (1932):

Все тронулось с места, все пошло. Шли деревья. Роща переходила вброд разлившуюся реку. <...> Броневые решетки моста встают километровым гулом. Скрещенные балки бьют в глаза светом и тенью. <...> Бешеным темпом мы движемся на Восток и несем с собой революцию. <...> Поезд выходит из дула туннеля, как шомпол⁷.

Чтобы дополнить перечень примеров раннесоветского агитпропа, уместно вспомнить знаменитую песню «Наш паровоз, вперед лети...» (1922) или кинопоезд Александра Медведкина, объехавший полстраны с целью распространения социалистических идеалов.

В советской культуре метафоры «железная дорога» и «поезд» будут воспроизводиться десятилетие за десятилетием. В 1982 г. на экраны страны вышел фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Остановился поезд», где символом брежневского застоя стал бывший «локомотив истории», прекративший движение. На закате советской эпохи «поезд революции» подожгли музыканты группы «Аквариум» и художники-«Митьки». В одном из хитов времен перестройки – клипе Сергея Дебижева на песню Бориса Гребенщикова «Поезд в огне» – был использован короткий фрагмент из раннесоветской кинохроники с поездом. Баллада Гребенщикова стала аллегорией краха советской системы.

* * *

В русской классической литературе развитие техники часто связывалось с ощущением угрозы. О рисках и смертельных опасностях, которые таит в себе поезд, писали Некрасов, Достоевский, Толстой, Соловьев, Брюсов и многие другие⁸. Футуристы же вдохновлялись в первую очередь урбанистическими метафорами

и были готовы говорить на языке прогрессистской утопии. Однако их упоение техникой было довольно мрачным переживанием: они чувствовали себя «подопытными кроликами» этого социально-технологического эксперимента. В стихотворении «Крики паровоза» Давид Бурлюк рисует зловещую картину: лунной ночью в глуши мчится по рельсам паровоз, оглашая окрестности свистом; из его трубы вырывается черно-желтый дым как предвестие опасности⁹. Паровоз был «идеальным палачом» и другого поэта, говорящего от имени новой цивилизации. Вступление к драматической поэме «Владимир Маяковский», которая первоначально называлась «Железная дорога», завершается сценой самоубийства под колесами паровоза:

И тихим,
Целующим шпал колени,
Обнимет мне шею колесо паровоза¹⁰.

Однако многие футуристы разделяли веру Маркса в технологическую революцию и ее политический потенциал. Возможно, антибуржуазность этих «будетлян» послужила основанием для принятия советского строя некоторыми их представителями. По крайней мере, они не отказались бы от места в том «поезде», который Л. Троцкий сделал символом нового социалистического общества:

Если взглянете на европейские пассажирские поезда, то увидите там вагоны «разных классов». Эти классы напоминают нам о классах капиталистического общества. Первый класс – для привилегированных верхов, второй – для средней буржуазии, третий – для мелкой буржуазии и четвертый – для пролетариата. <...> Опять-таки, с повышением техники путей сообщения и благосостояния страны изменится и социальный облик железнодорожных поездов: деление на «классы» исчезнет, все будут ездить в одинаковых вагонах¹¹.

А. Блок в стихотворении «На железной дороге» тоже использовал символику цвета вагонов разных классов как метафору расчленения общества: «Молчали красные и синие, / В зеленых плакали и пели»¹². Вообще многие представители русской интеллигенции были сторонниками идеи социального равноправия, однако эта идея оказалась далеко не главной в государственной политике и идеологии СССР. Бывших футуристов, «сменовеховцев» и многих других представителей творческой интеллигенции, принявших советский строй не до конца, с оговорками, иногда называли «попутчиками». Они действительно оказались лишь временными

пассажирами «поезда революции». И хотя в середине 1920-х гг. Бухарин и Троцкий пытались наладить контакт между этими «попутчиками» и советской властью, это оказалось совсем не простой задачей. Даже левый авангард, включившийся в деятельность «агитпропа», не всегда выполнял требования власти; экспериментальные формы языка и художественные приемы авангардистов зачастую были непонятны массовому потребителю их искусства.

В 1930-х гг., когда «поезд» советской власти набрал полный ход, оставаться в нем стало опасно даже для тех, кто был на хорошем счету у властей. Официозный драматург А. Афиногенов видит в своем исключении из партии и Союза писателей (1937) трагическое развитие сюжета, представленного на плакате Клущиса:

Я уже умер, прежний. Как сквозь дым или густой туман, вспоминаю я о прежней жизни теперь. Ведь я был когда-то драматургом. <...> Я ходил в театр, любил его, мог просиживать ночи на репетициях, и просиживал. Потом я попал под поезд, меня искромсало, и все обо мне забыли¹³.

На рубеже 1920–1930-х гг. жертвами «поезда революции» могли стать и представители нового поколения интеллигенции. Младшие современники футуристов, вошедшие в культурную жизнь в годы первой пятилетки, уже не испытывали такого воодушевления от бурного развития индустрии, как непосредственные участники революционных событий. Они сформировались на закате НЭПа, когда социальная жизнь регламентировалась все более жестко. В пропаганде по-прежнему использовался образ локомотива как метафора социалистического строительства, но вера в технический прогресс значительно померкла, ушло упоение скоростью урбанистических процессов. Примером может служить ученица формалистов Лидия Гинзбург, которая не успела побывать даже в «попутчиках», поскольку в середине 1920-х была еще слишком молодой для полноценного участия в культурной жизни страны.

Эссе Гинзбург «Возвращение домой» (1931) построено на впечатлениях от ее железнодорожного путешествия из Одессы в Ленинград через Сочи, где она провела часть лета. В этом тексте мы не найдем ни мотивов советской пропаганды, ни футуристских экспериментов с языком, ни критики репрессивного государства. Но при этом автор называет себя «пассажиром поезда социализма».

Повествование ведется от лица юноши¹⁴, который делает несколько попыток найти свой «дом» – свое место в жизни. Во время поездки по железной дороге он размышляет об экзистенциальных ценностях, которые могли бы послужить опорой в его литератур-

ном творчестве. Рассказчик одинок и растерян. Ни знакомая с детства дача «Аркадия» под Одессой, ни подмосковные деревни, мелькающие за окном поезда, не кажутся ему родными. Описания пейзажей Лидии Гинзбург не красочны, а сознательно немногословны и сдержанны, они являются лишь поводом для психологических размышлений. Автор полагает: «Чем нейтральнее материал, тем неожиданнее и шире его выразительные возможности. <...> В непрестанной борьбе между знанием и впечатлением напрягается мысль»¹⁵. Южный ландшафт, воспетый русскими романтиками и привлекательный разве что для туристов, Л. Гинзбург считает исчерпанной темой. Психология местных жителей Крыма или Кавказа, как и жизнь русской деревни, тоже не подходит в качестве темы его творчества. По мнению автора, народная жизнь остается материалом имитаций и стилизаций, так как для интеллигенции она остается чужой:

Вместо процесса называния вещей – процесс подыскивания вещей к названиям. Так осуществлялись в трех измерениях слова – дорога, изба, амбар, рожь, стог, серп. Мы дергали лен, мы пытались жать, невзирая на порезанные пальцы, и в этом была настоящая потребность самым практическим, самым физическим образом проверить сочетания слов: ехать в телеге, спать на сеновале, сидеть на завалинке, пить в поле квас¹⁶.

Л. Гинзбург полагает, что крестьянская Россия – это малопопятная и необозримая сфера: «северная дорога ведет и разделяет», это «бесконечность земли» и «бесконечность пути».

Надо отметить, что текст эссе «Возвращение домой» создавался в разгар писательских командировок на стройки социализма, когда путевые очерки становились ключевым жанром советской публицистики. В результате этих поездок не только появился знаменитый альманах, посвященный Беломоро-Балтийскому каналу¹⁷, но и один за другим выходили рассказы, повести, романы. Например, роман Катаева «Время, вперед!» был написан как раз после командировок писателя в Магнитогорск. Гинзбург иронически относилась к готовности писателей стать певцами трудового подвига. Из потока производственной прозы она выделяла разве что книгу Мариэтты Шагинян «Гидроцентральный».

В третьей части «Возвращения домой» представлена история любви литературного героя под условным именем Игрек. Он и его девушка больше не испытывают глубоких чувств друг к другу, но они идут на компромисс, чтобы не расставаться. Ситуация напоминает четвертый «случай» из эссе Гинзбург «Стадии любви»¹⁸. Игрек склоняется к мысли, что его удел – затворничество, «одинок

чество Робинзона», хотя это тоже не выход из сложившейся ситуации. Выдержки из дневника Игрека, его размышления показывают, что личные отношения тоже не позволяют найти дорогу «домой».

И только четвертый пункт путешествия стал удачным: автор обнаруживает свой «дом» в Ленинграде, во время прогулки по Фонтанке, вдоль Летнего сада, Невы, на Стрелке Васильевского острова. Оказывается, что именно этот город, символизирующий победу цивилизации над природой, «имеет близкое отношение к способности мыслить... к движению судьбы, которую надо отжимать и отжимать, пока она не станет целесообразной». Далее рассказчик возлагает надежду на преодоление одиночества на путях социализации: «индивидуалист, запутавшийся в собственных сетях, спасается бегством и трудом, принадлежащими общему»¹⁹. Искомое «возвращение домой» состоялось в форме утверждения «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком».

Итак, герой Л. Гинзбург – внимательный наблюдатель социально-психологической реальности. Такой тип описания противоположен «революционным» метафорам железной дороги; он гораздо ближе к рассказу Василия Розанова в «Уединенном» (1912) о его поездке в Европу. Для этого философа поезд – в первую очередь психологическое переживание, «движение в покое»:

Двигаться хорошо с запасом большой тишины в душе; например, путешествовать. Тогда все кажется ярко, осмысленно, все укладывается в хороший результат²⁰.

Для Л. Гинзбург «Опавшие листья» и «Мимолетное» были чрезвычайно важными образцами эссеистики: она тоже не пользуется поездом как динамической точкой наблюдения. Однако ее герои, путешествуя, не только проживают личную историю, но и пытаются найти свое место в социуме, адаптироваться к общей жизни. Эта задача была совершенно чуждой Розанову, так что Л. Гинзбург создавала альтернативу розановскому дневниковому стилю с его эпатажно навязчивым авторским присутствием²¹. Она не считала прозу отчетом о ситуации в момент письма и, в отличие от Розанова, не связывала напрямую переживания путешественника с особенностями средства передвижения.

Для Л. Гинзбург поезд советской эпохи – это метафора социума, в котором действительно сняты классовые различия, так возмущавшие не только Льва Троцкого, но и Александра Блока. Удивительно, что, даже зная цену советскому равноправию, Гинзбург все же утверждает ценности «общей жизни». И автор, и герой «Возвращения домой» едва ли похожи на обычного советского пассажира, но они готовы совершить путешествие вместе с ним. Между тем

первая половина 1930-х гг. – период болезненной адаптации Л. Гинзбург к советской академической и литературной системе. Разрыв между декларациями ее персонажей и личной трагической судьбой писательницы дает возможность приблизиться к экзистенциальному постижению советской истории – не менее ценному, чем прямые документальные свидетельства об этом времени.

Л. Гинзбург хотела увидеть и описать советскую жизнь через частный случай. Для нее путешествие поездом – попытка понять реальную историю, игнорируя пропаганду. В то же время «Возвращение домой» – это альтернатива футуристской традиции с ее формотворчеством, прогрессивистской утопией и урбанистическим трагизмом. Перед нами путешественник-наблюдатель, непрерывно размышляющий, но не включенный непосредственно в социальную жизнь. Согласно Гинзбург, итогом пассивного участия в происходящем является понимание истории в ее становлении.

Примечания

- ¹ Маркс К. Классовая борьба во Франции 1848–1850 гг. // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 50 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1956. Т. 7. С. 86.
- ² Benjamin W. Das Passagenwerk // Gesammelte Schriften. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. Vol. V. S. 1232.
- ³ Ленин В.И. О «демократии» и диктатуре // Правда. 1919. № 2. 3 января (подписано: Н. Ленин). Цит. по: Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 37. М.: Политиздат, 1967. Т. 37. С. 388.
- ⁴ Троцкий Л. Культура и социализм // Троцкий Л. Сочинения. Серия VI: Проблемы культуры. Т. XXI: Культура переходного периода. М.; Л., 1927. Цит. по: URL: <http://www.1917.com/Marxism/Trotsky/CW/Trotsky-XXI/XXI-04-01-20-01.html> (дата обращения: 01.02.2011).
- ⁵ Павленко П.А. Из писем другу // Знамя. 1968. № 4. С. 127.
- ⁶ Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932. М.: Галарт & Бентели, 1993. С. 429.
- ⁷ Катаев В. Время, вперед! // Катаев В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1969. С. 137–139.
- ⁸ См.: Левинг Ю. Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С. 112–118; Тиленчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского ГУ. Тарту, 1987. Вып. 754. С. 135–143.
- ⁹ См. альманах «Дохлая луна». М.: [Гилея], 1913. С. 100.
- ¹⁰ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 154.
- ¹¹ Троцкий Л. Культура и социализм.

С.А. Савицкий

- ¹² Блок А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. С. 177.
- ¹³ Цит. по: Громова Н. Узел. Поэты: дружбы и разрывы. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2006. С. 342.
- ¹⁴ О гендерных стратегиях повествования у Гинзбург см.: Баскирк Э., ван. «Самоотстранение» как этический и эстетический принцип в прозе Л.Я. Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 261–281.
- ¹⁵ Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство, 2002. С. 521.
- ¹⁶ Там же. С. 526.
- ¹⁷ Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931–1934 гг. / Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М.: История фабрик и заводов, 1934.
- ¹⁸ Гинзбург Л.Я. Стадии любви / Подг. текста и коммент. Д. Устинова // Критическая масса. 2002. № 1.
- ¹⁹ Гинзбург Л.Я. Записные книжки. С. 539.
- ²⁰ Розанов В. Сочинения. Л.: Васильевский остров, 1990. С. 68.
- ²¹ Савицкий С. «Живая литература фактов»: спор Л. Гинзбург и Б. Бухштаба о «Лирическом отступлении» Н. Асеева // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 28–29.

В.С. Дубина

БОЛЕЗНЕННАЯ ТЕМА
ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ:
ПАМЯТЬ О СЕКСУАЛЬНОМ НАСИЛИИ
ПО ОБЕ СТОРОНЫ ФРОНТА

В статье анализируется традиция воспоминания/забывания о сексуальном насилии в годы Второй мировой войны в Германии и России, а также возможные пути исследовать эту болезненную тему в настоящее время. На этом пути историкам приходится преодолевать как сопротивление общества, так и собственные стереотипы.

Ключевые слова: Вторая мировая война, сексуальное насилие, историческая память.

Для исследования события такого масштаба, как Вторая мировая война, тема сексуального насилия может показаться маргинальной. Однако в последнее десятилетие она стала предметом активного обсуждения в европейских средствах массовой информации. Описания жутких сцен массовых изнасилований и других страданий мирного населения Германии в период оккупации является частью достаточно нового дискурса виктимизации немецкого народа. Российские средства массовой информации, со своей стороны, продолжают старую советскую традицию стыдливого замалчивания вопросов сексуального насилия. Общий настрой Рунета и крайне редких информационных публикаций на эту тему можно охарактеризовать как реакцию психологической защиты в диапазоне от недоумения до крайней агрессии.

Опасность, стоящая за такими эмоционально нагруженными подходами, очевидна для международного научного сообщества. Перемещение «места памяти» Второй мировой войны на эту «больную мозоль» не способствует ни взаимопониманию между странами-участницами, ни приросту знания. Показательным примером того может служить болезненная реакция Рунета на отрыв-

вок из переводной статьи немецкого журнала «Шпигель», в которой говорилось об особой жестокости оккупационных войск. Утверждалось также, что «в последние месяцы войны было изнасиловано почти 2 миллиона немок – женщин и девочек; многие из них неоднократно»¹.

«Шпигель» поднял эту тему в связи с выходом на экраны в 2008 г. польско-немецкого фильма «Безымянная – одна женщина в Берлине», рассказывающего историю молодой немецкой девушки, неоднократно изнасилованной и решившейся на сожительство с советским офицером, чтобы защитить себя от сексуальных домогательств советских солдат. В современном мире, где люди больше смотрят телевизор, чем читают, подобные картины способны ударить в голову неподготовленному зрителю, как вино трезвеннику.

Несмотря на всю болезненность и сложность темы сексуального насилия во время Второй мировой войны, монографические исследования по этому вопросу начали появляться уже в 1970-е гг.² Сами воспоминания женщины, легшие в основу упомянутого фильма, были опубликованы в 1954 г. на английском языке, а в 1959 г. – на немецком³. Тогда они не вызвали ажитации со стороны немецкой публики и даже, наоборот, получили негативную оценку. После смерти автора в 2001 г. ее воспоминания были переизданы – и вдруг стали бестселлером. Это говорит о перемене настроения европейского сообщества и о появлении новых точек «коммеморации»⁴ в отношении Второй мировой войны.

Одна из крупнейших исследовательниц темы сексуального насилия на Восточном фронте, немецкий историк Регина Мюльхойзер, характеризует общую тенденцию немецких массмедиа так:

В противовес замалчиванию сексуальных преступлений вермахта, которые по сей день остаются весьма малоизученными, изнасилования, совершенные советскими солдатами, постоянно являются предметом медийных скандалов. Нарастание этой тенденции можно проследить, начиная с фильма Барбары Йор и Хельки Сандер «Освободители и освобожденные» (1992), за которым последовали переиздание воспоминаний «Безымянная – одна женщина в Берлине» в 2003 г. и создание двухсерийного телевизионного фильма немецкого канала ЦДФ «Бегство» (2007)⁵.

Авторы подобных медийных проектов называют своей главной целью разбить табу и наконец открыто заговорить о сексуальном насилии по отношению к населению Германии. Журнал «Шпигель» ссылается на опыт немецкого психиатра Филиппа Куверта и практикующего врача Моники Хаузер, которая помогала женщи-

нам и девочкам, пострадавшим от сексуального насилия в зонах конфликтов. Оба доктора высказали надежду, что женщины, посмотревшие фильм «Безымянная...», вспомнят о своем вытесненном опыте сексуального насилия во время войны и обратятся к ним за помощью⁶. В интервью журналу «Шпигель» Филипп Куверт особенно подчеркивал:

С научной точки зрения неважно, идет ли речь о русском солдате в Германии или о немецком в СССР. Мы поддерживаем контакты с учеными, ведущими такую же работу в Восточной Европе, – в украинском городе Донецке и Санкт-Петербурге. Так что мы изучаем вопрос не только с немецкой точки зрения⁷.

Несмотря на благие намерения врачей, их выступления предоставили «научную основу» для нового сценария воспоминаний о Второй мировой войне, в котором изнасилования немецких женщин занимают ключевое место. Это для психиатра может быть не важно, идет ли речь о русских солдатах в Германии, о немецких – в СССР или о сербских – в Боснии (в массовом порядке насильствовавших мусульманских женщин), но это важно для памяти современного человека. Как заметила профессор колумбийского университета Атина Гроссманн, *изнасилование здесь вписано в определенный исторический контекст*⁸. Поэтому, по ее мнению, неуместно вести описание этого события с точки зрения жертвы, для которой оно является частью только ее личной драмы. Так, Регина Мюльхейзер выделяет три позиции в восприятии изнасилований немецких женщин во время войны:

1) *ревизионистская позиция*: массовые изнасилования немецких женщин советскими солдатами подтверждают неизбежность войны Германии с «нецивилизованным» Советским Союзом;

2) *умеренная позиция*, не прославляющая войну Германии, но открывающая «черный ход» восприятию этой страны как пассивной невинной жертвы – по аналогии с изнасилованной женщиной;

3) *позиция наивного феминизма*: женщина всегда, особенно на войне, может стать жертвой изнасилования мужчиной. По мнению автора, при этом забывают тот факт, что многие женщины также были членами нацистских организаций, участвовали в их преступлениях и потому не могут рассматриваться как «пассивные» жертвы⁹.

Историкам очевидна опасность перелицовки воспоминаний о Второй мировой войне через призму эмоционально нагруженной картины изнасилований. Например, Ханс Хеер дал своей книге, вышедшей в 2004 г., характерное название: «Замалчивая преступления. Война массового уничтожения (*Vernichtungskrieg*) имела

место, но никто в ней не участвовал»¹⁰. Не углубляясь во все споры об исследовании Ханса Хеера¹¹, здесь важно отметить только то, что провокационное название книги метит в доминирующий тренд изучения страданий немецкого мирного населения в годы войны. В последние десятилетия все больше книг и передач в Германии посвящается так называемому *Bombenkrieg* – разрушению немецких городов в конце войны. Их авторы охотно говорят также о мародерстве оккупационных войск, об изгнании мирного немецкого населения из Прибалтики и с территории нынешней Польши, о страданиях немцев в послевоенные годы¹².

В попытке сформировать дискурс Второй мировой войны, в рамках которого можно было бы говорить о «больных темах», не способствуя накалу страстей, немецкие историки обратились к осторожному изучению насилия, совершенного немецкими войсками на оккупированных территориях. Например, Ханс-Хайнрих Нольте предлагает идти путем сравнения русского и немецкого опыта¹³. Эту же позицию, хотя и из других соображений, поддерживает отечественный историк Геннадий Бордюгов¹⁴. Научное изучение темы сексуального насилия во время Второй мировой войны в любом случае должно включать активные исследования обеих сторон фронта.

В русском обществе движущей силой этого сравнения стало задетое за живое сопротивление: «Они тоже у нас творили безобразия, посмотрите на материалы Нюрнбергского процесса!» Нольте обосновывает это сравнение недостаточной источниковой базой: проведенный им в 1999 г. опрос советских женщин, переживших концентрационный лагерь Берген-Белзен (в районе Днепропетровска), натолкнулся на нежелание этих женщин отвечать на его вопросы. Отсутствие исследований по проблеме сексуального насилия на Восточном фронте долгое время объяснялось тем, что подобная тема не поддается изучению¹⁵.

Однако тема сексуальных отношений оказалась одной из центральных в дневниковых записях на фронте как у советских, так и у немецких офицеров и солдат¹⁶, причем некоторые из этих воспоминаний давно были опубликованы. Недавняя монография Регины Мюльхойзер «Сексуальное насилие и интимные отношения немецких солдат на территории Советского Союза в 1941–1945 годах» опирается на фронтовые записки солдат, их письма с фронта, свидетельства очевидцев, а также использует корреспонденцию различных ведомств (в том числе и полевых судов вермахта)¹⁷.

Регина Мюльхойзер считает абсолютно необходимой открытую дискуссию по вопросу о сексуальном насилии представителей вермахта, СС и полиции на оккупированных территориях Восточ-

ной Европы. Недавно вышло несколько работ, намечающих направление дальнейшего анализа этой темы¹⁸. Тот же «Шпигель» в марте 2010 г. напечатал выдержки из книги Регины Мюльхойзер, а также и рецензию на нее, в которой информация о 2 млн изнасилованных немецких женщин была названа явным преувеличением¹⁹.

Точное число жертв изнасилований русских женщин так же невозможно определить, как и число жертв конца войны в Восточной Пруссии. В любом случае эти цифры ничего не доказывают. Главным посылом книги Регины Мюльхойзер является развенчание мифа о «чистом» вермахте, который, в отличие от формирований СС, не запятнал себя какими-либо позорными действиями по отношению к мирному населению.

Сам факт существования подобного мифа кажется невыносимым для человека, выросшего в Советском Союзе. Так, я была потрясена до глубины души, когда моя немецкая подруга и студентка исторического факультета высказала возмущение тем, что русские партизаны «стреляли в спину ни в чем неповинным немецким юношам – солдатам вермахта, которых правительство послало на войну». Она не была правой экстремисткой, но судила о войне на основе той памяти о прошлом, которая по-разному формировалась в Германии и бывшем Советском Союзе, в ФРГ и ГДР. В Западной Германии из воспоминаний о войне были вытеснены нацистские преступления на Восточном фронте. Кристина Морица пишет:

Оба самых страшных и тесно взаимосвязанных преступления нацизма – холокост и военная кампания на Восточном фронте – получили различное развитие в памяти о войне в ФРГ и ГДР. Если в Западной Германии воспоминания о преступлениях нацизма концентрировались на уничтожении евреев, то официальная память о войне в ГДР формировалась вокруг нападения Германии на Советский Союз²⁰.

По мнению Кристины Морицы, это можно записать, прежде всего, на счет «холодной войны», в дискурсе которой Советский Союз был представлен в качестве главной угрозы для Запада – угрозы коммунизма. К этому подключался еще и цивилизаторский (колониальный) дискурс – «борьба западного цивилизованного общества с опасными варварами». Все это сделало возможным утверждение мифа о чистом вермахте, «старательно пестуемого средним классом в Западной Германии»²¹.

Только в 1980-е гг. в ФРГ начали открыто говорить о «войне на уничтожение» (*Vernichtungskrieg*). В 1987 г. в газете «Цайт» была опубликована статья Вольфрама Ветте с таким длинным названием: «Ограбить, разрушить, уничтожить. Бремя 1941 года. Поход против Советского Союза был с самого начала войной, на-

правленной на разграбление и уничтожение»²². Затем последовало несколько конференций и исследований преступлений нацизма на Восточном фронте. В итоге термин *Vernichtungskrieg* прочно утвердился в немецкой историографии нацизма²³.

Как показала Элизабет Хайнеман, тема сексуального насилия была использована в дискурсе «холодной войны» для того, чтобы подчеркнуть размежевание Запада с Советским Союзом²⁴. В этом дискурсе массовые изнасилования якобы свидетельствуют о чуждом для европейцев, «азиатском», менталитете, сводящем женщину до функции «заслуженного приза победителя». Поскольку в составе советских войск были представители азиатских народов, то миф о нарушении ими европейских норм поведения выглядел в глазах немцев вполне убедительным. Изнасилованные женщины функционируют в этом дискурсе как действенная метафора страданий всего немецкого народа²⁵.

В погоне за сенсацией тема сексуального насилия во время Второй мировой войны в прессе выглядит только сейчас вышедшей на поверхность, что, однако, легко опровергается исследовательской литературой. Сразу после окончания войны эта тема совершенно не замалчивалась. Как показывает в своей статье Атина Гроссманн, в первые месяцы советской оккупации немецкие женщины говорили об этом не только в своих дневниках и воспоминаниях, но и открыто обсуждали в очередях за водой, разрабатывая стратегии поведения, которые помогли бы им избежать насилия. Еще до вступления советских войск в Берлин они были подготовлены нацистской пропагандой к ожиданию их как диких орд Чингиз-хана, уничтожающих все на своем пути. Этот образ использовался нацистами в качестве жупела, заставлявшего население бороться и после того, как война была уже очевидно проиграна²⁶.

Подтверждением этих ожиданий для них были призывы Ильи Эренбурга «Убей немца» или статьи из «Правды» от 14 апреля 1945 г. Несложно представить, как такие призывы действовали на советских солдат, навидавшихся за период войны сожженных деревень, убитых и замученных соотечественников и родственников. Из мемуарной литературы известно о том, какой пустынной и запуганной застали Германию советские офицеры²⁷. Немецкое население, встретившись с неизбежными грабежами или насилием, еще больше уверовало в миф об «азиатских ордах». Однако картины страданий немецких детей и женщин, а также команды из центра постепенно остудили мстительный пыл советских войск. «Горе Германии, заслуженное горе, прошло перед моими глазами, и я поклялся себе не обидеть жены и дитяти врага своего», – написал в своем военном дневнике Давид Самойлов²⁸.

Постепенно немецкое население научилось приспособливаться к оккупационным войскам и договариваться с ними. Сексуальные отношения между советскими солдатами/офицерами и немецкими женщинами приобрели разные стороны: это было и прямое насилие, и сожительство из прагматических соображений, и романтические увлечения. Владимир Натанович Гельфанд писал в дневнике о своих ухаживаниях за немецкой девушкой, подкармливая ее; по словам офицера, «и половины этих продуктов достаточно, чтобы иметь полнейшее основание и право что угодно творить с дочерью на глазах матери, и та ничего не скажет против»²⁹. По мнению А. Гроссмани, сексуальное насилие в первые месяцы оккупации приравнивалось немецким населением к неминуемым последствиям войны. Опыт пережитого изнасилования во время оккупации не воспринимался как постыдный, но он стал таковым, когда мужчины вернулись с фронта³⁰.

Сексуальное насилие немецких войск над мирным населением Советского Союза также не скрывалось, и в первое время после освобождения оно было темой для обсуждения. В материалах Нюрнбергского процесса сохранились показания женщин, ставших свидетельницами изнасилований. Вот пример одного из них:

Шестнадцатилетнюю Л.И. Мечникову солдаты увели по приказу офицера Хуммера в лес, где они ее изнасиловали. Через некоторое время другие женщины, которых тоже завели в лес, увидели на дереве доски, к которым было прибито тело Мечниковой. На глазах женщин немцы отрезали у нее грудь³¹.

Сексуальное насилие рассматривалось как часть массовых преступлений нацистов на территории Советского Союза; оно стало замалчиваться, так же как и в Германии, уже после возвращения мужчин с войны.

Этот механизм хорошо показан в фильме «Бабье царство» (СССР, 1967). В самом начале фильма немецкий солдат пытается изнасиловать Дуняшу – девочку лет 15-ти. Одна из женщин, Настя Петренко, бросает себя «как кусок мяса» немецкому солдату, чтобы спасти девочку, которая иначе потом «непременно удавится». В «бабьем царстве» поступок Насти не оборачивается позором для нее, однако вернувшийся с фронта влюбленный в нее Костя Лубенцов бросает ее, узнав о связи с немцем. Только тогда пережитый опыт становится для Насти «хуже смерти», и она пытается покончить жизнь самоубийством.

В послевоенный период в Советском Союзе вновь выстраивается патриархальное общество, и тогда сексуальное насилие, пере-

житое женщинами, становится проблемой и для мужчин. Страдания женщин выступают здесь как латентное обвинение мужчин, не сумевших защитить свои дома. «Вы нас немцам в добычу оставили», – говорит одна из героинь фильма «Бабье царство». Поэтому в Советском Союзе тема сексуального насилия надолго вытесняется из официального дискурса; она вновь появляется только в короткий период оттепели и перестройки, на волне переосмысления страданий, которые война приносит «простому человеку».

В Германии 1950-х гг. изнасилования тоже переживают период табуизации. Но с развитием феминистических исследований в 1960–1970 гг. в центре изучения оказалась немецкая женщина как жертва войны, что, в конечном счете, переносится и на весь народ³². После падения Берлинской стены в 1989 г. эта тема усиленно зазвучала в немецких СМИ, способствуя утверждению дискурса «немецкий народ – жертва Третьего рейха».

Таким образом, тема преступлений вермахта на территории Советского Союза нуждается в изучении не только в качестве противовеса кампании европейских СМИ, но и для того, чтобы снять с нее идеологический груз (или, по крайней мере, значительно облегчить его). Наибольший успех такая работа может иметь при международной кооперации ученых в деле освещения темных страниц совместного прошлого.

Примечания

- ¹ См.: Сексуальное насилие в годы Второй мировой войны («Der Spiegel»). В Германии изучают психологические травмы от изнасилований шестидесятилетней давности // URL: <http://www.inosmi.ru/panorama/20081024/244888.html> (дата обращения: 5.01.2011).
- ² *Brownmiller S.* Against our Will: Man, Woman and Rape. New York: Fawcett Columbine, 1976.
- ³ *Eine Frau in Berlin.* Tagebuchaufzeichnungen. Genf; Frankfurt: Kossodo, 1959.
- ⁴ «Коммеморация определяется как процесс, который мобилизует разнообразные дискурсы и практики в репрезентации события... служит выражением солидарности группы». См.: *Нора П., Озуф М., Де Пуомеж Ж., Винок М.* Франция – Память / Пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: СПбГУ, 1999. С. 95.
- ⁵ *Mühlhäuser R.* Konkurrierende Erzählungen zu sexueller Gewalt im Zweiten Weltkrieg, in DDR, Bundesrepublik und nach 1989 // Phase 2. URL: <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=576&print> (дата обращения: 5.01.2011).
- ⁶ Studie zu sexualisierter Kriegsgewalt des 2. Weltkrieges startet an Universität Greifswald. Pressemitteilung // URL: <http://idw-online.de/pages/de/news284259> (дата обращения: 5.01.2011).

- ⁷ См.: Сексуальное насилие в годы Второй мировой войны.
- ⁸ *Grossmann A.* Eine Frage des Schweigens? Die Vergewaltigung deutsche Frauen durch Besatzungssoldaten // Sozialwissenschaftliche Informationen. 1995. № 24. H. 2. S. 112. Оригинал этой на шумевшей в научном мире статьи см. в издании: *Grossmann A.* A Question of Silence. The Rape of German Woman by Occupation Soldiers // October. Heft 72. 1995. P. 42–63.
- ⁹ См.: *Mühlhäuser R.* Konkurrierende Erzählungen.
- ¹⁰ *Heer H.* Vom Verschwinden der Täter: Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei. Berlin, 2004; *Morina C.* Vernichtungskrieg, Kalter Krieg und politisches Gedächtnis: Zum Umgang mit dem Krieg gegen die Sowjetunion im geteilten Deutschland // Geschichte und Gesellschaft 34. Jahrg. H. 2 (Apr.–Jun.). 2008. S. 252–291.
- ¹¹ *Dirk R., Heer H.* Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei. Berlin, 2004 // H-Soz-u-Kult 1.06.2004. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=4322&count=1&recno=1&type=rezbuecher&sort=datum&order=down&pubyear=2004&hskyear=2004&search=Vom+Verschwinden+der+T%C3%A4ter> (дата обращения: 5.01.2011).
- ¹² См., напр.: *Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany* / Ed. by B. Niven. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- ¹³ *Nolte H.-H.* Vergewaltigungen durch Deutsche im Russlandfeldzug // Zeitschrift für Weltgeschichte. 2009. H. 1. S. 113–133. Цитата на S. 129.
- ¹⁴ Вермахт и РККА против мирного населения [Электронный ресурс] // Радиостанция «Эхо Москвы». [М., 1997–2011]. URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/victory/572480-echo/> (дата обращения: 5.01.2011).
- ¹⁵ См., напр.: *Naimark N.* The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949. Cambridge, 1995. P. 85.
- ¹⁶ Олег Будницкий анализирует эту тематику на примере дневниковых записей советских офицеров. См.: *Budnitskii O.* The Intelligentsia Meets the Enemy. Eucated Soviet Officers in Defeated Germany // Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History. 2009. Vol. 10. No. 3. P. 629–682.
- ¹⁷ *Mühlhäuser R.* Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion, 1941–1945. Hamburg, 2010.
- ¹⁸ *Beck B.* Wehrmacht und sexuelle Gewalt. Sexualverbrechen vor deutschen Militärgerichten 1939–1945; Handlungsräume. Sexuelle Gewalt durch Wehrmacht und SS in den besetzten Gebieten der Sowjetunion 1941–1945 // Regina Mühlhäuser, Insa Eschebach (Hg.). Krieg und Geschlecht. Sexuelle Gewalt im Krieg und Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern. Berlin: Metropol, 2008. S. 167–185.
- ¹⁹ *Friedmann J.* Schlagkraft statt Sühne. Eine neue Studie untersucht die sexuellen Übergriffe deutscher Soldaten während des Krieges gegen die Sowjetunion und zerstört die Legende von der sauberen Wehrmacht // Spiegel. 22.03.2010. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-69628953.html> (дата обращения: 5.01.2011).
- ²⁰ *Morina C.* Vernichtungskrieg. S. 257–258.
- ²¹ *Ibid.* S. 264.

В.С. Дубина

- 22 *Wette W.* Erobern, zerstören, auslösen. Die verdrängte Last von 1941. Der Russlandfeldzug war ein Raub- und Vernichtungskrieg von Anfang an // *Die Zeit*. 20.11.1987. S. 49–51.
- 23 *Peter J. P., Rürup R.* (Hg.). Erobern und Vernichten. Der Krieg gegen die Sowjetunion, 1941–1945. Essays. Berlin: Argon, 1991.
- 24 *Heineman E.* The Hour of Women. Memories of Germany's Crisis Years and West German Identity // *American Historical Review*. 1996. № 1. P. 354–394.
- 25 Ibid.
- 26 *Grossmann A.* Eine Frage des Schweigens?.. S. 112.
- 27 См., напр.: *Гельфанд В.Н.* Дневники 1941–1946 [Электронный ресурс] // Военная литература. [Б. м., 2001–2011]. URL: http://militera.lib.ru/db/gelfand_vn/05.html (дата обращения: 5.01.2011); *Копелев Л.* Хранить вечно. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. Кн. 1; Кн. 2.
- 28 *Самойлов Д.* Поденные записи. Т. 1. 1934–1964. М.: Время, 2002. С. 209–210.
- 29 *Гельфанд В.Н.* Дневники 1941–1946. Запись 26.10.1945.
- 30 *Grossmann A.* Eine Frage des Schweigens?.. S. 118.
- 31 Der Prozess gegen die Hauptverbrecher von dem Internationalen Militärgerichtshof, 14.11.1945–01.10.1946. München; Zürich, 1984. Bd. 7. S. 502 ff.
- 32 *Grossmann A.* Eine Frage des Schweigens?.. S. 118.

О.В. Молчанова

ИСКУССТВО ЗАБЫВАНИЯ, ИЛИ НОСТАЛЬГИЯ ПО СОВЕТСКОМУ МИФУ

Статья посвящена анализу двух модусов ностальгии, которые используются современными российскими писателями и художниками для изучения советской и постсоветской культурной идентичности. Ностальгия рассматривается как способ «воскрешать» прошлое как характерный симптом постмодернистского общества. На конкретных примерах автор анализирует роль «реставрационной» и «иронической» ностальгии в оформлении дискурса культурной травмы советского/постсоветского человека.

Ключевые слова: ностальгия, культурная травма, советская мифология.

Современная русская литература и искусство открыто демонстрируют нежелание выполнять учительные функции, которые ранее были характерны для нее. Однако многие авторы и сегодня не желают избавиться от одного из инструментов утверждения современной культурной идентичности – ностальгии по советскому прошлому.

Ностальгия способна превратить историческое время в мифологическое пространство, наполнить его смыслом. В политических дискуссиях ностальгия может обыгрываться как показатель общественной нестабильности и использоваться для раздачи соответствующих обещаний. У исследователей культуры повседневности ностальгия представлена различными социальными мотивами коллективной памяти¹. Скажем, литература в жанре мемуаров буквально питается ностальгией. Более того, любое искусство, обращаясь к прошлому, ищет оправдания современных конвенций через трансляцию сложившихся ранее смыслов.

Как замечает современная исследовательница Светлана Бойм, ностальгия и увлечение культурной памятью есть важный симптом

смены эпох². В частности, она рассматривает глубокие изменения, связанные с появлением вместо Советского Союза новой России, стремящейся реализовать традиционные имперские амбиции.

Как всякий болезненный симптом, ностальгия неоднозначна: она определяется интенциями автора, производящего тексты-воспоминания. С. Бойм предлагает различать два типа ностальгии – реставрационную и рефлексированную (ироническую). Реставрационная ностальгия делает смысловой акцент на первой части слова – «ностос» (от греч. «дом»). Такая ностальгия весьма утопична и направлена на попытки «возвращения» в мифический коллективный «дом». Она претендует на правдивость, свою связь с традициями и национальной памятью, апеллируя к ее яркой культурной символике. Это позволяет реставрационной ностальгии заново конструировать культурную память с помощью метафор, которые впоследствии стираются, приобретая догматический характер, а символы превращаются в семантически пустые конструкты.

В отличие от первого типа, рефлексированная (ироническая) «ностальгия» делает акцент на второй части этого слова, т. е. на «альгия» (от греч. «тоска»). В этом случае важен сам процесс «вглядывания» в прошлое с осознанием невозможности полностью его реконструировать; в результате основным инструментом становится ирония, сочетающая оптику прошлого и настоящего. Это не позволяет отождествлять прошедшее с новыми догматическими конструкциями, претендующими на традиционность³. В то же время ироническая ностальгия не просто маркирует бытовые символы прошлой эпохи, но и создает единое смысловое пространство в рамках современности.

Оба типа ностальгии основаны на стремлении к реконструкции прошлого через его физические или ментальные «осколки», на интерпретации свершившейся истории. Чаще всего пережитое описывается с опорой на бытовые символы эпохи или хрестоматийные тексты⁴. Это предполагает частичное вживание автора в утопическую ментальность, его культурную компетентность.

Таким образом, ностальгирующий человек переписывает то, что он считает историей, зачастую используя «искусство забывания»⁵. Привлекая все новые источники для своих воспоминаний, он постепенно замещает их имитациями реальности. В результате такой человек начинает мыслить шаблонами, реставрируя стереотипные факты прошлого, что выдает реставрационный модус его ностальгии. В данном случае экспликация прошедшего направлена, по сути, на забвение реальности.

Современная литература охотно «играет» в ностальгию по прошлому. Писатели обладают острым зрением, позволяющим им вос-

производить характерные жесты, социальные практики ушедшей эпохи. Литераторы фактически оживляют метафоры обыденного сознания, доводя до абсурда сложившиеся клише. Шутки по их поводу становятся откровенным высмеиванием ностальгических представлений об ушедшей реальности.

Говоря о современной литературе, мы будем иметь в виду тексты, имеющие характерные признаки постмодернистского письма⁶. Это направление, бывшее когда-то андеграундным, сегодня стало набором технических приемов, которые зачастую используются ради коммерческого успеха. Так, в результате стремительного роста Интернета возник рынок сетевой литературы, создаваемой по канонам постмодернизма.

Например, нашумевшая диалогия «Метро 2033»/«Метро 2034» (2005–2009) Дмитрия Глуховского написана с привлечением творческих сил блоггеров и внешне соответствует инструментальным заповедям постмодерна. Чтобы добиться популярности, автор использует элементы реставрационной ностальгии, якобы продолжая традиции братьев Стругацких. Так, Глуховский апеллирует к повышенному интересу современной молодежи к городским легендам советского времени, в частности к слухам о тайнах московского метро. По большому счету диалогия представляет собой упрощенный вариант антиутопии: в будущей Москве жители прячутся на станциях метро, обороняясь от «черных», «мутантов» и воюя между собой⁷. Этот текст стал культовым во многом благодаря упоминанию узнаваемых элементов культуры повседневности советской эпохи, слухов о «метро-2».

Подобные литературные проекты, основанные на перетасовке стереотипов, способны стать бестселлерами лишь на время. Ведь в них не происходит прикосновения к мифотворческому началу, которое превращает вечно повторяющееся в нечто актуальное. Такие игры с выхолощенными символами прошлого способствуют только формированию «альтернативной памяти» и забвению реально происшедших событий за счет их невротического неприятия.

В то же время некоторые российские писатели работают с мифологией тоталитарного общества, акцентируя внимание на советской повседневности, ее практиках и травмах. Один из характерных мифов о советской эпохе описан так: тогда «строили хорошо... на потолках не экономили... как первое апреля – удешевление, понижение, понимаешь, цен... дешевле все было, мясо дешевле, водка три рубля, даже меньше... порядок был... на двадцать минут опоздаешь – судят... и все работали на совесть... нормы перекрывали»⁸.

Одной из самых заметных фигур в современном литературном процессе можно считать Виктора Пелевина, хотя дать точное опре-

деление его творчества представляется невозможным⁹. Причисляя Пелевина к постмодернистам вслед за многими исследователями, необходимо уточнить, что автор выходит за рамки соц-арта. В отличие от ряда отечественных писателей-постмодернистов, он не столько травестирует действительность, сколько создает собственную, виртуальную реальность, в которой действует особая метафизика. Деконструкция тоталитарных мифов происходит у Пелевина не только на идеологическом, но и на религиозно-философском уровне.

Сюжет первого романа писателя «Омон Ра» (1992) основан на идее глобальной мистификации, затеянной советскими властями. Философский вопрос о так называемой объективной реальности решается здесь с помощью упоминания реально существовавших кинотеатра «Космос», пионерлагеря «Ракета», ВДНХ, песен группы «Чиж и К^о». Однако в одном ряду с ними подробно описываются порядки в придуманном автором Летном училище им. Ал. Маресьева¹⁰, где из главного героя Омона Кривомазова «делают» героя. «Реалистичные» описания примет повседневной жизни в романе, которые отсылают к канонам соцреализма, представлены как оказавшие непосредственное влияние на самосознание будущего героя, его ментальный облик:

Я жил неподалеку от кинотеатра «Космос». Над нашим районом господствовала металлическая ракета, стоящая на сужающемся столбе титанового дыма. <...> Странно, но как личность я начался не с этой ракеты, а с деревянного самолета на детской площадке у самого дома. <...> Первым проблеском своей настоящей личности я считаю ту секунду, когда я понял, что кроме тонкой голубой пленки неба можно стремиться еще и в бездонную черноту космоса. Это произошло в ту зиму, когда я гулял по ВДНХ¹¹.

Материализация метафор соцреализма у Пелевина используется лишь для аттракции читателя, узнающего предметы и практики советской «обыденной реальности», которая оказывается фиктивной. Подвиг же героев трансформируется в обман, призванный утвердить статус СССР как великой державы. Писатель замечает: «Вообще не важно, откуда глядишь, – важно, что при этом видишь»¹². По его мнению, только человек, совершивший акт самоопределения, способен приблизиться к усвоению мифического содержания действительности. Картины быта, которые все же возникают в текстах Пелевина, призваны поставить перед читателем вопрос о вечных основах его существования.

Играя мифами советской эпохи, автор предлагает читателю внимательнее взглянуться в их инвариантное ядро – общий куль-

турный Космос. По большому счету, писатель апеллирует к неконвенциональной реальности, которую можно передать только в онтологических вопросах: «Кто мы?», «Свет чего отражает Солнце?»¹³. Эти «последние вопросы бытия» заложены в коллективной памяти всех носителей одной культуры, несмотря на различия политических систем. Поэтому творчество Пелевина приобретает черты «иронической» ностальгии, предполагающей не просто ретрансляцию мифов прошлого, а стремление к их осмыслению. Такой метод позволяет защитить от забвения свое прошлое как элемент осознания собственной культурной идентичности.

Аналитический взгляд Пелевина существенно отличается от позиции концептуалистов (представителей соц-арта или рус-арта), несмотря на то что писатель успешно использует инструменты этого литературного направления.

Между тем поэтика концептуалистов имеет свои источники в изобразительном искусстве. Синтез языка и художественной формы представляет собой основу концептуализма, занятого демонстрацией тотальности текстов культуры. В рамках концептуального искусства последних советских десятилетий и возник соц-арт, пародирующий реалии уходящей эпохи. В попытках деконструкции советской культуры концептуалисты воссоздают образы, практики и привычки миллионов людей – легко узнаваемые, абсурдные и неискоренимые. Эффект любования прошлым создается с помощью смакования сцен насилия, обсцентной лексики и деталей быта, вызывающих отвращение. Благодаря этому творчество концептуалистов не позволяет окончательно исчезнуть пародируемым практикам и символика. «Мерцающая», архив советской культуры работает как агрессивная машина языка, требующего расшифровки и «переписывания». С помощью подобной текстуральной шоковой терапии писатели и художники пытаются преодолеть мазохизм советского человека, травмированного тоталитарной действительностью.

Соц-арт предлагает различные проекты археологии советской повседневности¹⁴. Этот метод изначально был ориентирован на сочетание иронической ностальгии и исследования культурной мифологии, на процесс перекодировки воспоминания в идентификацию. В инсталляциях И. Кабакова, стихах Д.А. Пригова и прозе В. Сорокина за фасадом из описаний мусора и экскрементов читатель может обнаружить архетип советского человека (героя, трикстера и т. д.). Его повседневность предстает как объективация коллективного бессознательного, репрессированного властью.

В рамках художественных проектов соц-арта советский человек становится элементом коммунального тела. Такая оптика

позволила Илье Кабакову сделать пространство коммунальной квартиры одним из центральных объектов внимания концептуального искусства¹⁵. Хотя инсталляцию Кабакова зритель должен считать как текст, главным ее героем выступают кучи мусора, обрывки кухонных дискуссий, брошенные инструменты. Этот овеществленный «культурный контекст» погружает зрителя в некое мифологическое пространство-время. Наблюдая за инсталляцией, зритель активирует не механизмы реставрационной ностальгии, а личные воспоминания¹⁶. В момент узнавания происходит катарсис, и человек обретает возможность нового взгляда на обыденные вещи, выходя за рамки стереотипов. Сначала он оказывается внутри музейной коммуналки, получив возможность присесть на продавленный диван, перешагнуть через кастрюлю, перелистать книги на столе. Возникающая у него ностальгия в ее ироническом модусе вызывает «переоценку ценностей», ощущение своего присутствия в макроистории государства через микроисторию семьи. В результате происходит мягкое разрушение травмы советской повседневности, что приводит к преодолению тоталитарных дискурсов, присвоению культурного бэкграунда. Впрочем, инсталляция Кабакова, как и литературные поиски Пелевина, представляют собой довольно мягкие способы погружения читателя в мир советского, в его мифологию. И для Кабакова, и для Пелевина важно подтолкнуть зрителя/читателя к деконструкции, которая начинается с иронической ностальгии.

В текстах другого яркого представителя постмодернизма, Владимира Сорокина, заметны «жесткие» эстетические приемы, использующие эффект отталкивания и одновременно притяжения ко всему отвратительному¹⁷. Этот прием не может оставить равнодушными даже современных читателей, привыкших к обилию «чернухи»; он заставляет их сравнивать так или иначе прочитанное с пережитым.

Произведения Сорокина, особенно ранние, изобилуют антикаллизмом и различными телесными девиациями. Задача Сорокина состоит в том, чтобы «разбудить» читателя, эмоционально включить его в пересмотр социальных практик тоталитарной повседневности. Это позволяет писателю объяснить постсоветскую реальность ее тесной связью с прошлым и общим отечественным архетипом подчинения власти – даже в самой извращенной форме.

Так, питание рассматривается Сорокиным как акт уподобления человека тому, что он употребляет в пищу: это ритуал его инициации как микрокосмоса, подобного всему Космосу. С этим связаны представления о прямой зависимости «качества жизни» общества от той пищи, которую потребляют его члены. В программном

романе Сорокина «Норма» (1979–1983) слово-ребус названия расшифровывается как обязательное вкушение каждым взрослым советским человеком определенной порции детских экскрементов – символа идеологических «продуктов» власти. Автор дает понять, что любая коммуникация в тоталитарном государстве сводится к необходимости глотать подобную «норму». В шизоидной «реальности» романа эти садомазохистские отношения между властью и обществом подчеркиваются тем, что именно экскременты власти, поглощенные человеком, делают его «советским». Привыкание к такому «меню», нормированному властью, равнозначно присвоению человеком тоталитарного политического дискурса. Однако сами ритуалы вербального и пищевого потребления «нормы» пусты: вместо слов советский человек получает бессмысленные знаки идеологии, вместо отсутствующей еды – экскременты, т. е. ту же пустоту¹⁸.

Таким образом, Сорокин представляет советский ментальный Космос в виде тщеты, небытия, ада, а постсоветское общество с его потребительством оказывается наследником этого культурного пространства. Поэтому именно травестирование архетипов, страшная и смешная ностальгия по тоталитарной повседневности позволяют разрушить обожествление советского стиля жизни. Согласно Сорокину, только в болезненно-ироничном представлении образа советского прошлого можно пережить глубокую травму, которая задела и часть тела современной культуры.

Итак, мы можем отметить, что сегодня в художественной культуре происходит пересмотр опыта уходящей эпохи. Ностальгический взгляд в тоталитарное прошлое формируется по двум моделям. В одном случае ориентиром для культурной памяти становятся готовые стереотипы и яркая советская символика. В результате происходит забвение реальности и растет опасность возрождения авторитаризма. В другом случае ироническая и полная черного юмора картина позволяет заново пережить болезненный опыт, осознать свои ошибки, свою историю, себя самого. Тем самым человек погружается в Космос культуры, приобщается к архетипам Прошлого, Настоящего и Будущего.

Примечания

¹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. С. 325.

² Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // НЛО. 1999. № 39. URL: // <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html> (дата обращения: 24.12.2009).

О.В. Молчанова

- ³ *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 301–304.
- ⁴ *Козлова Н.* Советские люди. Сцены из жизни. М.: Европа, 2005. С. 18.
- ⁵ *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. С. 267.
- ⁶ *Липовецкий М.* ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html> (дата обращения: 24.12.2009).
- ⁷ *Глуховский Д.А.* Метро 2033. М.: Популярная литература, 2007. С. 16–17.
- ⁸ *Сорокин В.* Очередь. М.: Захаров, 2007. С. 113–116.
- ⁹ *Богданова О.В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: СПбГУ, 2004. С. 300.
- ¹⁰ *Пелевин В.* Омон Ра // Пелевин В. Жизнь насекомых. М.: Вагриус, 1998. С. 25–42.
- ¹¹ Там же. С. 25–27.
- ¹² Там же. С. 27.
- ¹³ *Пелевин В.* Жизнь насекомых // Пелевин В. Жизнь насекомых. С. 246.
- ¹⁴ *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. С. 20–21.
- ¹⁵ См. инсталляцию И. Кабакова «Ящик с мусором» (1981), а также работы, составившие персональную выставку художника «Коммунальная квартира – корабль» (1989).
- ¹⁶ *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. С. 199–209.
- ¹⁷ *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М.: Наука, 2000. С. 260–261.
- ¹⁸ *Серио П.* Русский язык и анализ советского политического дискурса: анализ номинализаций // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 337–383.

ПРОБЛЕМЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА В ТВОРЧЕСКИХ ПРОДУКТАХ МУЛЬТИМЕДИА (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ)

Статья посвящена основным тенденциям развития мультимедийных средств художественной выразительности, методам использования новых технологических средств при создании современного массового зрелища. Автор анализирует понятия аудиовизуального образа, звуковой атмосферы действия, монтажа как основного режиссерского метода создания синтетического мультимедийного продукта. Приводятся конкретные примеры применения мультимедиа технологий в создании массовых зрелищ разного типа.

Ключевые слова: мультимедиа технологии, аудиовизуальный образ, звукорежиссура, техника звукозаписи.

Массовые представления и праздники, имеющие многотысячелетнюю историю, всегда являлись мощным средством идейного и эмоционального воздействия на самую широкую аудиторию. Мир, который еще несколько десятилетий назад был информационно разобщенным, сегодня, благодаря бурному развитию технологий мультимедиа¹, превращается в среду общего информационного обитания. Активно формируется новая социокультурная эстетическая парадигма, характеризующаяся доминированием массовой культуры.

Эволюция эстетики современного мультимедийного зрелища также связана с появлением новых технических и технологических средств, участвующих в его создании и проведении. Многие исследователи отмечают значительное воздействие этих процессов на художественное творчество по нескольким направлениям: возможность трансляции произведения искусства в общепланетарных масштабах (телевидение, компьютер и т. д.); использование новых

средств художественной выразительности; возникновение новых видов и жанров искусства².

Современное музыкально-театрализованное зрелище объединяет художественно-технологические компоненты разного рода. Оно создается организационно-творческой деятельностью группы специалистов, обеспечивающих его концептуальное единство на всех стадиях осуществления. Многие приемы и методы, ранее казавшиеся исключительно кинематографическими, театральными или телевизионными, теперь используются во всех видах аудиовизуального творческого продукта. Процесс *конвергенции* проявляется во взаимопроникновении жанров, присущих различным видам современных массовых зрелищ. Эволюция выразительных средств и активный переход на новые цифровые технологии породили необходимость по-новому взглянуть на способы создания этих зрелищ.

В рамках данной статьи мы сознательно не разделяем современное массовое зрелище как понятие на жанрово-генетические составляющие, так как в большинстве его видов *аудиальная* и *визуальная* составляющие находятся в тесном взаимодействии и взаимозависимости.

В последние десятилетия появилось немало научных работ, косвенно касающихся рассматриваемой проблемы³. Вопросы создания аудиовизуального образа рассматриваются в монографиях и статьях М.П. Вендрова, Ю.А. Закревского, Р.А. Казаряна, Ю.Я. Мацкевича, В.Ф. Познина, Т.Ф. Шак и других. Наша задача – сформулировать творческие приемы использования новых мультимедийных технологий и попытаться их систематизировать.

Конец XX – начало XXI в. отмечен визуализацией массового сознания. Благодаря широкому распространению массовой мультимедиапродукции изменились способы восприятия действительности. Процесс *мультимедизации культуры* приводит к существенному изменению художественной парадигмы, для которой *синтезм* в искусстве становится базовым признаком.

Как известно, мультимедиа – мощное средство представления и визуализации информации. В нашем случае речь идет о многообразии средств художественно-технической выразительности, совмещенных на сцене и объединенных общей концептуальной идеей. В массовом мультимедийном зрелище все его составляющие синхронизированы по единому тайм-коду. Для управления зрелищем используются специальные приборы – «контролеры».

В этой связи эволюция эстетики аудиовизуальных произведений представляет собой сложный процесс взаимодействия творческих идей и новых технологических стимулов. Появившиеся в последнее время специализированные компьютерные программы

(например, WYSIWYG) позволяют моделировать в трехмерном виде сцену, декорации, актеров, конфигурацию светового оборудования. Это существенно обогащает известные средства художественной выразительности, способствуя усилению их эмоционально-эстетического воздействия на зрителя.

Ранее существовавшие требования к фоносфере зрелища начинают подвергаться пересмотру и переосмыслению – как в акустическом, так и в творческо-эстетическом плане. Аудиальные технологии, которые стали применяться начиная с последней четверти XX в., можно подразделить на технологии *звукоизвлечения*, *звукооформления* и *звукозаписи*. В этой связи невозможно переоценить роль звукорежиссера в процессе создания современного массового музыкально-театрализованного зрелища. Его творческая функция эволюционировала от создателя «акустического протокола» до «художника звуковых картин»⁴.

Для создания масштабного сценического действия со сквозным сюжетом, лейтмотивными ходами, *многослойной музыкально-речевой партитурой* роль звукорежиссера не может ограничиваться лишь работой с готовыми фонограммами. Тем более нельзя доверять проведение массового музыкально-театрализованного представления многочисленным звукорежиссерам из числа его участников. Звукорежиссер должен стать соавтором постановки с первых этапов работы. Необходимо, чтобы процесс создания, корректировки, монтажа и окончательной редакции всего звукового материала находился в руках одного звукорежиссера.

Современное массовое музыкально-театрализованное зрелище включает в себя многослойную звуковую партитуру с объемным пространственным звучанием. Для ее создания чаще всего требуются профессиональные мультимедиа-студии. Технология создания аудиальной сферы современного массового зрелища включает:

- запись качественных фонограмм;
- запись и подбор синхронной речи и шумов;
- подбор фонотечного материала;
- создание оригинальных звуковых эффектов;
- монтаж многочисленных звуковых компонентов и их окончательное сведение.

Современные системы записи и редактирования звука открывают новые возможности формирования мультимедийного сценического проекта. В частности, внедрение цифровой процессорной обработки позволяет моделировать основные «артистические» элементы звука, создавать новые «нереальные» пространства с помощью аурализации, морфинга и т. д.⁵

Профессиональные мультимедиа студии, а также интернет-архивы обладают многочисленными коллекциями звуковых эффектов. Они могут быть использованы при создании музыкально-театрализованного зрелища с помощью персонального компьютера и дополнительных звукотехнических средств⁶. В распоряжении звукорежиссеров появился также разнообразный парк современных синтезаторов, сэмплеров, контролеров, MIDI-патчбэйев и другого оборудования. Все это открывает принципиально новые возможности для создания синтезированных звучаний и использования их в формировании звукового образа.

Выразительная звуковая партитура зрелища способна оказать на зрителя не меньшее эмоциональное воздействие (вызывая образные ассоциации, создавая соответствующее настроение), чем его декорационно-изобразительные элементы. Например, предмет пристального внимания звукорежиссеров становятся *шумовые эффекты*, которые создают впечатление подлинности, документальности происходящего. Именно они способствуют решению важной режиссерской задачи – *созданию звуковой атмосферы действия*.

В процессе создания аудиовизуальной партитуры театрализованного музыкально-сценического представления «Последний расстрел», посвященного расстрелу Еврейского антифашистского комитета (ГЦКЗ «Россия», 2002), мне как режиссеру-постановщику необходимо было создать серию лейтмотивных звуковых эффектов. Среди них – скрежет закрывающегося тюремного замка и звук захлопывающейся двери карцера. Шумовые эффекты необходимо было соединить с оригинальной музыкой, написанной к представлению композитором Михаилом Глузом. Одновременно на экране, оформленном в виде папки судебного дела, перетянутой колочей проволокой, возникали документальные тюремные фотографии осужденных. Для данной сценической версии были отобраны трагические фигуры нескольких известных общественно-политических деятелей, расстрелянных 12 августа 1952 г. *Аудиовизуальный образ как прием* возникал с одновременным появлением на сцене одного из вышеперечисленных персонажей и фрагментов тюремной решетки, а также теневой ширмы, на которой во время допросов можно было видеть узнаваемый силуэт следователя. Мизансценический и темпо-ритмический рисунок действия требовали своевременного появления аудиовизуального компонента, органично вмонтированного в представление.

Цифровая процессорная обработка открыла целый ряд дополнительных возможностей основных «артистических элементов» звука, трансформации звука в зависимости от общего творческого

замысла. В процессе работы обычно используются программы для сведения фонограмм или традиционный многоканальный микшер, а также полный комплект внешних эффектов: ревербераторы, компрессоры, эквалайзеры, де-ессоры и т. д.⁷

Интерактивность становится новым важным средством художественной выразительности в арсенале создателей зрелища. В качестве примера можно привести творчество композитора и звукорежиссера Романа Дубинникова. У известного «Снежного шоу» Вячеслава Полунина нет заранее записанной фонограммы. Все звуковые эффекты и музыкальные фрагменты Дубинников создает по ходу спектакля, контролируя прохождение и сведение всех звуковых сигналов.

Основным режиссерским методом создания зрелища как мультимедийного продукта является *монтаж*. Режиссер обязан выразительно выстраивать монтажные фразы аудиовизуальной драматургии, объединяя фрагментарный набор в единый временной, пространственный и смысловой контекст.

Визуальная составляющая современного массового зрелища также прошла эволюционный путь: от марлевых экранов, на которых отражались разноцветные сполохи во время премьеры спектакля А.Н. Скрябина «Поэма огня» в Карнеги-холл (1915), до современных огромных светодиодных и проекционных экранов. Экран становится новым специфическим средством художественной выразительности, в том числе в результате появления лазерных и пиротехнических установок (позволяющих создавать специальные световые эффекты), использования компьютерной графики и анимации 3D⁸. Новые технологии позволили авторам массовых зрелищ создавать световые и звуковые сценарии в текстовом и цифровом формате.

Современный парк профессионального видеооборудования крайне разнообразен. Так, видеопроекторы последнего поколения Christie Digital и PIGI обеспечивают высочайшее качество изображения на любых поверхностях и экранах, давая возможность реализовывать глобальные светодинамические проекты. Разработанное специалистами программное обеспечение «Onlyview»⁹ позволяет синхронизировать любое количество видеоэкранов и видеопроекторов для получения единого панорамного изображения. Рельеф поверхности, на которую переносится проекция, может быть любым. Программное решение обеспечивает синхронизацию любого количества видеопроекторов в единое панорамное видеоизображение, позволяя создавать проекцию любого размера.

Программа «Onlyview» обладает уникальными мультимедийными возможностями:

- соединять видеоз экраны один с другим, создавая панорамное изображение;
- синхронизироваться с движущимися объектами в режиме реального времени;
- вносить изменения в сценарий в режиме реального времени;
- импортировать и анимировать графические файлы;
- одновременно использовать реальные видеоизображения, видеофонограмму и компьютерные изображения;
- использовать множественные тайм-линии, переходить с одной тайм-линии на другую в любом порядке;
- плавно проводить интеграцию видео- и широкоформатной проекции PIGI в единое представление.

Данное оборудование с успехом применялось при создании многих мультимедийных массовых зрелищ в России и за рубежом. Одним из первых режиссеров, покоровших зрителей необычными творческими решениями, стал англичанин Росс Эштон (Ross Ashton). К примеру, он создал динамичный видеоконтент для концерта Rockestra на Мальте (в сентябре 2009 г.): каждая песня имела свое визуальное решение и в заключение концерта зрители под звуки Hotel California отправились в полное приключений видеопутешествие по Америке.

По мере развития новых мультимедиа технологий проходила эволюция цвето- и светомузыки. Сложные пространственно-графические световые проекции в сочетании с музыкой позволяют авторам зрелищ осуществлять синтезированные музыкального и светорисовочного материала. Результатом эволюции стало появление лазерных шоу, водных и электронных феерий.

Современные цифровые, компьютерные технологии и спецэффекты способны создавать совершенно новые реалистические, фантастические и виртуальные пространства, особенно для телевизионных зрелищ и проектов. Форсирование визуальных и акустических средств эмоционального воздействия на зрителя связано также с появлением на телевидении новых способов интерактивного общения. Наглядное подтверждение этого – наиболее коммерчески удачные зрелищные проекты последних лет: «Фабрика звезд», «Народный артист», «Ледниковый период», «Танцы со звездами», «Две звезды», «Лед и пламень», «Музыкальный ринг» и др.

Увеличение сектора аудиовизуальной массовой культуры привело к смене взаимоотношений между творческим продуктом и зрителем. Новые технологии открыли перед потребителем аудиовизуальной массовой продукции новые коммуникативные возможности.

Использование музыки, текста, пластики, кинематографа, телевидения, цвета, программирования, композиции, режиссуры потребовало от создателей мультимедийного продукта профессиональных знаний во всех этих областях. Однако качество современных массовых зрелищ свидетельствует о том, что это требование выполняется далеко не всегда. Известный культуролог Т.Е. Шехтер считает шоу-бизнес одной из форм «культурной амнезии». Она подчеркивает, что «в эпоху утрат ценностных критериев не культура поднимает людей, а люди адаптируют ее под себя»¹⁰. Можно с полной определенностью констатировать, что в рассматриваемом нами явлении культуры тоже появились симптомы ухудшающегося отбора художественной продукции. Однако вопросы коммерциализации массовых зрелищ мы оставляем за рамками данной статьи.

Очевидно, что сегодня зрителю недостаточно эффектного зрелища, необычных трюков и спецэффектов. Невозможно бесконечно удерживать интерес зрителя без яркой художественной идеи, воздействующей на его эмоции и воображение. Анализ наиболее успешных мультимедийных массовых зрелищ последнего десятилетия, созданных с помощью самых современных технологий, показывает, что их авторы стараются опираться на реальные явления и события. Одним из ярких примеров такого мультимедийного зрелища, сочетающего сложнейший аудиовизуальный синтез с драматургией нового типа, стала церемония открытия XXIX Олимпиады в Пекине в 2008 г. на национальном стадионе «Птичье гнездо». Режиссер-постановщик – известный китайский кинорежиссер Чжан Имоу (за шоу наблюдали более 4 млрд телезрителей всего мира).

Начало программы символизировали три восьмерки (восьмой месяц, восьмое число, восемь часов вечера). В стране фен-шуй были уверены, что церемония, устроенная по древним магическим правилам, принесет удачу Олимпиаде и спортсменам, приехавшим в Поднебесную. Оркестр из 2008 музыкантов громким ударом гонга возвестил о начале театрализованного представления, которое было разбито на две части – «Выдающаяся цивилизация» и «Славная эра». В центре арены развернули свиток, весящий 800 кг (еще одна магическая цифра), символизирующий важнейшее китайское изобретение – бумагу. Затем зрители увидели сцены, символизирующие строительство Великой китайской стены, изобретение книгопечатания, компаса, фарфора. Не менее яркими были сюжеты, посвященные китайской опере, живописи, письменности, Великому шелковому пути, изобретению в Китае в VIII в. пороха, впервые использованного для фейерверка. Уникальный визуальный ряд, обеспеченный компьютерной графикой, мультипликацией

и 3d-проекциями, органично сочетался с движениями сотен натренированных тел спортсменов, создающих различные сценические композиции.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. эволюция массовых зрелищ проходила под воздействием активного развития новых аудиовизуальных технологий, в результате чего уход от синкретизма и активное стремление к синтезу стало основной тенденцией. Поэтому можно констатировать, что феномен мультимедиа, ставший основным творческо-технологическим методом создания современного массового зрелища, играет *культуросозидающую роль* в развитии жанра.

Примечания

- ¹ Мультимедиа (англ. multimedia от лат. Multim – «много» и medium – «средоточие», «средство») – электронный носитель информации, включающий несколько ее видов: текст, изображение, анимацию и пр. См.: *Ушаков Д.Н., Даль В.И.* Большой энциклопедический словарь. М.: dieView, 2000.
- ² См.: *Арзаманян С.С.* Некоторые аспекты влияния НТР на искусство: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тбилиси, 1982; *Гершкович З.И.* Техника в системе художественной культуры // НТР и развитие художественного творчества. Л.: Наука, 1980; *Бореев Ю.В., Коваленко А.В.* Культура и массовая коммуникация. М.: Наука, 1986; *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981.
- ³ *Дворко Н.И.* Режиссура мультимедиа – новый вид художественного творчества: генезис, специфика, творческие принципы: Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2004; *Познин В.Ф.* Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество. СПб.: СПбГУКиТ, 2006; *Грановская О.В., Дуков Е.В., Иоскевич Я.Б. и др.* Новые аудиовизуальные технологии: Учеб. пособие / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 2005.
- ⁴ *Динов В.Г.* Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон Плюс, 2002. С. 19.
- ⁵ См.: *Игнатов П.В.* Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУП, 2006.
- ⁶ См.: *Севашко А.В.* Звукорежиссура и запись фонограмм. М.: Додэка XXI век; МК-Пресс, 2007.
- ⁷ См.: *Загуменнов А.П.* Просто о сложном. Запись и редактирование звука. Музыкальные эффекты. М.: НТ-Пресс, 2004; *Меерзон Б.Я.* Акустические основы звукорежиссуры. М.: Аспект-Пресс, 2004; *Родзишевский А.Ю.* Основы аналогового и цифрового звука. М.: Вильямс, 2006.
- ⁸ *Горюнова И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений. СПб.: Композитор, 2009. С. 38–43.

Проблемы аудиовизуального синтеза в творческих продуктах мультимедиа

⁹ См.: *Семенов Р.И.* ETC Russia // URL: <http://www.etc-russia.ru/equipment/> (дата обращения: 31.12.2010).

¹⁰ *Шехтер Т.Е.* Глобализация как тенденция развития современной культуры и художественного рынка // Международный художественный бизнес в контексте глобализации: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25 января 2007 г. СПб.: СПбГУЦ, 2007. С. 6.

А.Л. Юргенева

ФОТОГРАФИЯ КАК ЯЗЫК И ФЕНОМЕН МАССМЕДИА

В статье рассматривается проблема становления фотографии как языка и как феномена массмедиа. Автор анализирует коммуникативные функции фотографии и ее место в западной культуре второй половины XIX в. Предлагаемый подход позволяет предложить новый ответ на вопрос в давних спорах: «Является ли фотография искусством?»

Ключевые слова: язык массмедиа, история фотографии, моделирование реальности.

С середины XIX в. начался период формирования нового западного общества, его структуры и культуры. Одновременно возник феномен фотографии, оказавший влияние на развитие науки, искусства, социальные отношения того времени. Осознать универсальность фотографии мешало привычное отношение к любому изображению как к произведению искусства. Лишь с началом использования фотографии в средствах массовой информации появилась возможность рассматривать ее как особый язык.

Однако умение изъясняться на этом языке столкнулось с серьезными трудностями. Ю.М. Лотман напоминал о простой, казалось бы, вещи: «*Языку надо учиться*»¹. И фотографический способ сообщать информацию о реальности тоже должен был сначала обрести форму, понятную для адресата, выработать собственную систему знаков.

На первом этапе своего существования фотография («светопись») еще не обладала достаточно проработанной структурой, чтобы зритель мог адекватно прочесть фотоизображение как послание. Новый язык светописи возник на базе привычного языка искусства, особенности которого проступали сквозь непривычную оболочку. Поэтому стремление фотографии войти в число изобра-

зительных средств давало художникам возможность разработать новые приемы плоскостного изображения, преодолевая автоматизм технического воспроизводства². Иными словами, старый код лег в основу нового. Способ декодирования зрителем фотографических высказываний опирался на сходство новых форм изображения с классическим искусством.

В рамках первоначального теоретического осмысления фотографии подчеркивалась «реалистичность» ее изображений. Так, в докладе Д.Ф. Араго во Французской академии наук говорилось, что дагерротипы – это «картины, нарисованные самим солнцем»³. О подобном отношении к фотографии свидетельствует и название доклада Уильяма Генри Фокса Тальбота: «Об искусстве фотогенического рисования, или процессе, посредством которого природные предметы рисуют себя сами, без помощи карандаша художника»⁴. В результате среди теоретиков возник долгий спор о том, является ли фотография искусством. В восприятии публики того времени ответ на данный вопрос мог быть только утвердительным, несмотря на то что фотографы нередко фиксировали не только «прекрасное». На стадии экспериментов на первый план выступала точность и четкость фотографического изображения. Например, некий Александр Коффман Росс из Огайо в 1840 г. для своего первого дагерротипа избрал жанр портрета, объектом должна была предстать его супруга. Он неправильно настроил фокус, в результате чего на снимке четко видимым оказалось не женское лицо, а чашка, случайно попавшая в кадр. Однако фотограф с восторгом заявил: «...к моему огромному удовольствию, я обнаружил, что чашка, находившаяся ближе всего к аппарату, вышла превосходно, на ней даже были видны маленькие цветочки»⁵. Сэмюэль Ф.Б. Морзе, увидев металлическую пластину со знаменитым «Видом бульвару дю Тампль в Париже», был также поражен высокой степенью детализации светописи:

Невозможно себе представить, сколь тщательно проработаны детали. <...> Так, пробегая взглядом улицу, замечаешь вдали афишу, на которой можно лишь предположить наличие букв или строк – слишком крохотных, чтобы разглядеть их невооруженным глазом. Если же направить на эту деталь лупу, каждая буква читается ясно и отчетливо⁶...

В то же время реалистичность фотографии рождала в сознании обывателя суеверные страхи. В. Беньямин отмечал:

Зрители не отваживались долго рассматривать первые изготовленные снимки. Они робели перед четкостью изображения и были готовы по-

верить, что крошечные лица на снимках способны сами смотреть на зрителя⁷.

Все это свидетельствует о том, насколько непривычным и поразительным был для современников феномен фотографии. Почти суеверная вера в неоспоримую правду изображения сыграла свою роль в формировании нового восприятия реальности.

Однако как только прошел первый восторг от успеха экспериментов с фотографией, возникли ее конкурентные отношения с живописью и графикой за право репрезентации действительности. Гершель в письме 1839 г. к Тальботу отмечал в творениях Дагерра «изысканность тонов... тонкость светотеневых переходов, чьи мягкость и естественность оставляют позади живопись»⁸.

Первые фотографы-практики, экспериментируя, пытались расширить изобразительные возможности фотографии, словно она была новым вариантом технологии печатания гравюры или живописью с новым составом красок. Они работали с фотоснимками как с несовершенным эскизом, созданным природой, который благодаря мастеру должен быть претворен в полноценное произведение искусства. Поэтому фотоизображения подвергались обработке различными техническими способами, которые постепенно все больше усложнялись. Промежуточным звеном между фотографией и живописью были гравюры и перерисовки изображений, которые помещались в газетах и журналах. Язык фотографии стремился утвердиться на равных правах с другими методами изображения. Но и зритель, и сам фотограф нуждались в переводе нового языка, используя привычки «старого взгляда». Поэтому знаковую структуру фотографии начали выстраивать именно художники.

По мнению Г.К. Пондопуло и М.А. Ростоцкой, технические способы изображения действительности нельзя считать языком⁹. С этим невозможно согласиться, учитывая весьма широкий спектр интонаций и значений, которые может сообщить фотоснимок. Ф. Киттлер пишет о ранней фотографии как способе перехода от искусства иллюзии к искусству «симуляции», характерному для медиа¹⁰. Дагерротип уже выполнял функцию языка, но еще не приобрел такого необходимого для СМИ признака, как неограниченная воспроизводимость. Каждая металлическая фотопластина уподоблялась живописному или графическому произведению, ее можно было лишь подкрашивать и штриховать. Фотографы старались изъясняться фотографическим языком в рамках прежних жанровых канонов, сопрягая их с документальностью. В первую очередь это были жанры пейзажа, натюрморта и портрета, причем фотохудожники подражали живописным полотнам.

Дагерротип, в отличие от прочих фотографических способов, обладал свойством неповторимости. Невозможность тиражирования, как и сложность производства, была существенным недостатком дагерротипов с точки зрения издателей. Однако для клиентов фотоателье уникальность каждого снимка выглядела его важным достоинством, подобно изделиям, выполненным вручную. Ведь заказчик фотопортрета мог зафиксировать точно схваченный момент собственного бытия.

К середине XIX в. и во Франции, и в других европейских странах сформировался новый класс разбогатевших буржуа, требовавший социального признания¹¹. С помощью фотографии буржуа стремились навечно запечатлеть свой образ для истории и поэтому с особой тщательностью подбирали одежду и прочий антураж, принимали важную позу. Фотопластины, а затем и фотокарточки позволяли «выстроить с помощью портретов их “генеалогию”, которую сможет оценить свет»¹². Так появилось множество снимков того времени, на которых была запечатлена супружеская пара или целая семья. По сути, фотография заменила собой парадный портрет аристократов эпохи империи и позволила нуворишам утвердить свой выросший социальный статус.

В США периода освоения новых территорий дагерротип служил «документом, свидетельством важной эпохи в жизни нации»¹³. Кроме того, американцы как представители молодой нации стремились зафиксировать родословные связи в Новом Свете, создать свой пантеон предков. Они стремились не только заявить о себе, но и оставить послание будущим поколениям, используя документальность и скорость изготовления фотографий. Возникла мода на снимки особого жанра, родственного посмертному портрету: фотографа приглашали запечатлеть своего родственника в последние мгновения его жизни или уже покойным. Эти снимки можно трактовать как «последнее слово» умершего этому миру или как своеобразную визуальную эпитафию. В данном случае эффект «возвращения покойника»¹⁴ на фотографии способствовал точной регистрации не только его облика, но и социального положения, профессии. Существовал обычай помещать дагерротип в футляр (подобный шкатулке), что наделяло его статусом семейной реликвии, которую было принято показывать гостям или посылать в качестве дорогого подарка.

Н. Луман предлагает относить к массмедиа «результаты всякого рода фото- или электронного копирования в том случае, если массовые продукты производятся для еще не определенных адресатов»¹⁵. Дагерротип же, как правило, всегда имел адресата – конкретного человека или будущие поколения семейного клана. Эта особенность дагерротипа тоже не позволяет отнести его к массмедиа.

Популярность фотографии невероятно выросла в 1850–1860 гг., что объясняется рядом факторов: демократизацией общества, укреплением позиций науки в официальной культуре и общим техническим прогрессом. Важную роль сыграло также изобретение в 1851 г. Фредериком Скоттом Арчером мокроколлодионного процесса.

Только после этого стало возможно тиражирование изображений, что открыло фотографии путь в книгопечатание и периодические издания. «Отчетливая привязанность к видимому, окружающему нас миру»¹⁶ помогла фотографии зафиксировать этот мир в определенное мгновение. Фотография стала применяться в научных исследованиях, использоваться в качестве иллюстраций для них. Так, американский врач О.У. Холмс с помощью фотоснимков различных фаз движения человека подверг критике существовавший способ протезирования ног. Густав Земпер видел перспективы использования фотографии в архитектуре¹⁷. Дюшан де Булонь по фотопортретам изучал мимические проявления эмоций, утверждая, что его исследование будет весьма полезным и для художников¹⁸. Позднее иллюстрации Булоня использует Чарльз Дарвин в своей книге «Выражение эмоций у людей и животных» (1872), опираясь на моделирующую способность языка фотографии.

В отличие от дагерротипа, который был, по сути, предметом роскоши, изобретение мокроколлодионного процесса ввело фотографию в сферу массовой культуры. Однако тут же началась активная критика новой техники, нивелирующей достоинства дагерротипии. И все же возможности нового языка вскоре были оценены, он начал использоваться даже для полицейского контроля. Фотография смогла удовлетворить потребность западной культуры в высокой точности отражения реальности: начало формироваться своеобразное «фотографическое мировоззрение»¹⁹.

Новый способ создания снимков существенно удешевил фотографию, возможность тиражирования способствовала ее массовому распространению. Киттлер предложил такую краткую и точную формулировку: «Возможность неограниченного копирования превратила фотографию в массмедиа»²⁰. Сложился обычай дарить «на память» свои фотографии, появились карточки-визитки, способные вместить на небольшой площади все признаки самоидентификации их владельцев. Это коммерческое изобретение А.А.Э. Дездеи вскоре стало предметом массового производства и бытового употребления. Создание визиток на разные случаи жизни (обыденные и парадные варианты) расширяло спектр их артикуляционных возможностей. Хозяин дома, получивший визитку с портретом гостя, мог сразу получить представление о нем, не читая имени. Так фотография стала знаком личности, ее заместителем²¹, причем

более доступным по сравнению с вербальной информацией. Подобный способ репрезентации личности был естественен для «культуры, базирующейся на технологии алфавита, культуре, которая даже разговорный язык сводит к визуальной модели»²².

Совмещение двух функций фотографии – коммуникативной и моделирующей – позволяет считать ее языком. Первой функции соответствует способность визитки передавать «информацию внутри коллектива»²³, о второй свидетельствует возникшая мода на семейные фотоальбомы. Собираемые в альбом изображения (родственников, друзей, знакомых, знаменитостей) создают модель семьи из «обрывков визуальной памяти»²⁴.

Однако сами фотографы теперь сталкивались с неожиданной трудностью: отсутствовали критерии оценки качества их работы. Каждый фотограф, штампуемый однотипные снимки, мог считать себя художником. Адекватное восприятие массовой фотографии появилось только в связи с причислением ее к средствам массмедиа – в соответствии с критериями М. Маклюэна. Теперь вопрос о том, является ли фотография искусством, оказывался некорректным. Ведь с помощью фотографической техники может быть создано как произведение искусства, так и официальный документ (точно так же словесное сообщение может быть и шедевром художественной литературы, и записью свидетельских показаний).

Известная формулировка «средство коммуникации есть сообщение»²⁵ в полной мере соответствует сущности фотографии как языка. Здесь необходимы некоторые пояснения. Светопись в первые годы своего существования тоже выполняла функции медиа, но не столь явно, как после появления методов тиражирования снимков. Так, дагерротипический портрет актрисы передавал сообщение не только о ее личности, но и о модах, идеалах женской красоты той эпохи. Но только растиражированный снимок той же актрисы в одной из ее ролей фиксировал характерные черты ее персонажа, а не ее самой.

С 1950-х гг. язык фотографии стал средством массовой коммуникации сродни быденной речи, расширилась сфера его применения. Стало очевидным, что «фотография одинаково пригодна как для индивидуальных, так и для коллективных поз и жестов»²⁶. Ежедневная информация о событиях, размещенная на газетных полосах, теперь подтверждалась фотоиллюстрациями. Фотокорреспонденты, направленные во все части света, привозили в Европу и США множество снимков из экзотических стран, моделируя представления о них. Фотографии аборигенов позволяли донести до Запада обрывки сведений о чуждой культуре, переведенных на визуальный язык.

Значительную роль в восприятии фотографии как объемной копии реальности сыграло использование техники стереоскопии. У смотрящего в стереоскоп человека рождалось «чувство, будто тыходишь в изображение сквозь окуляры бинокля»²⁷.

С середины XIX в. постепенно набирала силу потребность западного общества в документальности изображения, максимально приближенного к реальности. Фотография «воспользовалась накопленным богатством, адаптируя и приспособлявая имеющиеся методы к своим возможностям и потребностям»²⁸. Используя приемы фотографии, академические художники начали работать в жанре «ню», занялись фотографированием своих картин (чтобы их могли увидеть люди, жившие вдали). В письме к Ж. Шанфлёрю Курбе рассказывает забавную историю: во время работы над картиной «Похороны в Орнани» ему пришлось запечатлеть двух певчих хора, чтобы они не обиделись на то, что художник их не «заснял»²⁹.

Фотография повлияла на живописную манеру и технику импрессионистов, прерафаэлитов, а потом и «реалистов», несмотря на все различия этих школ в понимании «точности» изображения. Импрессионисты стремились «схватить» мимолетное мгновение, используя неожиданные ракурсы своих композиций: «вид сверху» улицы, фигуры, словно случайно оказавшиеся в кадре. Для прерафаэлитов ключевым стал демократический принцип «предметной полноты»: их картины напоминали фотоснимок, фиксирующий все попадающее в объектив. Влияние фотографии на реалистическую живопись проявилось в предпочтении художниками этого направления сюжетов из народной жизни, в их стремлении изображать действительность «без прикрас» (современники называли это «культом безобразного»³⁰). Но потребность в реалистическом изображении получила признание многих европейских теоретиков искусства. Уильям Моррис в своих лекциях говорил о необходимости сближения искусства с жизнью³¹. Джон Рескин утверждал: «невозможно подражать чему бы то ни было действительно великому», поэтому можно удачно изобразить кошку, но только не океан³². Подобные замечания, безусловно, были весьма характерны для преобладающих тенденций в искусстве той эпохи. Среди художников возникла мода на картины, созданные «на пленэре»; они подражали работе фотографов под открытым небом, которые добивались четкости изображения благодаря яркому освещению.

Напомним, что в начале своей истории фотография воспринималась как «сырой материал»³³ для полноценного произведения искусства: снимок требовал ретуши, компоновки сложных панно из нескольких «слайдов» (Оскар Рейландер). Зато теперь художники следовали тем принципам, которые утвердились в фото-

графии. Неслучайно Прудон усматривал неразрывную связь между творческой манерой Густава Курбе и положительной философией Огюста Конта, метафизикой Вашеро³⁴. Моделирующая функция искусства требовала «пересоздания» реальности, уподобления ее стереоскопическому фотоизображению. Конкретный предмет, запечатленный на снимке, соответствует не отдельному слову, а целой фразе в контексте всего изображения. Поэтому даже беглый взгляд на снимок способен мгновенно дать достоверную информацию о реальном событии, заменяющую вербальное сообщение о нем. Фотография оказалась способной восполнить тот «недостаток адекватных невербальных средств передачи информации»³⁵, в которых так нуждались и наука, и средства массовой информации Нового времени.

Примечания

- ¹ *Лотман Ю.М.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). СПб.: Искусство, 2005. С. 699.
- ² Суждения М.Ю. Лотмана в этой работе практически идентичны концепции В. Беньямина. См.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
- ³ Фотография: Проблемы эстетики / Сост. В.Т. Стигнеев. М.: ЛКИ, 2010. С. 127.
- ⁴ Новая история фотографии / Ред. и сост. М. Фризо. М.: Machina, 2008. С. 23.
- ⁵ Song Writers of Ohio: Alexander Coffman Ross [Электронный ресурс] // The Daguerreian Society. URL: <http://daguerre.org/resource/texts/ross.html> (дата обращения: 14.08.2010).
- ⁶ Цит. по: Новая история фотографии. С. 28.
- ⁷ *Беньямин В.* Указ. соч. С. 18.
- ⁸ Новая история фотографии. С. 27.
- ⁹ Авторы статьи прежде всего имели в виду кино, но их рассуждения о «новых видах искусства» вполне применимы и к фотографии. См.: *Пондопуло Т.К., Росстоцкая М.А.* Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997. С. 231.
- ¹⁰ *Киттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1992 г. М.: Логос, 2009. С. 271.
- ¹¹ Новая история фотографии. С. 333.
- ¹² Там же. С. 42.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ О сравнении Р. Бартом людей, изображенных на фотографии, с покойниками см.: *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 223.
- ¹⁵ *Луман Н.* Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. С. 253.

А.Л. Юргенева

- 16 Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 19.
- 17 См.: Землер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 320.
- 18 Зырянова Е. Исследования душевнобольных. [Электронный ресурс] // Сайт «Профессионально о фотографии». URL: <http://prophotos.ru/lessons/7924-issledovaniya-dushevnoBolnyih> (дата обращения: 10.08.2010).
- 19 Киттлер Ф. Указ. соч. С. 140.
- 20 Там же. С. 147.
- 21 Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 699.
- 22 Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-Ц, 2003. С. 179–180.
- 23 Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 289.
- 24 Фотография: Проблемы эстетики. С. 134.
- 25 Маклюэн Г.М. Указ. соч. С. 462.
- 26 Там же. С. 219.
- 27 Цит. по: Новая история фотографии. С. 176.
- 28 Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. С. 87.
- 29 Цит. по: Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. М.: Искусство, 1970. С. 78.
- 30 Там же. С. 97.
- 31 Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973. С. 512.
- 32 Рескин Д. Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве. М.: Искусство, 1901. С. 56.
- 33 Фотография: Проблемы эстетики. С. 141.
- 34 Курбе Г. Указ. соч. С. 161.
- 35 Маклюэн Г.М. Указ. соч. С. 217.

О.В. Гавришина

НЬЮ-ЙОРКСКОЕ ДЕТСТВО 1930–1940-х гг. В ФОТОГРАФИЯХ ХЕЛЕН ЛЕВИТТ

Статья посвящена творчеству представителя нью-йоркской школы фотографии Хелен Левитт. Автор рассматривает основные сюжеты ее снимков, фиксирующих повседневную жизнь детей в городской среде Нью-Йорка 1930–1940-х гг. Сама техника съемки Левитт приводит к возникновению новых значений изображения, которые тем самым более полно раскрывают реальность, воплощая понятие «объективная случайность» сюрреалистов.

Ключевые слова: история фотографии, Хелен Левитт, детство, повседневность, «объективная случайность», сюрреализм.

Хелен Левитт (1913–2008) – одна из ключевых представителей нью-йоркской школы фотографии. Как и другие фотографы этой школы, она работала в жанре так называемой уличной фотографии. Среди обширного корпуса фотографий, ставшего результатом многолетней работы фотографа, особое место занимают снимки конца 1930-х – 1940-х гг., основным сюжетом которых стала городская среда, присвоенная и обжитая детьми. Именно эти работы во многом определили статус Левитт как фотографа.

В американских городах тех лет (когда еще не было ни кондиционеров, ни телевизоров) и дети, и взрослые постоянно находились на улице. Именно в этом городском пространстве непосредственно разворачивалась повседневная жизнь, носившая отчетливый коммунальный характер. Все жители определенного района города («neighborhood») были включены в единое поле социальных взаимодействий. Границы между внутренним пространством (интерьером) и внешним (улицей) не были жестко закреплены. Левитт использует специфические возможности фотографии как

технического и изобразительного средства (медиума) для фиксации этих значений городской среды и связанного с ними образа детства.

Когда мы говорим о фотографии, важно учитывать, в каком контексте те или иные снимки были впервые представлены публике. Контекст, в котором бытует фотография, во многом определяет ее значение. Хелен Левитт никогда не работала в качестве коммерческого фотографа, и ее снимки 30–40-х гг. были впервые опубликованы в качестве отдельного фотоальбома «Как мы видим» в 1965 г.¹; предисловие к нему было написано Джеймсом Эйджи – влиятельной фигурой в нью-йоркских литературных кругах 1930–1950-х гг.

Обстоятельства публикации этих фотографий важно принять во внимание по нескольким причинам. Для исследователя анализ какой-то одной фотографии затруднен, если не известно то смысловое целое, в которое она включена². В этом случае на первый план выходят стандартные способы толкования изображения и обыденные формы его восприятия. Чтобы преодолеть подобную ограниченность, исследователь должен сделать объектом своего анализа целостный корпус фотографий («архив»), причем определение границ этого «архива» входит в число важнейших исследовательских задач. В случае альбома, составленного самим фотографом, мы имеем дело с уже сформированным «архивом», и это облегчает задачу исследователя. В то же время за самим жанром фотоальбома закреплено излишне жесткое значение «художественности», которое необходимо принимать во внимание, но относиться к нему критически.

Кроме того, следует учитывать, что в данном случае публикация альбома отстоит от времени создания фотографий более чем на 20 лет. В середине 1960-х гг. «уличная фотография» была уже вполне устоявшимся жанром, который обычно вписывался в более широкое понятие «гуманистической» фотографии. Для ее представителей характерно стремление подчеркнуть ценность самых незначительных моментов жизни и общность человеческого опыта. Однако для Левитт в 1930–1940-е гг. были более актуальны другие контексты.

В отличие от советских фотографов тех лет, реализовавших идею преобразования жизни и рождения нового человека, американские фотографы подчеркивали значение повседневного и обыденного. И если в начале XX в. фотографы-реформаторы в США стремились привлечь внимание общества к тяжелым условиям жизни людей с низким уровнем достатка, то к середине 1930-х гг. образ жизни простых людей наделялся характеристиками цельности, достоинства и становился одним из важных признаков амери-

канской национальной идентичности. Этот сдвиг значений во многом был связан с деятельностью фотоотдела Федерального агентства по защите фермерских хозяйств (FSA) и появлением таких новых иллюстрированных журналов, как «LIFE» и «Fortune».

Фотографическая культура Нью-Йорка 1900–1930-х гг. была особенно богатой и разнообразной³. Еще в XIX в. в городе работало множество фотостудий, в том числе студия Байронов (Wagon Company), в архиве которой значительное место занимают сюжеты повседневной жизни. К началу XX в. относится деятельность фотографа Льюиса Хайна, который осознавал высокий дидактический потенциал фотографии в деле социальных реформ⁴. В числе его работ – фотографии вновь прибывших в США эмигрантов, выполненные на Эллис Айленде, расположенном в нью-йоркской гавани. С другой стороны, именно Нью-Йорк становится полем художественных экспериментов сначала со стороны пикториалистов (А. Стиглица, Э. Стайхена и др.), а затем фотографов, испытавших влияние европейского авангарда (Б. Эббот, У. Эванса и др.).

Наряду с этой американской фотографической традицией на Левитт, по ее собственному свидетельству, серьезное влияние оказали работы французского фотографа Анри Картье-Брессона, который в середине 1930 гг. посетил Мексику и США. Вероятно, Левитт впервые познакомилась с его работами в галерее нью-йоркского коллекционера Джулиена Леви – знатока и ценителя авангардной фотографии⁵. Когда в 1937 г. сама Хелен взяла в руки фотоаппарат, ее выбор объектов, достойных съемки, во многом следовал за этим французским фотографом.

Картье-Брессон, безусловно, принадлежит к числу наиболее влиятельных фотографов XX в. И хотя его работы прежде всего ассоциируются с жанром фотожурналистики, его понимание фотографии было сформировано под воздействием сюрреализма⁶. В знаменитом фотоальбоме «Решающий момент», опубликованном в 1952 г., Картье-Брессон подчеркивает значение момента съемки, который сводит в кадре случайные детали и обстоятельства (фотограф может его предчувствовать, но никогда не контролирует до конца)⁷. Эта идея близка к концепции «объективной случайности», которая разрабатывалась Андре Бретоном⁸. Фотография с характерными для нее случайными «совпадениями» деталей и форм была осознана сюрреалистами как изобразительный медиум, способный раскрыть и зафиксировать множество проявлений «объективной случайности». В подходе Хелен Левитт интерес к повседневности, свойственный американской фотографии, сочетается с характерным для авангарда пониманием конституирующей роли изобразительного средства (фотографии) для раскрытия реальности.

Левитт редко высказывалась о своей работе. Когда в конце 1980-х гг. готовилось первое издание книги «Фотография говорит», составители обратились к Левитт с просьбой сформулировать ее творческое кредо. В ответ Хелен прислала всего одно предложение: «Все что я могу сказать о своей работе, это то, что эстетическое заключено в реальности как таковой»⁹.

В ее фотоальбом, опубликованный в 1965 г., вошло 86 снимков, большая часть которых так или иначе связана с детьми¹⁰. Однако, как кажется, в данном случае не следует противопоставлять детей и взрослых. Дети в изображении Левитт со свойственными им способами самопредставления, коммуникации и освоения пространства наиболее последовательно выражают особенности жизни в городских кварталах Нью-Йорка конца 1930 – 1940-х гг.

Эти снимки нельзя назвать фотоочерком или репортажем, их последовательность не образует общего повествования, хотя некоторые «ситуации» представлены несколькими изображениями. Впечатление целостности этого корпуса фотографий создается за счет более тонкого эффекта: они реконструируют социальный опыт людей, запечатленных на снимках. Ключевым словом в определении этого опыта может стать «взаимодействие», причем не только между людьми на снимке. В некоторых случаях во взаимодействие с моделями вступает фотограф, и всегда в сложном взаимодействии с изображенным объектом находится сама фотография. В последнем случае наиболее востребована сюрреалистическая категория «объективная случайность».

Взаимодействие всегда реализуется в пределах рамки кадра, и Левитт последовательно использует различные возможности кадрирования. Во-первых, рамка кадра позволяет выделять разные *пространства*, единство которых определяется не столько физическими параметрами, сколько единством действия. Особенно показательны в этом отношении детские игры. Дети играют на улице, при этом присваивают и переопределяют городское пространство. Местом действия на фотографиях становятся проезжая часть и тротуары, припаркованные автомобили, лестницы, бордюры и портики; в качестве игрового инвентаря используются пожарные водоразборные колонки, части выброшенной мебели (рама от разбитого зеркала, стол), ящики, ветки деревьев. Встречаются и игрушки – детские коляски, мячи, ленты, игрушечные пистолеты и ружья, но функционально они мало чем отличаются от «приспособленных» предметов. Левитт изображает детей в движении, использует разные ракурсы и масштабы съемки. Эти приемы используются не только для реалистичной передачи самого движения, но и чтобы подчеркнуть динамический характер взаимодействия:

бежать или прятаться нужно потому, что есть другие участники игры, даже если их изображение отсутствует.

Взрослые на фотографиях Левитт также включены в различные отношения (родственные, соседские, деловые) со своими правилами, хотя правила эти не так заметны, как правила игры детей. Взрослые тоже, хотя и другим способом, присваивают и переопределяют городское пространство. Эффект динамичности и плотности взаимодействия изображаемых персонажей усиливается за счет определенной последовательности снимков, выбранных при публикации. Соположение двух снимков производит тот же эффект плодотворного «совпадения» разнородных элементов, как и фиксация их в пределах отдельной фотографии.

При этом необходимо отметить, что фотографии Левитт далеки от сентиментальности. Границы игры на снимках (но и за их пределами) не всегда можно четко определить. С одной стороны, игра иногда случайно, иногда намеренно перерастает в конфликт и становится проявлением неигрового насилия. Неоднозначность ситуации подчеркивается самим фактом фотографирования. И игра, и фотография есть форма подобию, подражания жизни. В результате далеко не всегда можно определить, фиксирует ли фотограф игровую реакцию или реальную драку.

С другой стороны, детская игра указывает на другой тип игры – социальной, в которую вовлечены взрослые и которой подражают дети. Так, большое внимание дети уделяют взаимоотношению полов и гендерным ролям. Дети исследуют эту сферу, вводя разные степени условности. Например, они изображают «взрослые» парные танцы (plate 34): танцуют только мальчики, при этом все они смеются. Смех здесь – признак условности, он должен и для зрителей (внутри фотографии), и для самих мальчиков еще раз подчеркнуть игровой характер ситуации. На другом снимке (plate 22) две девочки склонились над игрушечной коляской, а стоящие чуть поодаль мальчики проявляют к их игре вполне серьезный интерес. Здесь в равной степени важно и расстояние, на котором мальчики держатся от девочек, и внимание, которое они к ним проявляют. Эти мотивы появляются и во «взрослых» фотографиях. На одной из них (plate 63) девушка-подросток, стесняясь своей полноты, украдкой смотрит на симпатичного юношу в тот момент, когда он от нее отвернулся.

В фиксации этих и подобных им проявлений социальной игры роль фотографа становится инструментальной: в одних случаях он принимает на себя роль зрителя, в других – наблюдает (как бы со стороны) и за «актерами», и за «зрителями». Оставаться незамеченной Левитт позволяло не только использование фотоаппарата

с угловым видеоискателем, но и то, что обитатели городских кварталов привыкали к ее постоянному присутствию.

Работа с разными типами взглядов внутри снимка вообще очень важна для Левитт. Отсекание объекта, на который смотрит человек, попавший в кадр, – распространенный прием кадрирования (его часто использовал и Картье-Брессон). Одно из проявлений «объективной случайности» – трансформация субъекта, вовлеченного в интенсивное взаимодействие, природа которого остается для нас неизвестной. На фотографиях мы видим человека, либо напряженно ждущего чего-то, либо обнаружившего предмет или событие, которые его заинтересовали, рассмешили, напугали, и при этом не видим то, что вызвало его реакцию. Часто этот способ изображения производит комический эффект (plate 68), хотя сама предполагаемая ситуация может быть вовсе не комичной. Эффект комичности порождается способом изображения. Иными словами, разрыв с помощью рамки кадра логики взаимодействия одновременно усиливает это взаимодействие. Так сама техника съемки приводит к возникновению новых значений изображаемого и к тому «открытию необычного в обычном», которое столь ценилось сюрреалистами.

В других случаях на фотографиях Левитт в рамку кадра включается вся сцена целиком, и мы становимся свидетелями мгновенно разворачивающегося взаимодействия объектов съемки, выраженного в обмене взглядами. Здесь в основании кадрирования лежит точно уловленный *момент времени*. Мир, который показывает Левитт, далек от идиллического: он явно разделен на «своих» и «чужих». Мы привыкли считать одной из серьезных социальных проблем США середины XX в. расовую дискриминацию. Однако фотографии Левитт показывают, что (по крайней мере в Нью-Йорке) ситуация была более сложной. Кварталы, которые снимает Левитт, – смешанные в расовом отношении, что особенно заметно в детских фотографиях. Расовое различие становится значимым только в том случае, если оно накладывается на социальное различие. С этой точки зрения показателен снимок, на котором зафиксирован момент столкновения, конфликта между белым мужчиной средних лет, одетым в костюм и шляпу, и чернокожим мальчиком (plate 58). Возможно, они в буквальном смысле столкнулись на лестнице, но их позы и взгляды выражают взаимное отторжение и подозрительность, которые не исчерпываются бытовым недоразумением. Эффект этого взаимодействия усиливается тем, что в рамку кадра попадают две девочки (одна из них чернокожая, расовую принадлежность другой трудно четко определить), которые наблюдают за происходящим.

Есть и другие фотографии Левитт, указывающие на наличие социальной напряженности, но куда больше ее интересуют формы проявления солидарности. Принадлежность к общему социальному порядку на снимках чаще всего передается не через взгляд, а через фиксацию прикосновения. И взрослые, и дети часто находятся в прямом телесном контакте. Особенно ярко это выражено в детских фотографиях. Через прикосновение дети выражают заботу и поддержку (plate 41, 43). Логика кадра здесь также зависит от уникального момента, что позволяет Левитт избежать поверхностной сентиментальности.

Еще одним случаем «открытия необычного в обычном», которое реализуется в конкретный *момент времени*, является изображение человека (ребенка), захваченного сильной эмоцией (plate 25, 30, 54). Спектр этих эмоций различен, но их объединяет логика экстаза (выхода из обычного состояния): возникающее в результате преобразование реальности есть также проявление «объективной случайности». С проблематикой «экстатического тела» связана и более общая проблема идентичности, с которой также работал сюрреализм. Поскольку идентичность ребенка еще не закреплена, детские фотографии представляют в этом отношении особый интерес. На уровне изобразительных мотивов проблема идентичности представлена масками, куклами, манекенами и другими человеческими подобиями. Нельзя забывать, что и фотография порождает человеческие подобия. В случае когда эти мотивы появляются на фотографии, эффект подобия удваивается. На одном из самых знаменитых снимков Левитт изображены дети в масках на ступеньках дома (plate 7). Это изображение может быть представлено как образец документальной фотографии (изображающей празднование Хэллоуина), но одновременно оно может быть прочитано и в сюрреалистическом ключе. На значимость именно такого прочтения указывает настойчивое появление мотива масок и человеческих подобий в фотографиях Левитт. Особенно загадочное впечатление производит снимок девочки с закрытым марлей или тонкой тканью лицом (plate 4). Однако общий контекст книги и взаимодействие изображений, на которых представлены персонажи в масках, с другими фотографиями возвращает нас к логике городской повседневности.

Выше мы рассмотрели примеры построения рамки кадра на основании пространственной и временной логики. Третий принцип, который использует Левитт, – принцип *поверхности*. Речь идет об особом внимании Левитт к детским рисункам. Собственно, с детских рисунков на асфальте и начался интерес Левитт к фотографии. Первые три фотографии в книге 1965 г. – рисунки мелом,

и это, безусловно, свидетельствует об их особом статусе¹¹. Рисунки и надписи мелом на асфальте и стенах домов не только добавляют еще один слой к физическим поверхностям, но и придают им новые значения: они начинают перекликаться с рекламой, вывесками, информационными надписями, вступают во взаимоотношения с архитектурным декором¹². Это пример сюрреалистических «найденных» объектов в пространстве города. Рисунки и надписи активно вторгаются в среду и преобразуют ее, уподобляясь самой фотографии, которая также преобразует изображаемый объект (хотя бы потому, что заключает его в рамку кадра, образуя новое смысловое целое). Не случайно к рисункам и граффити проявляли интерес многие фотографы, испытавшие влияние сюрреализма; в их числе – Картье-Брессон и Брассай.

Эти свойства детского рисунка мелом как объекта фотографии важны для Левитт, но, как и в других случаях, «объективная случайность» сюрреалистов интересует ее в той мере, в какой открытие ее позволяет выявить специфический характер социального взаимодействия в городской среде. Рисунки, которые вошли в публикацию 1965 г., могут выступить в роли комментария ко всей книге. Это нарисованные рожицы и человечки (plate 1, 2), рисунок целующейся парочки (plate 3), рисунок и надпись на стене дома «кнопка: при нажатии открывается секретный проход» (plate 6). Мотивы, которые нашли отражение в этих детских рисунках, – это именно те мотивы, которые другими средствами фиксирует сама Левитт: мотив маски, мотив роли, мотив освоения и присвоения городского пространства.

В конце 1940-х гг. Хелен Левитт на время оставит фотографию и обратится к документальному кинематографу. В 1950-е гг. в США наступит эра экономического процветания и социальных преобразований. Из города новый средний класс переедет в пригороды. Будет меняться коммунальный образ жизни. Фокусом социальных взаимодействий станет семья, дети займут место в гостиной перед экранами телевизоров. Левитт продолжит снимать Нью-Йорк, ее по-прежнему будет привлекать сложная визуальная и социальная среда городских улиц, но с этих улиц исчезнут дети.

Примечания

¹ *Levitt H. A way of seeing / Introd. by J. Agee. 3rd ed. Durham: Duke University press, 1989.*

² Такой «шедевральный» подход до сих пор очень распространен, например в способах экспонирования фотографии.

- ³ См., например, обширную on-line коллекцию фотографий Музея города Нью-Йорка: URL: http://collections.mcny.org/MCNY/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MNY_HomePage (дата обращения: 10.04.2011).
- ⁴ Знаменитые фотографии трущоб Нью-Йорка другого реформатора, Якоба Рийса, были опубликованы еще в конце XIX в. (в виде прорисовок, выполненных на основе снимков).
- ⁵ *Dreaming in black and white: photography at the Julien Levy gallery*. New Haven: Yale university press, 2006.
- ⁶ Хилл П., Купер Т. Диалог с фотографией. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. С. 107.
- ⁷ *Картье-Брессон А. Воображаемая реальность: Эссе*. СПб.: Лимбус Пресс, 2008. С. 20–45.
- ⁸ Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. и сост. Т.В. Балашова и Е.Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 348–352.
- ⁹ *Photography speaks: 66 photographers on their work* / Ed. B. Johnson. N.Y.: Aperture books, 1989. P. 64. История фотографии представлена здесь через персоналии наиболее значимых фотографов, каждому из которых отводился один снимок и развернутое высказывание. Немаловажно, что Левитт вошла в число этих 66 фотографов.
- ¹⁰ Представительная подборка фотографий Левитт содержится на сайте on-line журнала, посвященного современной фотографии, «Lens culture» // URL: <http://www.lensculture.com/levitt.html> (дата обращения: 12.11.2010).
- ¹¹ В 1987 г. был опубликован отдельный альбом, посвященный рисункам и надписям мелом. *Levitt H. In the street: chalk drawings and messages*. New York City, 1938–1948. Durham: Duke University press, 1987.
- ¹² Надписям, вывескам, витринам большое внимание уделяла Беренис Эббот. На нее, как и на Картье-Брессона, оказали влияние фотографии Э. Атже. В 1935–1939 гг. Б. Эббот работала над фотографиями, которые затем были собраны в фотоальбоме «Меняющийся Нью-Йорк». См. материалы, посвященные этому проекту Беренис Аббот, на сайте Публичной библиотеки г. Нью-Йорка: URL: <http://legacy.www.nypl.org/research/chss/spe/art/photo/abbottex/abbott.html> (дата обращения: 15.03.2011).



О.М. Аннанурова

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ТЕКСТ В СОВЕТСКОМ ФОТОРЕПОРТАЖЕ

В статье рассматривается соотношение изображения и текста в советском фоторепортаже 1960–1980-х гг. Автор анализирует эту проблему на примере серии фотографий Всеволода Тарасевича. Поле значений фотографии зависит от контекста, в котором она оказывается. Значения репортажных снимков во многом определяются находящимися рядом подписями. Структура аннотаций к фотографиям, характерная для официального советского дискурса, позволяет «услышать» тексты в качестве «закадрового голоса», аналогичного закадровому голосу в документальном кино и телерепортажах.

Ключевые слова: фоторепортаж, серия фотографий, советский официальный дискурс.

В современном гуманитарном знании фотография вовлечена в разные исследовательские поля. Способы говорить о фотографии с эстетических, философских, историко-культурных позиций отчасти пересекаются. Наш подход заключается в переносе акцента с изображения как такового на контексты его бытования, что позволяет ставить вопрос о тех условиях, при которых фотографическое изображение может быть воспринято адекватно.

Культурные значения и практики, определяемые как «советские», все чаще становятся объектом исследовательского интереса. Для нас важно говорить о «советском», не столько имея в виду особый период нашей истории, сколько определяя его как особую форму организации значений. Что такое «советское» применительно к фотографии? В его характеристику могут попадать не только сами изображения, но и способы их представления и восприятия. Согласно концепции Вольфганга Байленхоффа, стоит перенести

внимание с самого изображения на то, что с ним происходит¹. Он вводит понятие «событие», которое соотносится не с моментом «реальности», зафиксированным на снимке: событием становятся сами изображения и те поля значений, которые выстраиваются вокруг них. На значения фотографий влияют принципы их отбора для прессы, дискурсивные практики, в которые они вовлечены, и место, где они представлены.

Мы попробуем рассмотреть данную проблему на примере нескольких репортажных серий позднесоветского времени (1960–1980 гг.). Их автор, фотограф Всеволод Тарасевич, большую часть жизни работал в агентстве печати «Новости» (АПН). Мы анализируем серии, которые были выполнены по заданию редакции: «Четыре задания токаря Морякова» (1974), «Завод ЛОМО» (1963) и «Тольятти» (1982).

Необходимо подчеркнуть, что эти снимки выполнены именно в жанре репортажа. Первоначально понятие «репортаж» относилось к публикациям фотографий в периодической печати; только со временем фоторепортаж стал определяться как особый жанр со своей визуальной традицией. Но для нас важно акцентировать внимание на значимости способов введения репортажных снимков в публичное пространство, их текстового сопровождения.

Рассматриваемые нами серии снимков Тарасевича в настоящее время находятся в фонде музея «Московский дом фотографии», так что условия их бытования существенно изменились по сравнению с первоначальными. Однако следы более ранних контекстов сохранились в виде наклеенных на обороте карточек с краткой аннотацией, которая делалась при подготовке снимков к публикации.

Все три серии представляют собой рассказы в фотографиях, сложившиеся к тому времени в СССР как жанр. Как правило, такие истории выстраивались вокруг одного человека либо целой семьи, коллектива завода или колхоза. Их прототипом считается серия «Один день из жизни семьи Филипповых», которая была отснята еще в 1934 г.²

Серия фотографий Тарасевича 1974 г. «Четыре задания токаря Морякова» повествует о Евгении Морякове, жившем в Ленинграде и работавшем на заводе строительных машин. В музее хранятся восемь снимков, вероятно, отобранных автором или редакторами для публикации; они пронумерованы, с подписями на обороте.

Если не обращаться к этим подписям, связь между фотографиями этой серии не очевидна. Правда, на всех снимках узнаваем один и тот же человек, но он не определяется как «главный герой» и вряд ли привлек бы особое внимание зрителя, рассматривающего каждый снимок отдельно. Первая фотография, названная

«Рабочий у токарного станка», отсылает к ранней традиции репрезентации труда, тогда как остальные ближе к стилю более позднего репортажа, передающего жесты персонажей и общий характер «действия». Только на первом снимке токарь Евгений Моряков «буквально» представляет свою профессию; на остальных он присутствует на партийных собраниях и встречах по разным поводам. Из подписей к фотографиям мы узнаем, что этот токарь – секретарь партийного бюро завода, и его общественная деятельность представлена более подробно, чем профессиональная. Подпись к первому снимку гласит: «Евгений Моряков, токарь Ленинградского завода строительных машин. За выдающиеся достижения в трудовой деятельности ему присуждена высшая в СССР степень трудового отличия – звание Героя Социалистического Труда».

На следующем снимке Моряков появляется вместе с другими рабочими, причем аннотация рассказывает о содержании этого кадра целую историю: «Кончилась рабочая смена. Евгений Моряков с друзьями идут домой. На вечер у него есть немало дел – занятия в техникуме, встреча со школьниками десятого класса, которым предстоит выбрать себе профессию».

Третий снимок представляет Морякова на партсобрании: виден фрагмент комнаты, сидящие люди, а наш герой, встав из-за стола, что-то говорит, оживленно жестикулируя. Текст, сопровождающий этот снимок, еще более подробен и абстрактен, чем в предыдущих случаях, при этом связь с изображением становится совсем условной:

На сегодняшнем заседании партийного бюро обсуждается важная тема: переоснащение завода новой техникой. «Строймаш» довольно старое предприятие, но за последнее десятилетие на глазах Морякова все тяжелые работы механизированы. Это позволило за четыре года увеличить выпуск продукции в полтора раза при неизменном составе работающих.

Из аннотаций к остальным снимкам мы узнаем, например, что «выбирается место для строительства новой больницы», причем «по ходатайству Морякова уже завершено ее проектирование». Встречаются и краткие подписи, называющие только место действия и персонажей, представленных на снимке: «Токарь Ленинградского завода “Строймаш” Евгений Моряков на пленуме райкома партии (во время перерыва)»; «На снимках – станочник-токарь Евгений Моряков и писатель Александр Чаковский».

Вопрос о соотношении фотографии и подписи выходит далеко за рамки разговора о советском репортаже. Газетные и журнальные

снимки сопровождалась текстами в разное время и в разных контекстах, эта практика существует и сейчас. Однако та дискурсивная ситуация, в которую вовлекались анализируемые снимки, имеет свою специфику. Приведенные выше тексты характерны именно для официального политического дискурса, который является одним из ключевых элементов смысловой конструкции «советского».

Швейцарский исследователь Патрик Серио³ выявляет специфические черты такого дискурса на примере отчетных докладов генеральных секретарей ЦК КПСС⁴. Он отмечает в этих текстах обилие «номинализаций»⁵ – таких, как «рост производства», «повышение производительности» и т. п. П. Серио анализирует эффекты подобного словоупотребления и приходит к выводу, что номинализация ведет к смысловому сдвигу: содержание такого высказывания выглядит некоей данностью, элементом уже существующей реальности. Автор называет это «эффектом очевидности»:

Высказывание-преконструкт, функционирующее в Нмз⁶, производит эффект очевидности, «уже совершенного» конструкта, существующего не в дискурсе и через него, а во внеязыковой действительности⁷.

По мнению П. Серио, в этом случае ответственность субъекта ограничена, он лишь констатирует некие события реального мира, знания о котором он разделяет с получателем сообщения.

Структура аннотаций к первой серии фотографий В. Тарасевича близка к тем текстам, которые анализирует П. Серио. В них тоже часто встречаются номинальные конструкции и множество пассивных форм: «переоснащение завода новой техникой», «ему присуждена высшая в СССР степень трудового отличия», «обсуждается важная тема», «все тяжелые работы механизированы», «выбирается место для строительства».

Необходимо отметить, что в некоторых аннотациях сохранена глагольная форма высказывания, однако они тоже весьма показательны именно для «советского» дискурса. Речь идет о таких формулировках: «Кончилась рабочая смена. Евгений Моряков с друзьями идут домой», «Токарь Ленинградского завода “Строймаш” Евгений Моряков на пленуме райкома партии». В сравнении с развернутыми аннотациями эти высказывания кажутся нейтральными, однако и они несут дополнительную смысловую нагрузку в связи с изображениями.

Серия, посвященная Ленинградскому оптико-механическому объединению (завод «ЛОМО»), как и репортаж о Морякове, построена в виде рассказа, но уже о разных людях. Здесь также много назывных подписей: «Владимир Скольников – член комитета ком-

сомола ЛОМО. После работы обязательно забегает в комитет»; «Знатный рабочий Ленинграда, Лауреат государственной премии, член Советского комитета защиты мира, член парткома ЛОМО оптик-механик Александр Антонович Беспалов»; «Рабочий-коммунист, член парткома ЛОМО Валентин Яковлевич Петухов – один из активных общественников предприятия». Есть и совсем краткие подписи, например: «Старший сын Скольновых – Саша».

И развернутые, и краткие аннотации вовлекают фотографическое изображение в специфические отношения с текстом. Репортажный снимок, за которым закреплено значение документальности, оказывается в непростом положении: изображение (и соответствующая ему «реальность») отчасти призвано служить подтверждением текстов. Если сами по себе грамматические конструкции таят в себе многочисленные двусмысленности и не отсылают ни к чему определенному, то в присутствии фотографии ситуация усложняется. Текст так или иначе указывает на изображение, которое становится его референтом. Фотография Морякова, выступающего на партийном собрании, закрепляет право на существование «переснащения завода».

С другой стороны, возможен и обратный эффект, когда содержание текста определяет и «называет» изображение. Это происходит в тех случаях, когда в подписях под снимками отсутствует отстраненный рассказ, но обозначены действия или названия статусов и должностей их персонажей. Р. Барт рассматривает функции текста по отношению к изображению:

Функция именованья способствует закреплению – с помощью языковой номенклатуры – тех или иных денотативных смыслов; глядя на тарелку с неизвестным кушаньем (реклама фирмы «Амьё»), я могу испытывать неуверенность, как следует идентифицировать те или иные формы и объемы на фотографии; подпись же («туец с рисом и грибами») как раз и позволяет мне выбрать правильный уровень восприятия; она направляет не только мой взгляд, но и мое внимание⁸.

Строго говоря, ситуация репортажа не совпадает с ситуацией рекламы, анализируемой Бартом. Тем не менее для фоторепортажа важную роль по отношению к изображению тоже играет его именование («называние»).

Вероятно, простого присутствия комментария еще недостаточно для установления определенных отношений между изображением и текстом. С одной стороны, развернутые тексты аннотаций вовлекают фотографическое изображение в логику советского политического дискурса. Но с другой – фотографическое изображе-

ние способно «сопротивляться» тексту: при внимательном взгляде проявляется условность конструкции, неоднозначность связи фотографии и комментария. Кроме того, остается открытым вопрос, что происходит в случае с назывными предложениями подписей: существует ли какой-то дополнительный элемент, определяющий связь между снимком и текстом?

Пытаясь ответить на этот вопрос, мы обратились к контекстам бытования и самих репортажных снимков, и сопроводительных текстов. При таком расширенном подходе необходимо иметь в виду не только разворот журнала и страницы прессы, но и практику официальной устной речи (не случайно П. Серио анализирует тексты докладов, которые произносились вслух на партийных съездах).

Проблема значимости устного текста для культурных практик советского времени рассматривается, в частности, авторами сборника «Советская власть и медиа», которые анализируют роль звучащего слова на радио и в кинематографе.

Валери Познер в статье «От фильма к сеансу» обращается к опыту советского кино 1920–1930-х гг. Специфику представления фильма В. Познер видит в гетерогенности пространства советского кинотеатра, где сосуществовали передвижная библиотека, стенд с вырезками из газет и фотографиями, лозунги и иллюстрации; здесь же показ фильма предварялся киножурналом и сопровождался устными пояснениями. Автор статьи предлагает трактовать «устность» в широком смысле – как актуализацию зрелища, создающую его перформативность:

Здесь мы приближаемся к пониманию кино как события (cinema as event) Риком Олтменом. Такое расширенное толкование понятия поможет представить себе устность и после прихода звукового кино, опознавать ее не только в звучащем голосе «пояснителя», но и в письменных текстах, в листовках, раздаваемых посетителям, в различных коллажах из текстов и изображений, будь то в виде стенгазеты или «светогазеты», нанесенной на пленку, и, наконец, в лозунгах и призывах, обращенных к зрителю со стен зала⁹.

Нам кажется возможным применить предложенный вариант трактовки понятия «устность» к отношениям между аннотациями и фотографиями, что дает новые возможности для их прочтения.

Во-первых, если раннесоветские лозунги и тексты листовок потенциально попадали в режим слышимости, то в аналогичный режим слышимости попадают и рассматриваемые нами комментарии к фотографиям. В. Познер отмечает, что свободное устное сопровождение фильмов сменяется чтением строго определенного

письменного текста, без всяких импровизаций. Постепенно официальный политический дискурс занимает прочные позиции во всех средствах массовой информации, и в устной и в письменной форме сохраняя свою структуру. Это позволяет письменному тексту становиться «слышимым»: происходит смещение его восприятия благодаря узнаваемому ритму и интонациям, свойственным именно устной речи.

Во-вторых, любой текст, обладающий свойством слышимости, который соотносится с изображением, создает эффект «закадрового голоса». И это имеет отношение не только к раннему кинематографу: в позднесоветское время и в кино, и на телеэкране связь кадра со звучащим текстом остается достаточно плотной. При этом устные комментарии к сюжетам документального кино по структуре и стилю напоминают тексты аннотаций к сериям Тарасевича. Например, в киножурнале «Новости дня» (№ 27, 1975 г.) был представлен короткий сюжет о достижениях бригады рабочих, сопровождаемый таким звучащим текстом:

Мы хотим рассказать вам о бригаде Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета РСФСР Владимира Чичерова с Ленинградского металлического завода. Владимир Гущин, Николай Никифоров, Владимир Ерема, Владимир Шульга и другие члены этой бригады награждены правительственными наградами. В этом дружном коллективе родилось много трудовых начинаний. Свою рабочую пятилетку по объему выпуска продукции и росту производительности труда бригада выполнила за три года и восемь месяцев. «От высокого качества труда каждого к высокой эффективности труда всего коллектива!» – таков девиз соревнования, рожденного в творческом содружестве бригады с конструкторским бюро.

Если разделить сюжет этого киножурнала на отдельные кадры, большинство из них составит фоторепортаж, аналогичный представляющему токаря Морякова и завод ЛОМО.

В этом контексте новое качество приобретают не только развернутые аннотации, но даже те подписи к фотографиям, которые фиксируют только имена персонажей и место действия. Читатель легко может представить их в тех же интонации и ритме, которые он постоянно слышит в киножурналах. Прислушаемся: «На снимках – станочник-токарь Евгений Моряков и писатель Александр Чаковский»; «Токарь Ленинградского завода “Строймаш” Евгений Моряков на пленуме райкома партии»; «Владимир Скольников – член комитета комсомола ЛОМО».

Из различных пособий по организации устного сопровождения фильма можно понять, что функция устного комментария в раннем

советском кино мыслилась как дидактическая: «Надо помогать зрителю разобраться в часто запутанных действиях фильма. <...> Деревенского зрителя оставлять одного с экраном нельзя»¹⁰. По мнению авторов подобных рекомендаций, устная речь должна помочь зрителю преодолеть полисемию образов, адаптировать киноязык; именно для этого нужен комментарий, организованный определенным образом.

Валери Познер отмечает, что устный комментарий далеко не всегда выполнял предписанную ему задачу (рекомендации пособий и «реальность» могли существенно расходиться). Столь же некорректным было бы утверждать, что тексты аннотаций задавали четкую линию прочтения фотографических изображений. Зрителя 1960–1980-х гг., в поле внимания которого попадали серии снимков В. Тарасевича, довольно сложно представить как «фотонеграмотного»: канон репортажных фотографий к этому времени вполне сложился и использовался большинством печатных изданий.

Кроме того, в исследованиях, посвященных позднесоветскому времени, часто подчеркивается «стертость» идеологического значения лозунгов и постоянно повторяемых высказываний – их «нечитаемость» и «неслышимость». Поэтому нам кажется, что более продуктивным является внимание к смещению структуры восприятия репортажных снимков.

Хотя наш анализ относится прежде всего к текстовым комментариям, он распространяется, в конечном счете, и на сами изображения. Существовала визуальная традиция, объединявшая и серии фотографий, и телерепортажи. Это позволяет ставить вопрос о том, как функционировал репортаж, когда надписи, аннотации и другие подобные тексты напрямую не сопровождали снимок. В качестве примера можно обратиться к серии В. Тарасевича «Тольятти» (1982), один из сюжетов которой посвящен самому автомобильному заводу. Как и в двух предыдущих сериях, один и тот же персонаж представлен работающим на заводе, дома, на собраниях. Несколько снимков, похожих по сюжету и по способу съемки на кадры из «Новостей дня», создают характерный эффект звучания голоса, который произносит: «Свою рабочую пятилетку по объему выпуска продукции и росту производительности труда бригада выполнила за три года и восемь месяцев».

Снимки уже и без текста «говорят» о «высокой производительности труда», подчиняясь логике репортажа. Происходит парадоксальная вещь, когда воображаемый текст («закадровый голос») может определенным образом фокусировать глаз зрителя, хотя в данном случае уместнее скорее говорить о «расфокусированном зрении».

- ¹ *Байленхофф В.* Изображение – события: Абу-Граиб // Синий диван. 2010. № 14. М.: Три квадрата, 2010. С. 63–87.
- ² Эта серия была отснята бригадой Союзфото (Аркадий Шайхет, Макс Альперт, Соломон Улес) под руководством Леонида Межеричера.
- ³ *Серио П.* Русский язык и советский политический дискурс: анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер. с фр. и португ. М.: Прогресс, 1999. С. 338.
- ⁴ Автор анализирует последний отчетный доклад Н.С. Хрущева на XXII съезде КПСС (17 октября 1961 г.) и первый доклад Л.И. Брежнева на XXIII съезде КПСС (29 марта 1966 г.).
- ⁵ Имеются в виду отглагольные существительные с окончанием на -ание, -ение, -ация и т. п.
- ⁶ Нмз – авторское сокращение слова «номинализация».
- ⁷ *Серио П.* Указ. соч. С. 337.
- ⁸ *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 305.
- ⁹ *Познер В.* От фильма к сеансу // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнте-ра и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 329–350.
- ¹⁰ Там же. С. 333.

Е.И. Нестерова

ПЕРВЫЕ ШАГИ КИНЕМАТОГРАФА В ЯПОНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Статья посвящена истории возникновения в Японии в конце XIX в. кино как нового вида искусства. Автор выявляет особенности раннего японского кинематографа, национальной системы кинопроизводства и кинопоказа. Рассматривается специфика первых японских фильмов.

Ключевые слова: кинематограф Японии, бэнси, дзидайгэки, гэндайгэки.

Можно считать установленным, что японцы познакомились с кинематографом в последние годы XIX в. Однако о точной дате и месте проведения первого киносеанса историки, вероятно, будут спорить еще долго. Практически одновременно на Японские острова были завезены кинетоскоп и витаскоп Эдисона, кинематограф братьев Люмьер, аппарат З. Любина. По мнению Ж. Садуля, в 1896 г. итальянец Пранчини, работавший в токийском арсенале, выписал кинетоскоп Эдисона из Европы и устроил первый показ «движущихся фотографий» («кацудо сясин»)¹. Заметим, что произошло это спустя всего два года после премьеры кинетоскопа в Нью-Йорке в 1894 г. Согласно сведениям Дж. Дима, пионером кинопоказа (в том же 1896 г.) был Такахаси Синдзи (1851–1915)². Ту же дату называет и Дж. Уолкер³, но Дональд Ричи полагает, что первый киносеанс состоялся в Осаке в 1897 г. с использованием аппарата Люмьеров⁴. Такой же точки зрения придерживаются Токи Акихиро, Мидзугути Каору⁵, П. Хай⁶. Согласно их данным, инициатором кинопоказов стал японец Инабата (Инахата) Кацутаро, соученик Огюста Люмьера по Политехнической школе в Лионе в 1877–1885 гг. Как и многие другие молодые люди, посланные за границу правительством Мэйдзи, Инабата стремился внедрить в Японии европейские новинки. Во второй половине 1890-х гг.

Е.И. Нестерова

он встретился во Франции со своим знаменитым однокашником и впервые посетил киносеанс. Позже Инабата вспоминал о своем отношении к новому оптическому оборудованию:

Я считал, что это будет наиболее подходящим устройством для введения современной западной культуры в нашей стране, и поэтому я попросил доктора *Люмьера* (курсив мой. – Е. Н.) о монопольном праве в Японии и вернулся с одним инженером и несколькими единицами оборудования⁷.

Инабата Кацутаро действительно купил два киноаппарата и 50 коротких фильмов. Согласно контракту, он должен был отчислять 60% от всех кинопоказов в Японии, а также работать совместно с представителем компании Люмьер кинемехаником Константином Франсуа Жирелем (1873–1952)⁸. В 1897 г. Инабата вернулся в Японию в сопровождении Жиреля, отношения с которым у него не сложились: в начале знакомства он называл его «мой ревизор», в конце совместной работы – некомпетентным «дурачком с бегающими глазами»⁹.

Чтобы наладить новое оборудование, Инабате пришлось преодолеть множество чисто технических трудностей: в Японии электроэнергия только начала использоваться, и каждый запуск киноаппарата сопровождался снопом искр, которые могли вызвать пожар. Выяснилось, что необходим трансформатор, который и был разработан с помощью инженера Хасэгава.

Первый показ фильмов прошел 15 февраля 1897 г. в театре Нанти в Осаке, что стало настоящей сенсацией. В утреннем выпуске «Осака Майнити Симбун» от 16 февраля можно было прочитать такое свидетельство удивленного репортера, демонстрирующего особенности японского склада ума:

Человек ныряет в воду с утеса, и мы видим, собственными глазами видим, фонтан брызг. Клубы дыма вокруг стреляющей пушки, пожар, и мы видим ужасающий порыв тяжелой конницы. Как будто мы сами были на месте, все эти вещи, быстро изменяясь, разворачиваются на наших глазах как великий свиток. <...> И если мы объединим эту машину с фонографом Эдисона, то спустя десять или двадцать лет мы будем в состоянии сидеть и смотреть на давно умерших родителей, слыша их слова любви¹⁰.

Итак, кинематограф с энтузиазмом был встречен и в Киото, и в других городах западной Японии. Однако конкуренты не дремали: спустя неделю после успеха аппарата Люмьеров в Осаке состоялся

премьерный показ фильма с помощью кинетоскопа Эдисона. Инабата отказался участвовать в соперничестве на новом рынке этих технических новинок: в 1901 г. он передал все свои права, оборудование и фильмы братьям Ёкота – Масуносукэ и Эйносукэ (последний возглавлял компанию до 1912 г.).

Ёкота Эйносукэ, в отличие от Инабаты, был из числа тех людей, которых в Японии тех лет называли «амэ-горо»¹¹. Еще в начале 1890-х гг. Ёкота уехал в США, где вначале мыл посуду в Сан-Франциско, потом торговал вразнос продуктами на Среднем Западе. Вернувшись в Японию, Ёкота привез из Чикаго рентгеновский аппарат, который начал демонстрировать (вместе с другими приборами) в деревянной хижине, помпезно названной им «Зал тайн». Ёкота гастролировал со своими диковинками по Японии и благодаря навыкам торговца собирал толпы любопытных. Этим он и привлек внимание Инабаты.

Получив аппарат Люмберов, Ёкота Эйносукэ отправился в Токио, намереваясь быстро открыть свой кинотеатр. Однако он обнаружил, что его конкурент Араи Сабуро (владелец витаскопа) уже арендовал с той же целью небольшое помещение театра Кинкикан в районе Канда. Там уже был установлен газовый генератор, необходимый для приведения в действие проектора. Город наводнили музыканты и зазывалы, а улицы пестрели афишами, которые гласили: «Телефон соединяет через тысячу миль; электричество изгнало из мира ночь; фонограф говорит громкими голосами там, где нет ни одного говорящего, а теперь уже умершие существа двигаются!»¹²

Араи Сабуро был владельцем торговой фирмы, расположенной в Гинзе, и тоже относился к амэ-горо. Именно он проектировал традиционный японский дом с садом, показанный в 1893 г. на Всемирной выставке в Чикаго. Когда Инабата еще вел переговоры с Люмберами, Араи в студии Эдисона купил за 3000 долл. два витаскопа и фильмы для них. Он хотел стать первым кинопрокатчиком и не жалел средств, чтобы взять Токио штурмом. Сначала Араи попытался арендовать для премьеры кинопоказа престижный театр Кабуки, но получил отказ и вынужден был снизить до театра Кинкикан.

Таков был расклад сил, когда в Токио появился Ёкота, решивший бросить вызов Араи. Ёкота назначил свой показ в соседнем театре Каваками на 8 марта – через два дня после премьеры витаскопа. В отличие от конкурента, Ёкота сделал ставку на патриотизм японцев, написав на афишах: «Синематограф послан нам французскими братьями Люмбер как личный вклад в расцвет власти и усиление величия японской Империи»¹³.

В театре Кинкикан была особая приманка – молодой человек по имени Комада Коё, стоявший рядом с экраном на возвышении. Это был *бэнси* – рассказчик о том, что происходит на экране. В зависимости от сюжета фильма, его костюм варьировался «от облачения ковбоя до стилизованной военной формы эпохи Эдо»¹⁴. Бэнси станет неотъемлемой частью японского немого кино – не менее важной, чем экран, проектор и пленка. Зато Ёкота, чтобы привлечь зрителей, продавал значительно более дешевые билеты, чем у конкурента. Оба показа пользовались огромным успехом, и полиция вынуждена была блокировать входы, чтобы толпа не прорвалась внутрь без билетов.

В том же 1897 г. на японском кинорынке появился третий заметный игрок. Импортёр оптических приборов, волшебных фонарей и диапозитивов (фирмы «Кинетоскоп Эдисона») Ёсидзава показал в Токио «живые фотографии»: сцены под открытым небом, полет птиц, волнение на море и т. д. Некоторые из этих сцен, возможно, были сняты в Японии¹⁵. Кинофильмами занялся представитель компании Ёсидзава по имени Каваура Кэнъити – успешный делец, способный превращать в золото все, к чему он прикасался. Четвертым стал Араки Кадзуйти, который, правда, вскоре оставил этот рынок.

На вопрос о начале кинематографа в Японии существуют разные ответы в зависимости от того, считают ли историки точкой отсчета первый показ фильма или первый *публичный* его показ. В 1896 г. японцы впервые познакомились с кинетоскопом Эдисона, а 15 февраля 1897 г. – с аппаратом братьев Люмьер. В любом случае кинематограф начал свою жизнь в Японии весьма активно.

Естественно, что первые фильмы, показанные в Японии, были иностранного производства. К 1908 г. свои активно действующие агентства имели в Токио кинофирмы Патэ, Урбана, Уорвика, Гомона, чуть позже появились агентства итальянских и американских кинофирм.

В отличие от других стран, ранний кинематограф в Японии не был «театром для бедных»: его фильмы скорее служили развлечением для представителей среднего класса, интересующихся Западом. Т. Сато¹⁶ писал:

Поскольку Запад для большинства японцев был недостижим, иностранные фильмы представляли увлекательную и редкую возможность познакомиться с западной цивилизацией, западным образом жизни, неизменно вызывавшими удивление и зависть – особенно у молодых интеллектуалов. <...> Эти фильмы привлекали их возможностью увидеть действительно свободных людей и свободное обще-

ство, где женщины привлекательны уже потому, что, в отличие от подобных куклам героинь японских картин, они активны¹⁷.

Довольно рано формируются различные вкусовые пристрастия японской публики: интеллигенция предпочитает иностранные фильмы, простые люди – японские.

Впервые полнометражный художественный фильм – «Робинзон Крузо» – японская публика увидела в 1902 г. В 1911 г. шумный успех имел французский фильм-детектив «Зигомар». Компании Ёсидзава и М. Пате сняли даже несколько японских детективов в подражание «Зигомару». Некоторые молодые японцы стали подражать персонажам фильма – преступникам. Газета «Токио Асахи Симбун», воспользовавшись моментом (трауром по умершему императору Муцухито), начала крестовый поход против «Зигомара» и подобных ему фильмов. В результате в Японии появилась довольно строгая цензура: запрещались сцены с поцелуями (они считались непристойными) и все кадры, где били полицейских или издевались над ними. Национальный закон о цензуре обрел окончательный вид в 1925 г.

Кроме детективов, японцам нравились кинокомедии, драмы. Итальянская историческая драма Джовани Пастроне «Кабирия» (1914), показанная в Японии в 1916 г., пользовалась огромным успехом. С 1915 г. большую популярность приобрели американские сериалы-боевики.

Одновременно с появлением на Японских островах оборудования для показа фильмов были приобретены и приспособления для киносъёмки. Еще осенью 1897 г. фотомагазин Кониси первым в Японии начал импорт кинокамер Бакстера и Рея¹⁸; в том же году был привезен съёмочный аппарат братьев Люмьер.

Как и в других странах мира, первые фильмы, снятые в Японии иностранными операторами, показывали короткие сценки из повседневной жизни: «Обедающие японцы» (Жирель, 1897), «Прибытие поезда» (Жирель, 1897), «Сцены из японского театра» (Жирель, 1897), «Японские танцовщицы» (Жирель, 1897), «Понтонный мост в Киото» (Жирель, 1897). Как отмечает М. Норрис, от многих таких фильмов веет ароматом ориентализма, сам выбор темы указывает на «очарованную иностранную субъективность позади камеры»¹⁹.

Тем не менее некоторые из этих фильмов запечатлели уникальные моменты японской повседневности. Используя импортные камеры, первые японские операторы Асано Сиро, Сибата Цунэкичи, Кандзо Сираи снимали уличные сценки, поезд, прибывающий в Нагую, танцы айнов, выступления гейш, спектакли театра Кабуки.

Однако все эти сюжеты укладываются в типовой набор сюжетов компании Люмьер.

В конце 1890-х гг. появились первые японские игровые фильмы. В 1899 г. Цунэдзи Цутия снял фильм «Плавающее гнездо маленькой птички-поганки», а Сибата Цунэкичи – «Два человека в храме Додзё» (это была первая «цветная» японская кинокартина). Раскрашивание ее пленки (колорирование) было произведено специалистами компании Ёсидзава²⁰. Когда этот фильм впервые демонстрировался в 1900 г. в здании театра Кабуки, перед экраном был выстроен макет долины, окруженной горами, с озером, наполненным рыбками; зрителей овеял прохладный ветерок, создаваемый электрическими вентиляторами. Подобного рода изыски были характерной чертой сеансов в ранний период японского кинематографа.

Старейший сохранившийся японский фильм «Момидзигари» («Любование кленовыми листьями») был снят в 1899 г. Сибата Цунэкичи, работавшим у фотографа Асано Сиро; его съемки проходили ветреным ноябрьским днем под открытым небом. По сути, этот фильм является образцом простейшей формы кинонарратива²¹: пленка запечатлела выступление двух знаменитых актеров театра Кабуки Итикава Дандзюро IX (1838–1903) и Оноэ Кикугоро V (1844–1903). Они участвовали в 1887 г. в первом спектакле театра Кабуки, который посетил император Мэйдзи. В конце XIX в. в Японии кино, в отличие от театра, считалось низкопробным зрелищем, недостойным участия ведущих театральных актеров; Итикава Дандзюро IX согласился на уговоры продюсера сняться в фильме, чтобы «сделать подарок потомству», но при условии, что фильм будет показан только после его смерти. Поэтому впервые «Момидзигари» был представлен публике лишь четыре года спустя после съемок, а повторно – в 1907 г. Сюжет этой картины вызвал волну повышенного интереса к традиционным японским сказаниям²².

Первый шаг к созданию более сложного кинотекста был сделан во время восстания ихэтуаней в Китае. В августе 1900 г. операторы фирмы Ёсидзава Сибата Цунэкичи и Фукая Комакити взяли камеру «Гомон», двадцать рулонов пленки и отправились в Китай вслед за японским военным контингентом. Уже в октябре 1900 г. в Японии были показаны результаты их усилий – появились первые фильмы в жанре «дзидзи эйга» (о текущих событиях). Эта форма вскоре стала чрезвычайно популярной и прибыльной²³: начались киносъемки похорон членов королевской семьи и известных актеров, соревнований борцов сумо, ежегодного фестиваля в Киото, сцен из спектаклей театра Кабуки.

Особый подъем этот жанр переживает во время Русско-японской войны, когда не только компания Ёсидзава, но и другие кино-

производители послали своих операторов на фронт. В послевоенном каталоге компании Ёсидзава за 1910 г. перечислены названия более 90 фильмов о Русско-японской войне. Их можно типологизировать следующим образом: битвы на суше, сражения на море, триумфальное возвращение домой, проводы героев на поля сражений, известные люди на фронте. После победы 1905 г. лучшие из фильмов были в торжественной обстановке показаны наследному принцу Ёсихито (1879–1926). Снятые в этот период фильмы преобразовали кино из развлечения в средство массмедиа.

Документальная хроника пользовалась в Японии большой популярностью: иногда напор желающих ее посмотреть приходилось сдерживать полиции; люди хотели своими глазами увидеть те далекие места, куда отправили их родственников и друзей. Нужно напомнить, что в это время еще на подходе к кинотеатру зрителя встречали флаги, транспаранты и ораторы, призывающие посмотреть фильм ради укрепления национального духа. Уличные торговцы перед кинозалом успешно распродавали военно-морские флаги, показ фильма сопровождался военной музыкой и ура-патриотическими комментариями бэнси (которые могли иметь лишь косвенное отношение к происходящему на экране). Приведем пример из речи известного бэнси Комада Коё:

Каждый кадр был сделан непосредственно на местах, освященных кровью наших соотечественников. Когда вы видите бросок наших солдат вперед, я хочу, чтобы вы все кричали «банзай», чтобы подбодрить их²⁴.

Иногда показ был устроен как «рэнсагэки»: демонстрация фильма чередовалась с игрой живых актеров и декламацией патриотических стихов.

Кинохроника, снятая после войны и до начала 1920-х гг., служила иллюстрацией событий, о которых писали газеты. Эти фильмы балансировали на грани между жанром репортажа и простой фиксацией событий на фоне пейзажа. Их съемки проходили нерегулярно либо при финансовой поддержке крупных газет, либо делались небольшими компаниями на свой страх и риск.

К началу второго десятилетия XX в. на японском кинорынке прошла перегруппировка сил: к двум компаниям, стоявшим у истоков киноиндустрии – Ёсидзава и Ёкота, добавилась новая – М. Пате. Ее создателем был Умэя Ацукити, связанный как с китайскими революционерами из Гонконга, так и со зловещими фигурами преступного мира в Сингапуре. Говорили, что этот «китайский ронин» ворвался в киномир Токио, как Бонапарт. А произошло это так. Во время войны Умэя удалось стать главным агентом французской

кинокомпания Пате в Юго-Восточной Азии и завладеть изящно раскрашенной (вручную) копией фильма Ф. Зекка «Жизнь Христа». После этого Умэя без разрешения присвоил известный бренд «Пате» (добавив к нему букву М) и распустил слухи о своем огромном богатстве. В результате он сумел одолжить необходимые средства для создания собственной студии, школы для бэнси и национального агентства по продвижению фильмов.

Вторая новая кинокомпания – Фукуходо – была основана владельцем фармацевтической фирмы Тахата Кэндзо. Поверив слуху, что в Токио планируется ввести ограничения на количество кинотеатров в каждом районе, Фукуходо, надеясь быстро обогатиться, скупил по дешевке участки земли и начал строительство кинозалов. Слух оказался уткой, а компания Фукуходо к августу 1910 г. стала собственником восьми кинотеатров в разных районах Токио.

Развитие кинематографа в Японии на начальном этапе осложнялось тем, что вплоть до 1908 г. в стране не было ни одного кинопавильона. Все фильмы снимались на открытом воздухе, включая выступления актеров театра Кабуки. Ситуация изменилась после того, как Каваура Кэнъити (глава компании Ёсидзава) посетил студию Эдисона в США. Вернувшись, он построил на северо-западе Токио в районе Мегуро стеклянный кинопавильон, введенный в действие в январе 1908 г. Вскоре после этого кинокомпания М. Пате построила павильон в Окубо (Токио), компания Ёкота обосновалась в Киото, а годом позже компания Фукуходо начала производить фильмы на студии Ханамидера (Токио). Эти четыре фирмы заняли лидирующее положение в японском кинопроизводстве²⁵; началось систематическое производство фильмов, главным образом художественных.

Игровое кино развивалось в двух направлениях: в Киото создавались исторические и «фольклорные» фильмы («дзидайгэки»), а в Токио – фильмы, построенные на современном материале («гэндайгэки»). Фильмы-дзидайгэки состояли из коротких сцен и базировались на давно сложившейся традиции театра Кабуки, а гэндайгэки были значительно длиннее и требовали подробных разъяснений. Оба направления находились под влиянием театральных традиций: женские роли исполняли актеры-мужчины (ояма), съемки велись с одной точки, фронтально, длинным кадром.

В сентябре 1912 г. компании Ёкота, Ёсидзава, М. Пате и Фукуходо объединились в корпорацию «Нихон кацудо сясин», сокращенно – «Никкацу» (Японская кинематографическая компания). В распоряжении новой корпорации были четыре студии и около 70 постоянно действующих кинотеатров по всей стране²⁶. Директором, а позже президентом траста стал Ёкота Эйносукэ. Ушла в про-

шное фигура независимого импресарио, который сам производил и сам показывал свои фильмы. Кинобизнес становился частью большого бизнеса, озабоченного корпоративной прибылью и колебаниями фондовой биржи.

В октябре 1903 г. в Токио появился первый постоянный кинотеатр. Им стал «Денкикан» («Зал электричества») – павильон, в котором за умеренную плату демонстрировались чудеса современной науки. Посетитель мог ощутить слабый удар током, опустив руку в емкость с водой, или посмотреть на кости собственной руки, сделав рентгеновский снимок. В историю японского кинематографа Денкикан попал потому, что его генератор электрического тока идеально подходил для работы проектора. К 1905 г. в Токио в парке Асакуса²⁷ действовал постоянный кинотеатр Ёсидзава. В 1907 г. первый постоянный кинотеатр был построен и в Осаке. Кино пользовалось огромным успехом у японцев.

С развитием киноиндустрии в Японии появилась и кинокритика. Первые киножурналы издавались компаниями, производящими фильмы, позже появились и независимые издания. В 1909 г. увидел свет первый номер киножурнала «Кацудо сясинкай»²⁸. В 1913 г. группа поклонников кино (среди них были Сигэки Ивасаки (псевдоним Токоси), Юкиёси Сигэно, Норимаса Каэрияма (псевдоним Какэйсандзин)) выпустила сначала небольшой киножурнал «Кацудо но Томо», а потом «Film Record» (позже переименованный в «Kinema Record»). Фактически все эти издания были брошюрами аннотированных программ; их авторы чаще всего хвалили иностранные фильмы и критиковали японские.

Журнал «Film Record», выходявший дважды в месяц, собирал для публики точную информацию о каждом новом фильме (сюжет, состав исполнителей, число копий и т. д.). Постепенно в журнале расширялось пространство для обзоров и эссе, посвященных фильмам и кинокритике. В третьем номере журнала (ноябрь 1913 г.) было напечатано программное заявление редакции:

Наша критика не только даст личное мнение самого автора, но также представит и другие мнения. Это потому, что наша критика должна высказать беспристрастное мнение по каждому фильму. Наша критика оценит фильм с точки зрения драматургии, игры и фотографии²⁹.

В седьмом выпуске журнала (февраль 1914 г.) Сэйдзи Огава поставил вопрос о роли сценариста в кинопроизводстве, подвергнув критике безразличие японских кинофирм к сценариям фильмов.

В 1918 г. был основан новый киножурнал – «Kinema Record», который начал выходить дважды в месяц. Его издатели придерживались той же стратегии, что и редакции первых журналов: они пуб-

ликовали критические обзоры ради поклонников кино и статистику коммерческого успеха фильмов ради дельцов киноиндустрии.

Первым профессиональным японским кинокритиком считается Ёсияма Кёкко (1881–1944). С июля 1911 г. он начал публиковать свои еженедельные обзоры кинофильмов в газете «Мияко Симбун». Сначала это были просто аннотированные афиши, затем – сравнения японских и иностранных фильмов, оценка экранизаций известных романов и пьес (в отличие от их постановок в театрах). В итоге Ёсияма выпустил две книги с анализом особенностей японского кино.

Таким образом, в начале второго десятилетия XX в. Япония уже обладала всем необходимым для собственного кинопроизводства. Была осознана та роль, которую могло сыграть это западное заимствование в Японии. Пришло понимание, что кино – это самостоятельный вид искусства, отличающийся и от театра, и от фотографии. С легкой руки Норимаса Каэрияма фильмы начали называться уже не «движущимися фотографиями», а «эйга» (кино) – термином, который используется и сегодня.

Примечания

- ¹ *Садуть Ж.* Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 233.
- ² *Дум J.A.* Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan // Monumenta Nipponica. 2000. Vol. 55. № 4. P. 511.
- ³ *Walker J.* The Cinematic Art of Higuchi Ichiyo's Takekurabe (Comparing Heights, 1895–1896) // Word and Image in Japanese Cinema. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 37.
- ⁴ *Richie D.* A hundred years of Japanese film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos // Kodansha International. 2005. P. 17.
- ⁵ *Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru.* A History of Early Cinema in Kyoto, Japan (1896–1912). Cinematographe and Inabata Katsutaro [Электронный ресурс] // CMN (Cinemagazinet). 1996. № 1. URL: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAEN.HTM> (дата обращения: 18.12.2010).
- ⁶ *High P.B.* The Dawn of Cinema in Japan // Journal of Contemporary History. 1984. Vol. 19. № 1. P. 24.
- ⁷ Из письма Инабата Кацутаро к Танака Дзюн-Итиро от 27.12.1924. См.: *Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru.* A History of Early Cinema.
- ⁸ Другой европейский оператор, работавший в Японии в это время, – Габриэль Вейр. Он прибыл в Японию после съемок в Центральной и Южной Америках, Соединенных Штатах и голландской Ост-Индии. *Nornes M.* Japanese documentary film: the Meiji era through Hiroshima. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003. P. 2.
- ⁹ *High P.B.* Op. cit. P. 24.

- ¹⁰ Ibid. P. 24.
- ¹¹ «Амэ-гору» можно перевести как «американское перекасти-поле» («амэ» – Америка, «горо» – от глаголов «корогару» и «корогасу» (катиться и катить)). Так в Японии в конце XIX в. называли молодых людей, отправлявшихся в Америку, где они колесили по стране, перебиваясь случайными заработками. В среде японских иммигрантов в Америке так называли сутенеров, живших за счет проституток. См.: *Japanese American History: An A-To-Z Reference from 1868 to the Present* / Ed. by Brian Niiya. N.Y., 1993. P. 100.
- ¹² Ibid. P. 25.
- ¹³ Ibid. P. 26.
- ¹⁴ *Ehrlich L.C.* Talking about Pictures: The Art of the Benshi // *Cinemaya: The Asian Film Quarterly*. 1995. Vol. 27. P. 34.
- ¹⁵ *Садзюль Ж.* Указ. соч. С. 234. Дж. Дим придерживается другой версии: она считает, что Ёсидзава купил у Инабата аппарат братьев Люмьер. См.: *Dym J.A.* Op. cit. P. 511–512.
- ¹⁶ Саго Тадао (род. 1930) – кинокритик и теоретик кино, автор более 30 книг по истории японского кино.
- ¹⁷ *Sato T.* Кино Японии. М.: Радуга, 1988. С. 22.
- ¹⁸ *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 177.
- ¹⁹ *Nornes M.* Op. cit. P. 2.
- ²⁰ *The Oxford history*. P. 177.
- ²¹ В 2009 г. было выдвинуто предложение присвоить этому фильму статус «национального достояния»: *Film as an Important Cultural Property* // *Tangemania*. URL: http://www.aarongerow.com/news/film_as_an_important_cultur.html (дата обращения: 18.12.2010).
- ²² *McKernan L.* Danjuro IX (Kawarazaki Gonjuro I) [Электронный ресурс] // *Who's Who of Victorian Cinema*. URL: <http://www.victorian-cinema.net/danjuro.htm> (дата обращения: 18.10.2010).
- ²³ *Nornes M.* Op. cit. P. 3–4.
- ²⁴ *High P.B.* Op. cit. P. 35.
- ²⁵ *The Oxford history*. P. 177.
- ²⁶ *Anderson J.L., Richie D.* *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, 1982. P. 31.
- ²⁷ К середине XVIII в. за районом Асакуса прочно утвердилась репутация центра популярных развлечений. *Markus A.L.* *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts* // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1985. Vol. 45. №. 2. P. 507.
- ²⁸ *Gerow A.* *The Word before the Image Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture* // *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 5.
- ²⁹ *Iwamoto Kenji.* *Film Criticism and The Study of Cinema In Japan: A Historical Survey* [Электронный ресурс] // URL: <http://www.raizofan.net/eng/history1.htm> (дата обращения: 18.12.2010).

Е.А. Елисеева

ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ
В ФИЛЬМАХ А. ДОВЖЕНКО И С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
(1930-е гг.)

Статья посвящена творчеству А. Довженко и С. Эйзенштейна в 1930-е гг. Автор доказывает, что оба режиссера продолжают использовать язык киноискусства 1920-х гг., оттачивая визуальные метафоры в своих фильмах.

Ключевые слова: визуальные метафоры, «Земля» А. Довженко, «Бежин луг», «Старое и новое» С. Эйзенштейна.

Монтажное кино 1920-х гг. постепенно формировало у зрителей способность «мыслить кадром». Несмотря на все различия художественных стилей, монтажная доминанта явно преобладала в творчестве таких советских кинорежиссеров, как С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, Ф. Эрмлер, Л. Кулешов. Их творчество 1920-х гг. привело к интенсивной разработке выразительных средств киноязыка, появлению новых визуальных образов.

Одним из важнейших приемов киноискусства тех лет являются визуальные метафоры, которые эти мастера продолжали использовать и развивать в 1930-е гг.

Так, в 1930 г. Александр Довженко ставит свой лучший немой фильм «Земля»¹. Он начинается с кадров, светлых по тональности: плывут над полем легкие облака, колышутся под ветром хлеба. Это настроение проходит через весь фильм, несмотря на все его драматические и трагические события. Изобразительный ряд картины подчеркивает непреходящую любовь к жизни ее персонажей – подчас контрастную с их переживаниями.

Щедрость природы передана кадрами, на которых мы видим ветви, усыпанные налитыми яблоками, крупные подсолнухи, рядом с которыми замечталась девушка, и т. п. Продолжение этого

© Елисеева Е.А., 2011

визуального ряда – и одновременно резкий контраст – образ умирающего деда Семена, который 75 лет пахал землю быками. Одетый в белую холщовую рубаху, он лежит под яблоней; ее спелые плоды рассыпаны вокруг благостно улыбающегося деда, рядом с которым играют дети – его внуки. Сосредоточены лица родных Семена, но в их глазах нет ни скорби, ни отчаяния. В ответ на просьбу деда ему подают сочную, мягкую грушу, и умирающий наслаждается вкусом этого плода земли. Эта сцена, полная жизнерадостия, соответствует общей тональности фильма...

Другой визуальный ряд передает остроту конфликтов, охвативших село: динамичные композиции строятся по наклонным и диагональным линиям кадра. Плачут бабы, схватились за головы мужики. Экран заполняют лица, искаженные отчаянием и яростью. Из титра «раскулачивают» зритель узнает, что это беснуются кулаки. Заметим, что во всем фильме титры чаще передают эмоциональное состояние персонажей, чем поясняют происходящее на экране.

Следующий эпизод – собрание партийной ячейки в хате Василя; его отец смотрит на происходящее косо, но все-таки напряженно прислушивается. Скромная обстановка (лавка с кадкой под окном и полка с посудой у двери) обозначает место действия – несомненно, это жилище бедняка. Авторская позиция ясно выражена визуальными метафорами фильма: монтируются кадры с тремя быками на пригорке и тремя кулацкими сыновьями, тогда как образ Василя обрисован в мягких, лирических тонах; при этом тонкое чувство юмора не позволяет мастеру сбиться на излишнюю патетику. Большую роль играют расположение фигур в кадре, пластика их движений, узнаваемые предметы обстановки, в которой действуют герои. Говоря о значении пространственно-композиционного построения фильмов, А. Мачарет подчеркивает:

Здесь отчетливо проявляется... особое, только кино свойственное художественное могущество – его исключительная способность изображать действительность «при помощи» ее самой и благодаря этому достигать непрекаемой достоверности, правдивости, убедительности и впечатляющей силы. <...> И вместе с тем как бесконечно трудно, пользуясь этим бесценным даром «механической фиксации», сообщать изображению обобщающий смысл и эмоцию художественного образа².

Примером превращения пейзажных мотивов в поэтическую метафору служит эпизод вечерних свиданий в деревне, решенный А. Довженко с лирическим комизмом. В кадре – огромное дерево с раскидистой кроной на фоне ночного неба, создающее впечатление

вечности, незыблемости всего сущего. На этом фоне видны влюбленные пары, млеющие от наплыва чувств; среди них и Василь со своей невестой. Но на лице девушки нет умиления: ее беспокойные глаза, показанные крупным планом, передают ощущение приближающейся опасности, пока еще невидимой. Это впечатление усиливается картинами тумана, стелющегося над водой, тревожно колеблющегося камыша, потом – тяжелых туч, ползущих над полем.

Эти картины природы готовят зрителя к восприятию страшной беды – убийства Василя. Она тоже передана с помощью монтажа контрастных кадров: гроб с телом Василя; малыш, не способный осознать происшедшее, ест арбуз; мать и сестра Василя беззвучно плачут (они зажимают рты руками); напряженное лицо отца Василя. Накопление горечи, боли от случившегося передано поединком взглядов отца Василя и попа; поединок заканчивается бунтом отца, восклицающего «БОГА НЕМА!» (надпись в титрах). При этом у зрителя возникает ощущение звучащей речи, что усиливает впечатление от игры актеров на крупных планах. Важно отметить, что А. Довженко сумел найти для каждой роли исполнителей, сочетающих яркий типаж и профессиональное актерское мастерство.

Следующий эпизод строится вокруг сцены похорон Василя. Здесь выстроена последовательность кадров: общий вид села, потом плетень, угол хаты; за гробом Василя идут сельчане, его отец; яблоневые ветки задевают лицо покойного; нарядные девушки несут цветы, все поют. Эта сцена монтируется с другими кадрами: беременная мать Василя; убегает его убийца Хома, закрывая уши, чтобы не слышать похоронное пение; поп в одиночестве стоит посреди церкви, бессильно просит: «ГОСПОДИ, ПОБЕЙ НЕЧЕСТИВЫХ!» (надпись в титрах); поп распластан на полу (камера смотрит на его маленькую фигуру сверху, передавая его ничтожность). Сразу после этого зритель видит: рождает женщина, появляется на свет младенец; подсолнухи склоняются над телом Василя (как бы кланяются ему); в исступлении кружится Хома (он сходит с ума); мечутся по лугу лошади; обнаженная невеста Василя, обезумев от горя, мечется по хате, срывая образа. Здесь мы впервые встречаемся с попыткой создать на экране визуальный образ глубинных человеческих переживаний – отчаяния, исступленного горя. Тем самым А. Довженко закладывает основу нового киноязыка.

Затем следует новый эпизод: на кладбище собралось много народа – похороны перерастают в настоящий митинг солидарности; люди не обращают внимания на беснующегося в отдалении убийцу; колышутся хлеба, долгожданный дождь омывает арбузы и яблоки (символизируя новые силы, которые вливаются в души

людей); какой-то парень обнимает невесту Василя, и ее глаза теплеют (она выходит из состояния безумного горя).

Здесь уместно вспомнить наблюдение В. Шкловского: «В литературе мы пользуемся широтой ореола вещей, а потом уточняем значение. В кино мы имеем определенные вещи, а потом расширяем значение»³. Другими словами, киноязык возводит отдельное явление, изображенное на экране, на уровень обобщающей идеи. Каждый персонаж, даже выделенный крупным планом, всегда предполагает его определенное положение в пространстве и другие характеристики, переданные с предельной достоверностью. Выразительность статичных кадров создается с помощью их композиции и различной крупности планов.

В 1929 г. Сергей Эйзенштейн работал над фильмом «Старое и новое»⁴. Последовательность его сцен выглядит так: разрушенные избы (в них дымно, мокро), уставшие, голодные люди; другой, богатый дом (жирная физиономия хозяина); богатое убранство лошади; поле, заросшее одуванчиками; старуха с сыном пашут, впрягшись вместо быков.

На этом фоне ведется рассказ о борьбе вокруг организации молочной артели – против нее выступает церковь. Образ этой церкви создается монтажом таких кадров: крестный ход, блестящие от пота лица его участников; служба на пустыре – кресты, хоругви, беснуется поп, оплывает свеча; солнце скрывается за тучами, темнеет (в титрах – «ЗАТМЕНИЕ!»), верующие в страхе падают ниц, но в руке попа... барометр.

Этому визуальному ряду противостоит другой: молочный сепаратор; лица людей, недоуменно, недоверчиво глядящие на машину; ее лопасти начинают вращаться, отбрасывая блики на лица, расцветают радостью; льется густеющее молоко. Титры сообщают, что начинает жить молочная артель «Путь Октября», в которую вступают 50 новых членов.

Таким образом, в фильме «Старое и новое» метафоричность изображений достигается сопоставлением кадров, которые обращают внимание зрителя на характерные детали, представленные в различных ракурсах. Заслужой кинематографа 1920-х гг. является его открытие мощной силы воздействия визуальной метафоры. В. Пудовкин писал:

Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. Прежде всего, он силен возможностью киноизображения (часто через деталь или необычный ракурс) заключать в себе скрытое и явное содержание. Причем, явное содержание – это то, которое мы непосредственно

видим в фильме, а скрытое, не всегда, разумеется, присутствующее, – это тот смысл, который в изображение вкладывает режиссер или находит сам зритель⁵.

Важно заметить, что для восприятия символического смысла изображения, понимания концепции автора, заложенной в фильме, необходима огромная сосредоточенность зрителя.

В 1935–1937 гг. С. Эйзенштейн принимал участие в переработке фильма «Бежин луг»⁶, который дошел до нас лишь в виде фотофильма, оформленного под руководством С. Юткевича и Н. Клеймана. Вспомним ряд его фотокадров: на фоне могучих деревьев видна телега, на которой лежит тело матери Степка (она забита насмерть мужем); жеребенок сосет мать; стоят деревья с пышной кроной; у костра сидят дети, к которым тянутся лошадиные морды (этот кадр особенно выразителен и поэтичен). Когда поджигатели колхозного амбара скрываются в церкви, появляется кадр, на котором сама земля выглядит перекошенной, – она как будто хочет сбросить врагов, не дать им пощады.

С. Эйзенштейн придает своей картине символический смысл не только путем сопоставления контрастных предметов и событий, но и с помощью игры света и тени. Это особенно заметно в кадрах, снятых внутри церкви: в алтаре женщины рассматривают блестящую одежду священника; крестьяне выносят иконы, снимают фигуру Христа с распятия (потрясающий символ!); головка смеющегося ребенка утопает в венце. Те же приемы используются для оценки событий в избе Степка: темные кадры рисуют врагов, пьянствующих с его отцом (в его роли – В. Карташев); темнота помещения оттеняется светлым пятном двери; вошедший Степок наклоняется к светлой головке мальчика с венчиком разлетающихся волос, рядом в кадре – большая темноволосая голова пьяницы; открытая улыбка мальчика с льняными волосами контрастирует с отталкивающими, темными лицами врагов (символические образы ангела и служителей сатаны).

Эйзенштейн доказал, что на киноязыке словами могут служить сами предметы, а за внешней формой каждой вещи можно разглядеть ее сущность; каждое явление имеет глубокий символический смысл, так как поэтична сама жизнь. В статье «Монтаж 1938» режиссер напишет:

И сейчас мы можем сказать, что именно монтажный принцип, в отличие от изобразительного, заставляет творить самого зрителя и именно через это достигает той большой силы внутренней творческой взволнованности у зрителя, которая отличает эмоциональное произведение от информационно-логичной логики простого пересказа в изображении событий.

Вместе с тем монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще, принципа, который в таком понимании выходит далеко за пределы области склейки кусков пленки между собой⁷.

Пространство в фильмах Эйзенштейна монтажно и динамично, варианты этой подвижности бесконечны. Как и А. Довженко, он максимально использует натурные съемки (сокращая павильонные): оба режиссера высоко ценят достоверность изображения, считая ее источником эстетического воздействия особого рода. А. Мачерет замечает:

В двадцатые годы во многих лучших картинах было отвергнуто любое проявление искусственности. Высоко ценилось обращение к реальной фактуре вещей, естественности, подлинности, факту, протокольности, документу. Это напоминало кинематографический вариант «литературы факта» и проявлялось в ряде талантливых работ Вертова, Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и тех, кто брал на вооружение их творческие принципы⁸.

Отмечая стремление упомянутых мастеров к подлинности киноизображения, нельзя забывать о том, что документальность, использование натуры вовсе не исключают организации и обобщения внутри фильма.

Особенности творчества А. Довженко и С. Эйзенштейна 30-х гг. показывают, что эти режиссеры продолжают развивать свои находки в области выразительных средств киноязыка, оттачивая визуальные метафоры своих фильмов, играющие важную роль в их общем художественном решении.

Примечания

¹ Сценарист и режиссер фильма – А. Довженко, оператор – Д. Демущкий, художник – В. Кричевский.

² *Мачерет А.В.* О поэтике киноискусства. М.: Искусство, 1981. С. 34, 36.

³ *Шкловский В.Б.* Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 172.

⁴ Сценарий фильма – С. Эйзенштейн, Г. Александров; режиссеры – С. Эйзенштейн, Г. Александров; оператор – Э. Тиссэ; художники – В. Ковригин, В. Рахальс.

⁵ *Пудовкин В.И.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1955. С. 54.

⁶ Сценарист фильма 1929 г. – А. Ржешевский, сценарий переработан И. Бабелем и С. Эйзенштейном. Операторы – В. Нильсен, Э. Тиссэ; художники – В. Ковригин, В. Рахальс.

⁷ *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 172.

⁸ *Мачерет А.В.* О поэтике киноискусства. С. 52.

О.Г. Кривилева

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА
В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМА «КЛАСС»¹)

Статья посвящена анализу ситуации культурного многообразия в современной образовательной системе Франции. В фильме Лорана Канте «Класс» находят отражение основные проблемы и противоречия многонационального общества. На примере одного учебного заведения режиссер исследует методы управления культурным многообразием с целью выкристаллизовать общую национальную идентичность. Автор статьи доказывает, что анализ данного кинофильма позволяет сделать некоторые выводы относительно политики мультикультурализма в современной Франции.

Ключевые слова: французская система образования, мультикультурная политика, фильм «Класс», Лоран Канте, словесная война.

Теория кино постоянно развивается, рассматривая этот культурный феномен сквозь призму того или иного идейного течения. Так, американский киновед Р. Стэм выделяет следующие подходы в киноаналитике (сменяющие друг друга или используемые одновременно): формальный, семиотический, феминистский, психоаналитический, постструктуралистский, текстуальный, постколониальный². Каждый подход привносит нечто новое в понимание кинематографа в целом и определенного киноматериала в частности. На рубеже XX–XXI вв. одной из популярных концепций, отражающих мировую социокультурную ситуацию, стал так называемый мультикультурализм.

Создатели кино, чувствуя общественные настроения, в своих фильмах часто концентрируют внимание на самых злободневных проблемах, предоставляя богатейший материал для культурологических исследований. Одним из ярких примеров такого рода

© Кривилева О.Г., 2011

можно считать фильм «Класс» французского режиссера Лорана Канте, который вышел на экраны в 2008 г. Фильм затрагивает одну из самых болезненных тем современной Франции – консервативная школьная система, вынужденная функционировать в условиях этнического и культурного многообразия контингента учащихся.

Фильм широко освещался и рецензировался в кинокритике, общий тон которой был более чем благосклонным³. В отличие от существующих на сегодняшний день чисто киноведческих публикаций, я попытаюсь проанализировать «Класс» как культурно-политическое явление, не касаясь художественных достоинств фильма.

Перед зрителями предстает нечто весьма далекое от стереотипного представления о том, что такое «стандартный французский класс». Для Лорана Канте этот школьный коллектив – символ культурного многообразия современной Франции. Здесь, в ограниченном пространстве классной комнаты, учителю приходится решать весьма острые конкретные проблемы межкультурных отношений. При этом все попытки сглаживания острых углов с помощью идеологической демагогии оказываются обреченными на провал. Сам Канте объяснял замысел своего фильма так:

Сейчас все больше говорят о необходимости превратить школу в своеобразное убежище, я же хотел, напротив, показать школу как зону резонанса, как место пересечения мировых потрясений, как микрокосм, где вполне конкретно встают вопросы равенства и неравенства возможностей, работы и власти, культурной и социальной интеграции и отверженности⁴.

Оригинальное название фильма «Entre les murs: la guerre des mots au collège» (буквально «В четырех стенах: словесная война в колледже») достаточно информативно. Первая часть названия подчеркивает замкнутость пространства, в котором действуют центростремительные силы; вторая часть характеризует самую суть происходящего в этом «микрокосме», его центробежные силы. Таким образом, две части названия как бы сталкиваются. В английской версии (как и в русской) название фильма «Class» («Класс») подчеркивает только закрытость системы, но о страстях, кипящих под этой «крышкой», зрителю только предстоит узнать после просмотра.

На протяжении всего фильма мы присутствуем на уроках французской словесности в колледже Дольго и оказываемся свидетелями настоящей «словесной войны». Ученики упражняются в умении отстаивать свои взгляды, приводя убедительные аргументы и подвергая критике сказанное их оппонентами; как правило, их споры выходят далеко за рамки темы урока.

Прежде всего, фильм посвящен отношениям между учениками разного этнического происхождения и учителем. Несколько кадров, рисующих поведение учеников на переменах, свидетельствуют об отсутствии какой-либо сегрегации и явной вражды между ними. Самые ожесточенные баталии идут между всеми учениками и учителем по поводу того, чему и как их учат. В этом плане класс, представленный в фильме, не отличается от любого другого: подростки, как правило, весьма критично относятся к взрослым – особенно к учителям, олицетворяющим для них власть. Однако в случае с «Классом» эта типичная школьная ситуация осложняется тем, что слова учителя подвергаются критике с позиций различного жизненного опыта и культурных традиций. Учитель Франсуа оказывается под перекрестным огнем разных оценок и принципов, в эпицентре многих конфликтных ситуаций, которые не могли бы возникнуть в монокультурном классе. Когда учитель приводит грамматический пример использования в речи нового слова – «Билл ест сочный чизбургер», ученики моментально возмущаются тем, что в подобных примерах всегда используются западные имена. Учитель оправдывается так: «Если я буду называть все имена, соответствующие вашим национальностям, это никогда не кончится». Фраза указывает на один из самых уязвимых пунктов мультикультурной политики: ее критики подчеркивают, что дробление гражданского общества на этнические группы может продолжаться до бесконечности, и бесполезно искать особый подход к каждой из них.

Важное значение для концепции авторов фильма имеет сцена, когда учитель дает классу задание – описать самих себя, создав свой автопортрет. Ученики сразу заявляют, что некоторые вещи и переживания описывать просто стыдно. Один из них, по имени Бубакар, приводит такой пример: ему было стыдно, когда мать его друга Рабаха пригласила его на ужин и ему пришлось есть на глазах этой женщины, проявляя неуважение к ней. Этим Бубакар приводит учителя в недоумение, однако отказывается что-либо объяснять: «Все равно Вы не поймете». Учитель спрашивает: «Я недостаточно умен для этого?» Вопрос подразумевает аргумент рационалиста, что мыслительный аппарат у всех людей устроен одинаково и потому каждый способен при желании понять любого другого. Но Бубакар отвергает такой подход и отказывается продолжать диалог, потому что для него это не вопрос способностей разума.

Очевидные межкультурные различия мы можем проследить на примере интерпретации понятия стыда Вэем, учеником-китайцем. Учитель считает, что Вэй путает стыд с дисциплиной, еще раз демонстрируя расхождение в мировосприятии и психологии Востока и Запада.

Часто в классе возникают разговоры, которые можно интерпретировать как поиски национальной самоидентификации. С одной стороны, ученики выражают презрительное отношение к так называемым лягушатникам и камамберистам (носителям классической французской культуры, как и их учитель). С другой стороны, когда учитель задает ученикам прямой вопрос «а разве вы не французы?», те смущаются и не могут ответить. Почтение к этническим корням своих семей у них сталкивается с привязанностью к французской культуре; в результате рождается их новое комплексное самосознание, не позволяющее отнести себя к определенной национальной группе.

Другая важная тема, которая возникает в дискуссиях на уроках, – это сословный вопрос. Для большинства учеников понятия «коренной француз» и «буржуа» – синонимы, причем этот единый образ включает одежду, манеры, поведение, признаки достатка и образованности. Все это так не похоже на то, что они ежедневно видят в своем квартале! Рабах рассказывает, как однажды он попал на вечеринку, где все были в костюмах и галстуках, а он пришел в своей мешковатой одежде. Он с горечью вспоминает: «Все смотрели на меня и думали: что здесь делает этот араб?» Учитель спрашивает: «Так ты думаешь, что это был расовый вопрос?» – и получает ответ: «Я не знаю, но все чипсы были с беконом» (свинина – запретная пища для мусульман).

Потом неожиданно для учителя весь класс начинает протестовать против изучения сослагательного наклонения «subjonctif»: по мнению учеников, этой устаревшей грамматической формой пользуются одни буржуа. Этот случай показывает, что класс гораздо более однороден с классовой точки зрения, чем с этнической или религиозной. Учитель, который представляется этой компактной группе подростков воплощением «французскости» и «буржуазности», принимает на себя основной удар их двойственного отношения – сочетания уважения с недоверием и враждебностью.

Особенно болезненной для многих учеников является необходимость подчиняться. Учитывая это, директор, войдя в класс и предложив всем встать, считает нужным объяснить: «Вставанием принято приветствовать старших, в этом нет знака подчинения или унижения». Здесь слышится отголосок опыта колониального прошлого Франции, когда администрации приходилось считаться с психологией подчиненных народов. Этот опыт власти, используемый в разных ситуациях, является объектом постколониальных исследований.

В фильме «Класс» учитель Франсуа представлен открытым для диалога со своими учениками. Он пытается услышать и понять

каждого из них, но одновременно пытаются приучить их мыслить в рамках французских понятий и ценностей. Главной функцией данной образовательной системы, известной своей негибкостью, является *ассимиляция* иммигрантов. Обучение во французских школах унифицировано с вполне достойной целью – снабдить учеников разных национальностей необходимым набором культурных кодов, позволяющих ориентироваться в реалиях и стиле жизни французского государства.

Однако фильм «Класс» передает представление о консервативности и односторонности французской школьной системы, которая не способна донести ценности французской культуры до выходцев из совсем иной среды: ассимиляционный подход просто не достигает своей цели. Действительно, ученики колледжа Дольто в фильме постоянно демонстрируют крайне низкий уровень своей академической подготовки: сочинения-автопортреты написаны довольно примитивным языком, читать Вольтера для них – непосильная задача (что признает и учитель).

Судя по объективным социологическим исследованиям, французское образование не достигает и другой цели – сформировать личность успешного человека, конкурентоспособного в экономических условиях французского государства. Р. Кастель приводит такие данные: среди учеников, бросивших среднюю школу в 1998 г., 43% магрибского происхождения (при 8% бросивших школу от общего количества учащихся)⁵. А французские граждане, не имеющие диплома о среднем образовании, как правило, могут рассчитывать только на самые низшие должности, не требующие квалифицированного труда. Таким образом, неспособность французской школы интегрировать значительную часть представителей этнических меньшинств закрепляет их экономическое неравенство. С этим связана печально известная проблема французских пригородов, которая имеет не столько этнокультурную, сколько классовую природу.

Вообще-то французская школьная система не является дискриминационной: она принимает всех учеников, независимо от их расовой, этнической, сословной принадлежности. Французские школы открыты даже для тех детей, чьи родители находятся в стране на нелегальном или полунелегальном положении (в фильме это подтверждается ситуацией с родителями Вэя, нелегально приехавшими из Китая). Однако Р. Кастель отмечает, что, хотя школьная система Франции не ограничивает доступ к образованию, она исключает тех, кто не может к ней приспособиться⁶. Красноречивой иллюстрацией этого положения в фильме служит конфликтная ситуация вокруг судьбы ученика по имени Сулейман, который систематически нарушал школьную дисциплину. Учительский комитет

должен решить вопрос об его исключении (что вполне соответствует правилам учебного заведения), но дело осложняется тем, что в этом случае отец Сулеймана отправит его обратно в Мали. Получается, что учителя вынуждены выполнять функции карательного органа, принимая решение об изгнании человека из страны (что является сферой компетенции миграционного ведомства). Это слишком большая ответственность, которой члены учительского комитета хотели бы избежать любой ценой. Все краеугольные камни мультикультурной политики упираются в данную ситуацию, и решение учителей будет значить многое. Ирония авторов фильма передана тем, что в недрах учительской комнаты часто возникают горячие споры по поводу общей системы европейского образования, но этот спор сразу угасает, как только учителям нужно заполнять графы в официальном отчете. Педагогическому совету и администрации школы всегда легче действовать по шаблону. И в этом, скорее всего, состоит тревожная ситуация, которую хотел продемонстрировать нам режиссер фильма Канте.

Ключевое слово, которое употребляют сам Канте и большинство кинокритиков, говоря о фильме, – это игра (*enjeux*), и в данном случае речь идет не только о замечательной актерской игре. Как справедливо замечает Дж. Рой⁷, словесная полемика в картине часто напоминает игру в пинг-понг, причем камера оказывается в положении судьи, зорко следящего за перемещениями «шарика». Создатели фильма тоже признавались, что они пытались снимать сцены уроков как теннисный матч. Происходящая в классе переключка «вопрос–ответ» особенно близка к пониманию сущности языка как игры у Х.-Г. Гадамера. Словесная игра в фильме пронизывает весь учебный процесс, но она становится не просто способом овладеть языком, а приобретает политическое значение. Ученики поднимают волнующие их вопросы, некомфортные для учителя, между ними идет полемика, борьба аргументов и контраргументов. И хотя в «Классе» последнее слово всегда остается за учителем, однако право голоса есть у всех: по словам одного из критиков, это настоящий «театр демократии»⁸. Если же смотреть шире, при просмотре фильма зрители тоже включаются в игру. Само пространственное решение картины выглядит абсолютно по-гадамеровски: зритель почти все время видит три стены классной комнаты, а вместо четвертой стоит камера. Таким образом, класс выглядит сценой, к которой вполне применим образ Гадамера: «Замкнутое пространство мира игры здесь позволяет одной из стен упасть. <...> Закрытость игры в себе и создает ее открытость для зрителя»⁹.

В данном случае Сулейман оказывается изгоем именно потому, что он играл не по правилам поведения в учебном заведении.

Не случайно разговор учителей по поводу Сулеймана заканчивается фразой: «Это не школа выгоняет Сулеймана. Он сам уже не с нами». Отказавшись играть, игрок сам себя выводит из игры. Даже под угрозой исключения Сулейман не пытается вступать в диалог с педагогическим советом, хотя, скорее всего, он заинтересован в тех возможностях, которые дает законченное школьное образование. Мать Сулеймана, присутствующая на совете, скорее всего, могла бы изменить его решение, если бы она понимала французский язык, но это не так. Незнание языка лишает человека возможности полноценно реализовывать себя в обществе и защитить свои интересы. Напомню, что в оригинальном заглавии фильма фигурирует не просто словесная игра, а «словесная война». Значит, режиссер хотел поставить вопрос еще жестче: не имея слов, ты оказываешься безоружен.

Таким образом, можно говорить о формальном, но не о фактическом равенстве возможностей для учеников французской школы. В принципе в микрокосме школы можно увидеть образ макрокосма – общей системы организации власти в стране. Это придает фильму метонимическое звучание. Однако фокус внимания режиссера направлен именно на школу как один из важнейших институтов государства, который должен способствовать интеграции общества. Фильм наглядно демонстрирует слабые стороны французской школьной системы: ее консервативность, неспособность учитывать меняющуюся реальность и решать возникающие в связи с этим проблемы. Эта критика ценнее тем, что фильм далек от морализаторства. О стремлении к максимальной объективности говорит то, что представленные в фильме сцены зеркально повторяют случаи из жизни учеников, которые в нем снимались¹⁰. Разумеется, это не значит, что перед нами – фрагмент документальной съемки, поскольку режиссерский замысел чувствуется достаточно явно. Тем не менее фильм действительно отражает реальное положение вещей во французском образовании и культурной политике в целом.

Вместе с тем основная задача фильма – не обличать школьную систему, а представить «Класс» как место, где юные французские граждане разного происхождения имеют возможность отстаивать собственную идентичность (национальную, культурную, социальную, личностную). Канте использует научный метод объективного наблюдения, предоставив каждому персонажу возможность высказаться почти в режиме реального времени. Все это позволило авторам фильма поставить актуальный вопрос мультикультурной политики: почему иммигранты стремятся к культурной изоляции, вопреки своему же стремлению добиться европейского уровня благо-

состояния? Еще один важный вопрос: стоит ли властям применять дифференцированный подход к людям в зависимости от их религиозного и этнического происхождения? Поиск ответов на эти вопросы весьма актуален не только для Франции, он имеет общемировое значение.

Хотелось бы отметить то, что режиссеру все-таки удалось показать школьный класс как единый коллектив. И это дает надежду на взаимопонимание людей разных культур, на эффективное управление образованием разнородного школьного коллектива. Речь идет о предоставлении свободного выбора для всех членов гражданского общества, независимо от их национальности и религии: говоря языком одного из учеников, на общей вечеринке нужно угощать чипсами не только с беконом.

Примечания

- ¹ Фильмография: «Класс» («Entre les murs: la guerre des mots au collège»). Режиссер – Лоран Канте. Франция, 2008.
- ² Stam R. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000. P. 2.
- ³ См., напр.: Renzi E. *À égalité // Cahiers du cinema*. Paris: Editions de l’Etoile, 2008. № 637. P. 19–21.
- ⁴ Цит. по: Secrets de tournage [Электронный ресурс] // Allociné URL: http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=58151.html (дата обращения: 16.09.2010).
- ⁵ Castel R. *La discrimination negative: citoyens ou indigènes?* P.: Seuil, 2007. P. 50.
- ⁶ Ibid. P. 49.
- ⁷ Roy J. *Précis d’anatomie. L’école comme lieu d’apprentissage des rapports humains* [Электронный ресурс] // Site du journal «L’Humanité». 24.09.2008. URL: http://www.humanite.fr/2008-09-24_Cultures_Precis-d-anatomie (дата обращения: 11.09.2010).
- ⁸ Raspiengeas J.-C. «Entre les murs», une oeuvre qui derange [Электронный ресурс] // Site du journal «La Croix». 23.09.2008. URL: <http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2350627&rubId=1097> (дата обращения: 04.02.2011).
- ⁹ Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М.: Прогресс, 1988. С. 154–155.
- ¹⁰ См. подробнее: Secrets de tournage.

Е.В. Александрова

К ПРОБЛЕМЕ ПРОЧТЕНИЯ НАДПИСЕЙ ПИРАМИД САККАРЫ

В статье рассматривается проблема интерпретации древнеегипетских религиозных текстов, известных как «Тексты пирамид». Отмечая деформацию исходной структуры и функций текстов в процессе их восприятия европейской традицией, автор предлагает новый подход к интерпретации «Текстов пирамид» в рамках их культурного контекста.

Ключевые слова: «Тексты пирамид», царский заупокойный культ, погребальная практика Древнего Египта.

В данном исследовании речь идет о надписях, высеченных на стенах внутренних помещений пирамид египетских царей и цариц конца эпохи Древнего царства, воздвигнутых в некрополе Саккара. На данный момент известно 10 таких комплексов изречений, и они датируются периодом примерно с 2350 по 2100 г. до н. э.¹ Рассматриваемый памятник впервые был опубликован Г. Масперо в конце XIX в. под названием «Надписи пирамид Саккары»². Распространенное в настоящее время название «Древнеегипетские тексты пирамид» он получил в двухтомном издании К. Зете, выпущенном в 1908–1910 гг.³ Этот интереснейший источник до сих пор не стал в полной мере доступным не только для сравнительного изучения религий, но и для самой египтологии⁴, и причина этого, как нам кажется, в трансформации, которую он претерпел на начальном этапе восприятия его европейской наукой. Издание К. Зете, сформировавшее объект изучения в данной области, отличается от оригинала в двух существенных моментах.

Во-первых, отвергнув выбранный Г. Масперо принцип издания текстов каждой пирамиды в отдельности, К. Зете построено объединил аналогичные изречения всех пирамид в один квазиединный

текст. Негативный момент такого подхода М.Э. Матье отметила еще в 1947 г.:

В результате этого внимание дальнейших исследователей уже не направлялось на изучение текстов пирамид как единого памятника во всей его исторической конкретности и с учетом его реальной непосредственной функциональности⁵.

Во-вторых, для более точной передачи специфических для «Текстов пирамид» знаков К. Зете предпочел не типографский, а автографический способ записи. Для египтологии иероглифика является своего рода «рабочей» системой древнеегипетского письма: она используется в хрестоматийных грамматиках среднеегипетского языка А. Гардинера⁶ и Дж. Аллена⁷, в словарях⁸. В учебных и научных целях многие тексты транслитерируются из других систем письма в иероглифическую. В результате условная рукописная передача иероглифических знаков воспринимается как аналогичная стандартизированной типографской форме (как это происходит в европейских языках), и не придается должного значения существованию в Древнем Египте нескольких четко различавшихся по используемому материалу, технике начертания знаков и функции фиксируемых текстов систем письма. Иероглифика применялась в контексте религиозной практики, и само название «слова бога» (*mdw-nTr*) характеризует ее как средство общения с потусторонним миром⁹. Ее выделяет не только форма знаков, но и материал, на котором они высекались, – камень. Понятно, что в бытовых целях использовались и папирус, и глиняные черепки, причем система знаков, написанных от руки на этих материалах, значительно отличалась условностью своей формы от надписей, высеченных на камне. Употребление той или иной системы письма было неразрывно связано с функцией текста и тем самым явно на нее указывает.

С момента открытия «Текстов пирамид» и в дальнейшем в процессе издания они воспринимались как выполняющие основную функцию письменного текста – транслировать информацию. Так, именно издания Г. Масперо, К. Зете, А. Пьянкова¹⁰ и других¹¹ сделали надписи далеких и полуразрушенных пирамид Саккары доступными европейскому читателю. Казалось бы, проблема заключается только в том, чтобы перевести эти *надписи*, после чего они станут понятным *текстом*. Но дело в том, что сами по себе «Тексты пирамид» оказались в столь недоступном для читателей месте вовсе не по недоразумению. При своем естественном бытовании в условиях недостаточного освещения они вообще не могли быть прочитаны.

Следовательно, этим надписям невозможно приписать функцию трансляции информации – по крайней мере от человека к человеку. Это исключает и такую функцию записи сакрального текста, как стремление сохранить традицию после ее отмирания в живой устной форме (как это часто происходило в других культурах и в самом Египте более поздних эпох). В то же время их иероглифическая запись достаточно явно указывает на связь этих текстов с живой религиозной практикой и позволяет отнести «Тексты пирамид» к кругу памятников царского заупокойного культа, адресатом которого являлись умерший фараон и потусторонний мир богов.

Религиозный характер надписей в пирамидах Саккары также делает невозможным вольное перемещение фрагментов текста. Для древнего религиозного сознания проблема целостности является ключевой, что можно проиллюстрировать основной «интригой» мифа об Осирисе, расчлененном Сетхом, собранном Исидой и Нефтидой и воскрешенном Анубисом при помощи мумификации. Создание целостного памятника из жертвенных формул, гимнов и заклинаний, которые раньше объединялись ходом ритуала «здесь и сейчас», было вполне актуальной задачей для древнеегипетских жрецов. Если в нашей культуре компиляция воспринимается скорее как некое некритическое объединение разнородных частей (зачастую «шитое белыми нитками»), то это представление совершенно неприменимо к древнеегипетскому *сакральному* тексту. Важным фактором обеспечения целостности текста является его архитектурный контекст: монументальную иероглифику невозможно отделить от стен, на которых она высечена, в связи с чем приобретает значение не только линейная организация текста на отдельных стенах, но и соотношение этих поверхностей в рамках пространственных бинарных оппозиций север–юг, запад–восток и низ–верх.

В издании «Текстов пирамид» К. Зете связность текста была нарушена и на уровне отдельных поверхностей, поскольку одинаковые изречения были изданы параллельно с их первым появлением. Тем не менее очистительные изречения 23, 25 и 32, повторяясь несколько раз, входят в состав устойчивых последовательностей ритуальных текстов и являются своего рода разделителями между различными стадиями погребального обряда. Повторы такого рода, образующие своеобразную рамку, играют важную роль и в структурировании текстов внутри изречений, что можно показать на примере одного небольшого фрагмента (в нашем переводе) – изречения 223 по нумерации К. Зете, расположенного на восточной стене погребальной камеры.

Это изречение производит довольно пестрое впечатление, что вполне отражает состав и способ организации «Текстов пирамид».

Нам представляется, что проблема их целостности решалась не путем формирования стилистически единого текста, а благодаря включению различных фрагментов в рамку, составленную повторением фрагментов текста различного объема¹². В данном случае роль такой рамки выполняют обращения «О Унис!» и «О Унис! Поднимись!» (в нашем примере они выделены полужирным шрифтом и пронумерованы). При этом фрагменты внутри таких рамок в значительной степени сохраняют связь с другими сферами заупокойного культа, как царского, так и частного. В начале изречения междометия и указательное местоимение «это» (np), которые А.Л. Коцейовский переводит как «ухай, пляши, восклицай!»¹³, мы предпочли просто транслитерировать. Итак, наш перевод:

Изречение слов: *Уху! Их! Их!*

1. О Унис! Поднимись!

Сидение напротив «*тысячи в хлебе, тысячи в пиве*», жареного мяса, мяса с бойни, хлеба-итехет из зала-усехет

Обеспеченный в качестве бога «*жертвой, даваемой богом*», обеспечен[ный] Унис хлебом его этим

Пришел ты к *ба* своему, Осирис; *ба*, пребывающий среди *ахов*; могучий в местах своих; защитник девятки в Доме Старейшин

2. О Унис! Взойди! Явьсь! Не удаляйся от гробницы! Замкнись!

«*Дано тебе Око Хора*», вот тебе это. Да пребудет оно при тебе!

3. О Унис! Поднимись!

Обеспечен ты хлебом своим этим здесь

4. О Унис! Пребываешь ты в двери!

Квинтэссенцией изречения является его последняя фраза, вызывающая противоречивые толкования и по сей день. В начале XX в. А.Л. Коцейовский и Л. Шпелеерс переводили ее дословно: «Ты находишься в двери»¹⁴ («*tu es dans la porte*»¹⁵). При этом А.Л. Коцейовский комментирует данное выражение так: это «магическая формула, вселявшая дух покойного в фальшивую дверь»¹⁶. С появлением перевода К. Зете¹⁷ получает распространение гораздо более «натянутая» с грамматической и лексической точки зрения интерпретация¹⁸, отраженная и в последнем переводе «Текстов пирамид» Дж. Аллена: «I will be an attendant for you» («я буду твоим помощником»)¹⁹.

Можно сказать, что это расхождение в переводах хорошо иллюстрирует разрыв между исследованиями «Текстов пирамид» и культуры Древнего Египта в целом, ведь «фальшивая» или «ложная» дверь, о которой говорит А.Л. Коцейовский, является хорошо известным предметом древнеегипетской погребальной практики.

Она представляет собой небольшую нишу в виде дверного проема в стене заупокойного храма или гробничной часовни. Двумя важнейшими элементами ее оформления являются изображение (в технике выпуклого рельефа) умершего, сидящего перед жертвенным столом, и список жертв (выполненный врезанными иероглифами). Стандартизованный список заупокойных жертв обязательно включал две части: в первой назывались персонажи, которые обеспечивают получение жертвы в ином мире (царь и боги); во второй перечислялись сами жертвы (материальные блага или благоприятные условия загробной жизни)²⁰. Обе части могут быть представлены с различной степенью детализации: к имени бога, «дающего жертву», иногда добавляются многочисленные эпитеты; «стандартный набор» жертв (хлеб, пиво, мясо, алебастровые сосуды и ткани) также может быть расширен²¹. Как показал А.О. Большаков, этот комплекс, объединяющий текст и изображение, являлся точкой соприкосновения земного и потустороннего миров²²; обозначение его словом «дверь» (*aA*)²³ отражает представление о проницаемости этой границы между мирами.

Именно этими элементами оформления ложной двери оперирует первый фрагмент рассматриваемого изречения. К изображению умершего перед жертвенником отсылает нас первая фраза: выражение «сидение напротив» выполняет ту же функцию, что и подписи к изображениям покойного (наблюдающего за работами) в гробничных часовнях²⁴. За ней следует формула (выделенная кавычками и курсивом), фигурирующая уже в египетских текстах как краткое обозначение заупокойных жертв – «тысяча в хлебе, тысяча в пиве» (*xA t t xA t Hnqt*). Обеспеченность «жертвой, даваемой богом» (*Htp di nTr*) далее резюмирует благополучное осуществление заупокойного культа в целом. Более распространенным вариантом этой формулы является «жертва, даваемая царем» (*Htp di nsw*): как стандартный зачин жертвенного списка она стала общим обозначением всего культа, связанного с ложной дверью. Касательно этого изречения М.А. Чегодаев замечает:

Перед нами – редчайшее для Египта словесное *описание* столь хорошо нам знакомого *изображения* покойного за жертвенным столом с тысячей хлебов, пива и т. д.²⁵

Во втором фрагменте употребляется еще одна формула, отсылающая нас уже к самому корпусу «Текстов пирамид» – к изречениям северной стены погребальной камеры. Данный блок наиболее тесно связан с заупокойным ритуалом, что ярко проявляется в его оформлении. Три регистра стены заполняют по преимуществу

краткие изречения (длиной в один столбец). Они начинаются формулой «Осирис-Унис, укреплено тебе Око Хора!», а завершаются перечислением приносимых жертв. Центральную часть изречений составляют различные интерпретации мотива утраты Хором своего Ока и его восстановления. Тем самым Око Хора соотносится с приносимыми жертвами и одновременно символизирует восстановление целостности Осириса и воскрешение отождествляемого с ним фараона. В изречении 223 употребляется формула «*дано тебе Око Хора*», связывающая его с текстами северной стены. Тем самым к списку приношений, маркируемых формулой «*тысяча в хлебе, тысяча в пиве*», присоединяются все приношения, упомянутые на северной стене. С другой стороны, формула «*жертва, даваемая богом*» символизирует весь заупокойный культ, получающий здесь соответствующую мифологическую интерпретацию.

Этот жертвенный ритуал основан на представлении о том, что через врезанные иероглифами в поверхность стены названия приносимых жертв слова жреца попадают «на ту сторону» границы между мирами и превращаются в реальные блага, которыми располагает покойный в ином мире²⁶. Начиная с III династии он заменил непосредственное обеспечение покойного погребальным инвентарем, который ранее заполнял многочисленные складские помещения в гробницах. С этой культовой практикой связана и ориентация погребений по оси запад–восток: это направление выхода покойного в «ложную» дверь для получения даров²⁷. На этой же оси расположено изречение 223, помещенное на восточной стене погребальной камеры. Оно находится в «сфере умершего», недоступной живым, и было связано с оформлением часовни пирамидного храма – в сфере, доступной людям. Жертвы, приносимые во время заупокойной службы в этой часовне, проникая через ту же «дверь» в мир иной, превращались в «Око Хора», подносимое Осирису. Это приводило к воскрешению фараона, повторявшемуся каждый день в рамках солярного цикла. Тем самым весь комплекс изображений и надписей в храмовой часовне вместе с текстами внутри пирамиды должен был одновременно изображать мир таким, как он есть и каким он должен быть, поддерживая его в этом идеальном состоянии.

Примечания

¹ The Ancient Egyptian Pyramid Texts / [Tr.] by James P. Allen. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005. P. 1.

² Les inscriptions des pyramides de Saqqarah / Par G. Maspero. Paris: E. Bouillon, 1894. 458 p. Первоначально тексты были изданы в 1882–1893 гг. в журнале «Recueil

- de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes» (Paris. Vol. III–XIV).
- ³ Die Altägyptischen Pyramidentexte nach den Papierabdrucken und Photographien des Berliner Museums / Bearb. von Kurt Sethe. Bd. 1–2. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1908, 1910.
 - ⁴ *Большаков А.О.* Человек и его Двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб.: Алетейя, 2001. С. 21.
 - ⁵ *Матве М.Э.* Тексты пирамид – заупокойный ритуал // Вестник древней истории. 1947. № 4. С. 372–373.
 - ⁶ *Gardiner A.H.* Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs. 3 ed. Oxford: Griffith Institute, 1957.
 - ⁷ Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs / By James P. Allen. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
 - ⁸ В словаре Р. Ханнига используется типографский иероглифический шрифт, в то время как другие авторитетные словари используют рукописную передачу той же системы знаков. См.: *Hannig R.* Ägyptisches Wörterbuch I. Altes Reich und erste Zwischenzeit. Mainz am Rhein: von Zabern, 2003; Wörterbuch Der Ägyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademien / Hrsg. von Adolf Erman und Hermann Grapow. Bd. I–V. Unveränderter Nachdruck. Berlin, 1971; A Concise Dictionary of Middle Egyptian / By Raymond O. Faulkner. Oxford: Griffith Institute, 1991.
 - ⁹ *Большаков А.О., Суцеский А.Г.* Образ и письменность в восприятии древнего египтянина // Вестник древней истории. 2003. № 1. С. 51.
 - ¹⁰ The Pyramid of Unas / By Alexandre Piankoff. Princeton: Princeton University Press, 1968 (Bollingen Series XL: Vol. 5; Egyptian Religious Texts and Representations).
 - ¹¹ Les textes de la pyramide de Pépy Ier. Édition. Description et analyse / En collaboration avec C. Berger-El Naggar, J. Leclant, I. Pierre-Croisiau. Le Caire: L'Institut français d'archéologie orientale, 2001 (Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale 118 / 1–2).
 - ¹² В приводимом изречении эта рамка образована повтором короткой формулы «О Унис!», в то время как, например, в изречении 217 южной стены погребальной камеры ее образует фрагмент, превышающий по объему любое изречение северной стены того же помещения.
 - ¹³ Тексты пирамид. С. 162.
 - ¹⁴ Первая публикация: *Коцейковский А.Л.* Тексты пирамид. Одесса, 1917. См.: Тексты пирамид. С. 163.
 - ¹⁵ *Speleers L.* Les textes des pyramides égyptiennes. Bruxelles, 1923. P. 19.
 - ¹⁶ Тексты пирамид. С. 163.
 - ¹⁷ Перевод К. Зете выходил начиная с 1935 г.: *Sethe K.* Übersetzung und Kommentar zu den altägyptischen Pyramidentexten. 6 Bd. Glückstadt; Hamburg, 1935–1962.
 - ¹⁸ См.: *Чегодаев М.А.* Письменность и искусство: человек на границе миров // Искусство Востока. Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: URSS, 2008.

К проблеме прочтения надписей пирамид Саккары

С. 307: «Он предположил такое прочтение фразы из четырех слов, которое одновременно предполагает два пропуска местоимений, одну хаплографию и нигде не зафиксированное значение слова “дверь” (aa) как “помощник”».

- ¹⁹ The Ancient Egyptian Pyramid Texts. P. 28.
- ²⁰ *Strudwick N.C.* Texts from the Pyramid Age. Leiden, 2005. P. 31–32.
- ²¹ Зачастую предметом просьбы служит также «выхождение голоса» (prt-xgw), т. е. желание, чтобы кто-то прочел жертвенную формулу для покойного. См.: *Strudwick N.C.* Op. cit. P. 212: «...Жертва, даваемая Осирисом / да будет сделано для него произнесение жертв».
- ²² *Большаков А.О.* Указ. соч. С. 222.
- ²³ *Чегодаев М.А.* Указ. соч. С. 306.
- ²⁴ При издании текстов Древнего царства Н. Страдвик счел необходимым представить эти «подписи» (captions) отдельной группой. См.: *Strudwick N.C.* Op. cit. P. 47. Ср.: *Чегодаев М.А.* Указ. соч. Чегодаев подчеркивает: «Изображений без текстов в египетском искусстве практически не существует. <...> Более того, то что мы воспринимаем как изображение с подписанным именем, на самом деле было лишь очень большим детерминативом (иероглифом-опредлителем) к написанному имени» (С. 297).
- ²⁵ *Чегодаев М.А.* Указ. соч. С. 307.
- ²⁶ *Лаурентьева Н.В.* Иной мир в древнеегипетском искусстве: формирование изобразительной традиции и ее трансляция // Искусство Востока. Вып. 3. С. 278.
- ²⁷ *Bolshakov A.O.* Man and his Double. Wiesbaden, 1997. P. 28.

А.Ю. Волович

СЕМАНТИКА ИЗОБРАЖЕНИЙ ЛЯГУШКИ
НА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ СОСУДАХ
ЭПОХИ НОВОГО ЦАРСТВА

Статья посвящена выявлению семантики изображений лягушки на древнеегипетских сосудах из письменного прибора бога Тота – как одного из его атрибутов-символов. Главным объектом анализа являются виньетки к 94-й главе Книги мертвых, фрагменты фресок из гробниц Нового царства, а также тексты, сопровождающие данные изображения. Автор предлагает собственную версию перевода некоторых фрагментов этих текстов и приходит к выводу, что образ лягушки является символом разливов Нила; ее изображение указывает на то, что сосуд содержит именно его животворящую воду.

Ключевые слова: Древний Египет, Тот, Книга мертвых, образ лягушки, прибор писца.

На всем протяжении древнеегипетской истории были популярны флористические и анималистические мотивы изображений, которые встречаются на ювелирных украшениях, предметах быта, вотивных фигурках и других изделиях малой пластики, а также в росписях храмов и гробниц. Не вызывает сомнений магический смысл таких изображений, которые могут служить источниками дополнительных сведений относительно представлений древних египтян о загробном мире.

Среди таких источников – изображения сосудов с фигуркой лягушки, семантику которой мы попытаемся выявить. В работе будут рассмотрены следующие изображения:

1) виньетка к 94-й главе Книги мертвых (датируемой временем правления XIX династии) из гробницы скульптора Неферренепета (ТТ 336) из Дейр-эль-Медины¹;

2) фрагмент росписи в центре верхнего регистра на стене Н коридора гробницы жреца Амона-Ра Неферхотепа (ТТ 50) XVIII династии (в правление Хоремхеба)²;

3) изображение из гробницы царицы Нефертари (QV 66)³, где также начертан фрагмент текста из 94-й главы Книги мертвых;

4) изображение из гробницы брата Неферренипета скульптора Нахтамуна (ТТ 335), обнаруженной в Дейр-эль-Медине и датируемой временем правления Рамсеса II – Меренптаха⁴.

В каждом из этих изображений присутствуют интересные нас сосуды, причем двух типов – конические кубки и плоскодонные сосуды с орнаментом.

В первом из перечисленных случаев – на виньетке к 94-й главе Книги мертвых – мы видим конический кубок, орнаментированный в виде раскрытого цветка лотоса, причем сходство с цветком подчеркнуто маленькой конической ножкой. На этом кубке, установленном на низком жертвенном столике, сверху сидит лягушка, а рядом с ним изображена палетка для письма.

Во втором случае – на росписи из гробницы Неферхотепа – тоже представлен конический кубок, но лишенный какого-либо орнамента; однако ножка сосуда практически идентична первому изображению. На венчике этого кубка тоже сидит лягушка, но сам сосуд стоит не на жертвенном столе, а под погребальным ложем Неферхотепа. Слева от чаши находится палетка для письма⁵.

Другой тип сосудов – плоскодонная чаша с раскрывающимся венчиком – представлен в 3-й и 4-й из перечисленных росписей. На изображении из гробницы царицы Нефертари представленный сосуд без орнамента имеет типичную форму чаши для воды, входящую в набор древнеегипетского писца. В данном случае сосуд находится на узкой подставке и увенчан не только фигуркой лягушки, но и палеткой для письма.

Изображение чаши для воды из гробницы Нахтамуна практически аналогично предыдущему. На западной стене в первом регистре этой гробницы представлен сидящий Тот в образе ибисо-голового божества. Он держит в руках скипетр «уас», знак жизни «анх» (обозначенный иероглифом) и палетку писца. Перед Тотом стоят Нахтамун с супругой. Мужчина протягивает богу корзину «неб» (ее знак) с маленькой сидячей фигуркой богини Маат. В обмен на это подношение Тот протягивает Нахтамуну «уас» и «анх», что символизирует дарование покойному дыхания жизни. Женщина тоже держит в руках корзину «неб», в которой находятся знаки трех хлебов и четырех зерен ладана, которые обычно предназначаются в подношение умершему. Позади трона Тота на фоне растения

изображен плоскодонный сосуд на узкой подставке, а на сосуде – фигурка сидящей лягушки⁶.

Существуют разные мнения относительно описанных нами изображений. Некоторые исследователи считают, что лягушка – это конструктивный элемент сосуда. Согласно Гедике, во всех этих случаях запечатлен «сосуд в виде лягушки», помещенный сверху на чашу в виде лотоса⁷. Однако, по мнению Мильде, такое повторение одного сосуда в другом не оправданно; кроме того, лягушка – вовсе не обязательный атрибут чаши: на некоторых папирусах с виньетками к 94-й главе Книги мертвых лягушка отсутствует⁸.

Во всех рассмотренных нами случаях и на кубках, и на чашах изображена лягушка, около каждой из них находится палетка писца, а иногда и сам бог Тот. С тем чтобы выявить семантику этих композиций, необходимо обратиться к сопровождающему их тексту. Так, текст на виньетках к 94-й главе Книги мертвых, который произносит умерший, содержит просьбу о предоставлении божественной палетки и сосуда для письма, чтобы получить заклинания ибисоголового бога Тота. Автором выполнен перевод текста 94-й главы Книги мертвых из гробницы Неферренепета (он приводится в работе Мильде). Наш перевод, с указанием номера строки оригинала, выглядит так:

(1) Заклинание для требования такого сосуда и палетки в некрополе, произносимые Осирисом, хозяином дома [Нефер...], (2) правогазным: «О великий, видящий отца своего, хранящий книги, Тота <...> (3) <...> предоставлены мне письма Тота. <...> (4) <...> Принесите для меня сосуд, принесите для меня палетку, находящиеся в руке (5) Тота, [и] таинства, которые в них. Боги, смотрите, я – (писец). Принесите для меня (6) останки Осириса, которыми пишу. <...> (7) <...> Делаю я то, что правильно, приношу правду <...>.

Приведем теперь в нашем построчном переводе практический идентичный текст из гробницы Нефертари, сопровождающий интересующий нас фрагмент стеной росписи⁹:

(1) Заклинание для требования такого сосуда и палетки, как у Тота, в некрополе Осириса, (2) Супруги правителя великой, Госпожи Обеих земель, Нефертари, возлюбленной Мут, правогазной: «О великий, видящий отца своего, хранящий (3) книги Тота, <...> (4) предоставлена мне часть писаний Тота. <...> (5) <...> Принесите для меня сосуд, принесите для меня [палетку¹⁰], находящиеся в руках (6) Тота, [и] таинства, которые в них. Боги,

смотрите, я – (7) писец. Принесите для меня останки Осириса, которыми пишу. <...> (8) <...> Творю я то, что правильно, приношу правду <...>.

Другой фрагмент текста из той же гробницы, находящийся на северной стене ее первого восточного флигеля, свидетельствует о попытке отождествления царицы Нефертари с Тотом:

(1) Говорит бог великий: (2) Нефертари, Мери – ен – Мут (любимая Мут), правогласная, (3) супруга правителя великая, Госпожа Обеих земель, (4) <...>. (5) Было сказано: даю (тебе) место в священной земле (6) Тота, господина Ешмуна (7) <...>

Текст из гробницы Неферхотепа не содержит каких-либо упоминаний о Тоте, равно как и о его атрибутах – палетке и сосуде для воды¹¹.

Подведем итоги анализа четырех изображений сосудов, являющихся, по всей видимости, составной частью прибора писца для разведения краски. Наличие интересующих нас элементов изображений и текстовых фрагментов можно представить в следующей таблице:

	Сосуд имеет сходство с цветком лотоса	Текст 94-й главы Книги мертвых или иное обращение к Тоту	Изображение писчей палетки и (или) изображение Тота	Изображение лягушки на венчике сосуда
Гробница Неферренепета (ТТ 336)	+	+	+	+
Гробница Неферхотепа (ТТ 50)	+		+	+
Гробница Нефертари (QV 66)		+	+	+
Гробница Нахтамуна (ТТ 335)		+	+	+

Напомним, что сосудам для письма из гробниц Неферренепета и Неферхотепа придано сходство с цветком лотоса. Однако чаши, которыми писцы пользовались в повседневной жизни, не имели такой формы и редко орнаментировались. Чаще всего эти сосуды изготавливались из глины или фаянса, иногда – из слоновой кости (как, например, чаша, найденная в гробнице Тутанхамона)¹².

Вполне возможно, что для погребальной утвари была использована емкость для воды, декорированная лотосом, так как голубой лотос, вид которого имеет данный сосуд, ежедневно расцветает, то есть «повторяет жизнь»¹³. Согласно древнеегипетской мифологии, лотос распустился из первозданных вод, дав миру солнечного младенца; аромат этого цветка подобен «дыханию вечности»¹⁴, он защищает от сил зла.

Следует также отметить, что в гробницах Неферренепета и Нефертари сосуд с лягушкой является частью иллюстрации к 94-й главе Книги мертвых. В самом начале этой главы говорится, что усопший просит даровать ему писчие принадлежности Тота, и в ответ бог снабжает усопшего знанием формул, обеспечивающих благополучный исход взвешивания его сердца судьями в Аменти (загробном мире)¹⁵. Таким образом, Тот играет роль покровителя усопшего, к которому обращены молитвы, фрагменты которых были приведены выше. Получив от бога палетку и сосуд, умерший отождествляет себя с Тотом и может теперь выполнять магические функции божественного писца.

Тексты, сопровождающие изображения из гробниц Нахтамуна и Неферхотепа, не имеют отношения к 94-й главе Книги мертвых. Например, изображение кубка с лягушкой на венчике и палетки из гробницы Неферхотепа не связано со сценой прошения письменных принадлежностей Тота. Эти атрибуты погребального обряда изображены рядом с двумя саркофажцами для ушебти (магических фигурок, предназначенных для выполнения различной работы в загробном мире вместо хозяина) и сосудами для притираний; весь этот комплекс расположен под ложем, на котором покоится мумия Неферхотепа¹⁶. Если бы кубок имел типичную форму чаши для воды, можно было бы предположить, что это часть традиционного погребального подношения¹⁷. Однако сосуд в виде лотоса, увенчанный лягушкой, встречается только в вышеупомянутых сценах с Тотом. Поскольку этот кубок изображен рядом с писчей палеткой (атрибутом бога-писца), есть все основания утверждать, что данная композиция по семантике совпадает с иллюстрациями к 94-й главе Книги мертвых. Это значит, что Неферхотеп (так же как Неферренпет и Нефертари) стремится получить писчий набор Тота и уподобиться этому божееству.

В тексте, сопровождающем интересующий нас фрагмент из гробницы Нахтамуна, о письменном приборе и отождествлении его с Тотом нет ни слова. Судя по этому тексту, Тот просто доставляет погребальные подношения усопшему¹⁸.

В тех случаях, когда изображения писчих принадлежностей являются частью иллюстрации к 94-й главе Книги мертвых, эти

атрибуты-символы имеют три значения: 1) просьба усопшего об обеспечении ему тождества с Тотом; 2) благосклонность к усопшему ибисоголового бога; 3) положительный ответ Тота на молитву усопшего. Более того, совместное изображение палетки и сосуда-лотоса с лягушкой означает общение усопшего с Тотом, даже если это не подтверждается текстом.

Теперь, когда мы выяснили семантику данного комплекса изображений, рассмотрим значение самой фигурки лягушки. Некоторые специалисты считают, что ее присутствие в росписях символизирует покровительство Хекет – богини плодородия, размножения, обновления и возрождения. В древнеегипетском пантеоне эта богиня выполняла множество функций: она считалась «дарительницей жизненной силы», отвечала за развитие плода во чреве матери и за рождение ребенка; в то же время она могла гарантировать усопшему продолжение жизни в загробном мире¹⁹.

Однако, с моей точки зрения, вряд ли можно говорить о прямой связи лягушки на сосудах с богиней Хекет. Ведь в текстах, относящихся к этим изображениям, не встречается никакого упоминания имени, эпитета богини или же ее антропоморфного образа.

Со времени XVIII династии известно изображение лягушки, сидящей на постаменте в центре сосуда, который по форме напоминает греческий кратер; он имеет либо лепестковый орнамент, либо расположенные по венчику цветки лотоса, пучки граната или благоволий. Такие сосуды было принято дарить на праздник «упи ренепет» («открытие, рождение года»), который начинался примерно в конце августа и совпадал с разливом Нила²⁰. В росписи гробницы Мен-хепер-ра-сенеба, верховного жреца Амона времени Тутмеса III (ТТ 86), хозяин погребения подносит фараону такой сосуд в числе прочих новогодних даров; по его венчику проходит орнамент, а в центре на пьедестале сидит лягушка²¹.

К этому же периоду относится и гробница (ТТ 42) военачальника Аменмосиса, имевшего титул «начальник обеих земель Ретену» (Палестины)²². На одном из ее рельефов изображена сцена, где «начальник северных народов» подносит сидящему Тутмесу III золотую вазу; в центре этого сосуда тоже сидит лягушка на пьедестале, а по венчику расположены растения (возможно, пучки граната²³). Надпись рядом гласит, что эта ваза, как и множество других подарков, – подношение к празднику «нехеб-кау» («начало года»): так в эпоху XVIII династии называли первый день первого месяца нового года²⁴.

На рельефе из гробницы «начальника стад» Амона Кен-Амуна (ТТ 93) времени правления Аменхотепа II лягушка, являющаяся центром композиции и окруженная цветами (бутонами лотоса),

восседает в золотой чаше и является частью новогоднего подношения фараону²⁵.

Итак, судя по фрагментам росписей гробниц времен XVIII династии, лягушка, помещенная в центр вазы с лепестковым орнаментом и окруженная цветами или бутонами лотоса, является новогодним подношением и связана с разливом Нила и может служить символом его плодородных вод.

Попробуем подойти к рассмотрению вопроса о значении изображения лягушки на сосуде из письменного прибора Тота с другой стороны. Для этого необходимо вернуться к 94-й главе Книги мертвых – в частности, к трактовке выражения «*hw33 t(w) Wsr*» («останки Осириса»). Сразу отметим, что некоторые исследователи понимают его буквально²⁶. Однако еще Тураев, ссылаясь на работу Питсмана, высказал другую точку зрения: по странному магическому представлению древних египтян, усопший, отождествленный с Осирисом, – это и есть письменный прибор²⁷. В главе 175 Книги мертвых можно прочесть следующие слова покойного: «...Я есть твоя табличка для письма, о Тот, и я принес тебе чернильницу твою...». Именно этим текстом объясняется особенность нашего перевода фрагмента 94-й главы Книги мертвых, упомянутого выше. Таким образом, после того как усопший отождествил себя с Тотом, он приобретает его писчие принадлежности и возможность поступать как сам ибисоголовый бог. Это вполне укладывается в представления древних египтян о том, что покойный стремится сам записывать результаты суда Осириса над собой. Более того, если развить идеи Питсмана, станет понятно, почему покойный собирает «делать то, что правильно, приносить правду». Ведь становясь орудием бога (письменным прибором Тота), усопший предполагает, что мудрость и правда Тота будет «написана с его помощью». Именно обладание письменными принадлежностями Тота позволяет усопшему уподобиться этому божеству и дает ему власть над своей посмертной судьбой.

Отметим, что Осирис у древних египтян ассоциировался с водами Нила, их плодородной силой²⁸. Согласно нашему анализу, лягушка, изображенная на чаше для воды из письменного прибора Тота, скорее всего, является символом разливающейся нильской воды. Поэтому жидкость, содержащаяся в чашах из гробниц TT 50, TT 336, TT 335 и QV 66, должна была приобретать и дарить такую же возрождающую жизненную силу, как и вода Нила (например, способность порождать из своего ила и лягушек, и других земноводных).

Суммируя проведенные исследования, следует еще раз подчеркнуть, что лягушка, изображенная на чаше для воды из письменного прибора Тота, скорее всего, является символом разливаю-

щейся нильской воды. Таким образом, письменный прибор Тота, изображенный на фрагментах росписей из гробниц TT 50, TT 336, TT 335 и QV 66, ассоциируется с плодородной нильской водой. Поэтому в данном случае лягушка, изображенная на чаше для воды из письменного прибора Тота, усиливает идею присутствия нильской воды в сосуде. Эта вода, содержащаяся в специальной чаше, должна «участвовать» в написании Тотом (и отождествленным с богом письменности усопшим) результатов суда Осириса. От этих записей прямо зависело решение суда о посмертной участи души. Таким образом, лягушка имеет еще одно назначение: косвенным образом она гарантирует покойному, что записи, сделанные с помощью такой воды, которую она символизирует, поможет ему получить воскрешение.

Примечания

- ¹ *Milde H.* The vignettes in the Book on the Dead of Neferrenpet. Leiden: Nederlands Institute Voor Het Nabije Oosten, 2001. P. 13 (данный материал предоставлен автору Н. Тарасенко).
- ² *Hari R.* La tombe thèbaine de père divin Neferhotep. Geneva: Editions de Belles lettres, 1985. P. 29.
- ³ *Leblanc Ch., Siliotti A.* Nefertari. Ausgrabungen im tal der Königinnen. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1998. P. 137–138; *Goedicke H., Thausing G.* Nofretari. Eine Dokumentation der Wandgemälde ihres Grabes. Graz: Akad. Dr. u. V.-Anst, 1971. P. 38.
- ⁴ *Bruyère B.* Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh / Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. Le Caire: IFAO, 1924–1925. P. 113–173; *Teeter E.* The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt / Studies in Ancient Oriental Civilizations (SAOS). № 57. Chicago: University of Chicago Press, 1997. P. 4.
- ⁵ Следует отметить, что похожие изображения лягушки появлялись и в более поздние эпохи. Сюда относится, например, рельеф из храма Исиды на острове Филэ. На его фрагменте изображена сцена подношений фараона (его имя не указано в картушах) множеству богов – Хнум, Хапи, Осирису, Исиде, Хору. Среди них – и божество Хекет, представленное в виде лягушки, которая восседает на сосуде, имеющем форму цветка лотоса, помещенном на высокую подставку. Судя по надписи, высеченной за спиной фараона, речь идет о просьбе защиты и благоденствия у всех этих богов. См.: *Champollion F.* Monuments de l'Égypte et la Nubie, d'après les dessins exécutés sur les lieux. Tome premier. Paris: Firmin Didot, 1835. P. LXXXIX.
- ⁶ Относительно этой сцены из гробницы TT 335 Брюер высказал мнение, что лягушка в данном случае обозначает множественность, обилие подношений.
- ⁷ *Goedicke H., Thausing G.* Op. cit. P. 43.

- ⁸ В качестве примеров Мильде приводит изображения таких виньеток из других свитков. См.: *Milde H.* Op. cit. P. 80.
- ⁹ Автором использован оригинальный текст с фотографии северной стены гробницы Нефертари, опубликованной в книге: *Goedicke H., Thausing G.* Op. cit. P. 38. Наш перевод сверен с его версией на немецком языке (*Leblanc Chr., Siliotti A.* Op. cit. P. 137), а также с англоязычным переводом 94-й главы Книги мертвых в монографии: *Allen G.* The Egyptian Book of the Dead: Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago. Chicago: University of Chicago Press, 1960. P. 169.
- ¹⁰ Лакуна восстановлена автором.
- ¹¹ См.: *Hari R.* Op. cit. P. 29.
- ¹² *Reeves C.N.* The Complete Tutankhamun: The King, The Tomb, The Royal Treasure. London: Thames & Hudson, 1990. P. 166.
- ¹³ См.: *Tait G.* Egyptian Relief Chalice // *Journal of Egyptian Archaeology.* 1963. № 49. P. 96, 99.
- ¹⁴ *Milde H.* Op. cit. P. 80–81.
- ¹⁵ Б.А. Тураев предполагал, что именно отождествление усопшего с Тотом обеспечивает его беспрепятственный проход в потусторонний мир. Это происходит благодаря знанию усопшим божественных слов, владыкой которых является Тот. См.: *Тураев Б.А.* Бог Тот. Опыт исследования в области древнеегипетской культуры. СПб.: Нева; Летний сад, 2002. С. 52, 92.
- ¹⁶ Мильде считает, что предметы, изображенные вместе с палеткой и сосудом под погребальным ложем, – это личные вещи Неферхотепа (*Milde H.* Op. cit. P. 79). С этим вряд ли можно согласиться, так как в повседневном обиходе еще могут быть использованы сосуды с притираниями, но никак не саркофажцы для ушебти. Скорее всего предметы, изображенные под ложем, являются гробничной утварью.
- ¹⁷ Наборы писца иногда помещались в гробницу наряду с другими предметами, которые могли «понадобиться» покойному в загробной жизни. См.: *Reeves C.N.* Op. cit. P. 166. Эти наборы, как правило, включали в себя палетку с отделениями для черных и красных сухих чернил, палочки (камышовые кисточки), контейнер для воды, дощечку для растирания красок, нож для резки папируса, небольшой прямоугольный камень или деревянную лопаточку для разглаживания поверхности папируса. См.: *Saleh M., Sourouzian H.* The Egyptian Museum Cairo. Munich and Mainz am Rhein // Zabern. 1987. No 223; *Cerny J.* Paper & Books in Ancient Egypt. London: An Inaugural Lecture Delivered at University College, 1952. P. 13; *Egypt's Golden Age: The art of Living in the New Kingdom 1558–1085 B.C.* by Rita E. Freed. Boston: Museum of Fine Arts, 1982. P. 58–59. Однако предметов в виде лягушки или с ее изображением в писчих наборах обнаружено не было.
- ¹⁸ *Bruyère B.* Op. cit. P. 140. Fig. 93.
- ¹⁹ Такие известные специалисты, как Арле, Ноблькур, Леблан и Силиотти, придерживаются точки зрения, что изображение лягушки в данном случае символи-

- зирует присутствие богини Хекет. См.: *Harlé D.* Ramses le Grand. Galeries nationales du Grand Palais. Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 1976. P. 216; *Noblecourt Ch.* Ramsès II: la véritable histoire. Paris: Pygmalion, 1996. P. 308; *Leblanc Chr., Siliotti A.* Op. cit. P. 137. Мильде даже считает, что фигурка лягушки является идеограммой, обозначающей «повторение жизни». См.: *Gardiner A.* Egyptian grammar. London: Oxford University Press, 1969. P. 475.
- ²⁰ *Hannig R.* Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800–950 v. Chr.). Mainz: Philipp von Zabern, 1995. P. 192.
- ²¹ *Davies N. de G., Davies N. de G.* The Tombs of Menkheperresonb, Amenmose, and another. L.: Early English Stages, 1933. Pl. III.
- ²² Ibid. P. 28. Pl. XXXIII.
- ²³ *Montet P.* Les Reliques de l'art Syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire. Paris: Société d'édition: Les belles lettres, 1937. P. 85.
- ²⁴ *Erman Ad., Grapow H.* Wörterbuch der Aegyptischen Sprache. Bd. II. Leipzig: Hinrichs; Berlin: Akademie-Verlag, 1971. P. 291–292.
- ²⁵ *Davies N. de G.* The tomb of Ken-Amun at Thebes. Vol. I. New York: The Metropolitan Museum of Art. Egyptian Expedition. Reprinted by Arno Press, 1973. Pl. 29; *Монтэ П.* Египет Рамсесов: повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов / Пер. с фр. Ф.Л. Мендельсона; Отв. ред., автор послесл. и примеч. О.В. Томашевич. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1989. С. 37.
- ²⁶ См., напр.: *Kaper O.* Queen Nefertari and the Frog. On an amphibious element in the vignette to BD 94 // The Bulletin of Australian Centre of Egyptology 13. Sydney: Australian Centre for Egyptology, 2002. P. 120–121 (данный материал предоставили автору Н. Круглова и Н. Тарасенко).
- ²⁷ Цит. по: *Тураев Б.* Указ. соч. С. 228–229.
- ²⁸ *Kellet J.* Canopes, rdw.w d'Osiris et Osiris-Canope / Hommages à Jean Leclant. Cairo: IFAO, 1994. Vol. 3. P. 323–326 (перевод этого материала был выполнен для автора Н. Поповой).

Е.В. Шаповалова

ВНЕШНЯЯ ПОЛИТИКА КАРДИНАЛА РИШЕЛЬЕ В КОНТЕКСТЕ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ЦЕРКОВЬЮ И ГОСУДАРСТВОМ

Цель статьи – проанализировать особенности политики кардинала Ришелье в контексте взаимоотношений папского престола и французского двора. Яркой иллюстрацией их противостояния в первой половине XVII в. является «дело послов», которое отражает сложность политической обстановки в Европе того времени. Автор опирается на малоизученные источники – письма Ришелье своему канцлеру, государственному секретарю, папе Урбану VIII и двум его кардиналам.

Ключевые слова: кардинал Ришелье, папа Урбан VIII, Франция XVII в.

В «Политическом завещании» кардинала Ришелье¹ сказано: «Государи обязаны признавать власть Церкви, подчиняться ее святым уставам и оказывать ей полное повиновение в том, что касается духовной власти, коей Бог наделил ее для спасения людей»². На первый взгляд, это положение плохо согласуется с другим, встречающимся в текстах кардинала гораздо чаще: «Короли обязаны не только уважать тиару первосвященников, но и сохранять могущество собственной короны»³. Сторонник «золотой середины» и разумного баланса во всех сферах деятельности (в частности, во внешней политике), Ришелье неизменно пытался сохранить подобный баланс и в отношениях с Римом. Тем большее удивление вызывает содержание его письма от 23 сентября 1641 г. В нем кардинал дает своему канцлеру Сегье такие указания:

Месье канцлер должен дать понять монсеньору нунцию, что в случае, если папа будет и впредь идти тем же путем, с которого начал, парламент будет умолять короля избавить королевство от многочисленных бенефиций и денежных выплат в пользу папы. Так нужно поступить, чтобы заставить римский двор обратиться к разуму⁴.

© Шаповалова Е.В., 2011

Анализ этого текста представляется особенно интересным потому, что подлинник письма из архива Сегье хранится в архиве Российской национальной библиотеки⁵. Впервые факсимиле письма было опубликовано в приложении к работе А.Д. Люблинской⁶ в 1982 г. (без перевода на русский язык), но предметом специального исследования оно до сих пор не стало. Между тем письмо иллюстрирует важные аспекты не только внешней политики кардинала Ришелье, но и политической ситуации в Европе того времени.

Очевидно, что письмо содержит открытую угрозу понтифику, что совершенно не характерно для французской дипломатии эпохи Ришелье. В других его письмах, адресованных папе или представителям папского двора, чувствуется стремление по возможности не обострять конфликты. Это особенно относится к ситуации, которую условно можно назвать «делом послов». Когда в 1636 г. папа Урбан VIII⁷ выразил нежелание принимать в качестве французского посла маршала д'Эстре, кардинал Ришелье сразу же постарался умиротворить главу Церкви, отправив ему письмо такого содержания:

Если действия маршала, никогда не делавшего ничего, кроме того, что велел ему Король, причинили неудовольствие Вашему Святейшеству, то сетовать должно не на него, а на Его Величество. <...> Я убежден, что доброта и справедливость Вашего Святейшества не позволят Вам не признать, что в намерения этого великого государя⁸ никогда не входило навлечь на себя неудовольствие всем случившимся. Напротив, он всегда стремился верно служить Святому Престолу и препятствовать любым проискам против него⁹.

Подобная ситуация возникла и после приезда в 1639 г. в Париж нунция Рануччо Скотти¹⁰, изначально проводившего происпанскую политику, противоречащую интересам Франции. Ришелье старается погасить конфликт, возложив ответственность за него на «плохих исполнителей», каким представлен нунций Скотти в письме Ришелье кардиналу Баньи:

Дружеские чувства, которые я всегда испытывал по отношению к Вам... стали причиной, по которой я не спешил высказать Вам мнение о поведении господина Скотти, которое... мало разумно и слишком эмоционально. <...> Я хочу верить, что этот достойный Прелат прилагает много усердия, но, разумеется, он столь плохо знает Францию и столь мало чтит те добрые наставления, которые Вы ему дали, что несомненно сделает больше предосудительного, чем полезного, если не умерит себя¹¹.

Наконец, в письмах к кардиналу Барберини (родственнику папы) Ришелье так же неизменно демонстрирует почтение и заинтересованность в сохранении хороших отношений с Римом¹².

Чем же может быть обусловлена столь резкая перемена тона в письме к Сегье 1641 г.? Вполне возможно, что ответ можно обнаружить в самом тексте этого письма:

Теперь, когда на упомянутую буллу наложен арест, если монсеньор нунций в самом скором времени найдет господина канцлера... необходимо, чтобы беседа была жесткой, доказывающей, что данное решение парламента по рассматриваемым делам – это лишь начало, и продолжение не заставит себя ждать¹³.

«Упомянутая булла» – это, скорее всего, постановление папы Урбана VIII от 5 июня 1641 г.¹⁴ Это один из тех документов, которые были призваны обосновать доминирование Апостольского престола над светскими властями. Кардинал Ришелье, провозгласивший превосходство власти короля в политическом пространстве, не мог согласиться с позицией папы. В свое время Урбан VIII одобрил труд Антонио Сантарелли «О ереси и о власти римского понтифика» (1625), который фактически доказывал законность «папского абсолютизма»:

Папа может карать и свергать королей не только за ересь или раскол, но за любой непростительный проступок, за отсутствие способностей или за небрежность; у него есть власть увещевать королей и предавать их смертной казни. Все правящие государи делают это по воле Его святейшества, который может утверждать, что сам правит их государствами¹⁵.

Ключом для понимания общей религиозной политики кардинала Ришелье является следующее положение его «Политического завещания»:

Если оберегать и чтить пап как преемников св. Петра и заместителей Иисуса Христа – долг государей, то это не значит, что они должны уступать папам в их необоснованных претензиях, когда те намереваются расширить свою власть за разумные пределы¹⁶.

Таким образом, Ришелье утверждает, что он чтит Церковь и сан первосвященника, но амбиции конкретных пап должны быть ограничены: статус преемника св. Петра не дает им права выходить за «разумные пределы». Главная проблема для политики Франции

той эпохи – определить эти пределы. В своей монографии Р. Лодж утверждает, что Ришелье был готов разорвать отношения с Римом и «получить от поместного собора титул патриарха Франции»¹⁷. Действительно ли кардинал мог пойти на это, учитывая общую политическую ситуацию в Европе XVII в.?

Кардинал Ришелье начал свою карьеру при дворе Марии Медичи, где господствовали ультрамонтанские настроения. Из-за гугенотской оппозиции возникла ситуация «двух государств в одном», но и сами французские католики были вынуждены одновременно подчиняться двум разным государям – королю Франции и папе. Чьи повеления они должны исполнять, если интересы этих властителей разойдутся? В XVII в. (особенно в период Тридцатилетней войны¹⁸) опасность подобной ситуации уже была осознана. Развивая идеи своего «Политического завещания», Ришелье в 1641 г. (в том же письме Сегье) утверждает:

Как все христиане обязаны искренне подчиняться духовной власти пап, точно так же они обязаны подчиняться светской власти королей¹⁹.

Можно ли считать отношения между Парижем и Римом в первой половине XVII в. достаточно устойчивыми (впервые нарушенными упомянутой буллой), или конфликт между ними нарастал постепенно? Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, стоит обратить особое внимание на содержание переписки кардинала Ришелье в этот период.

В 1636 г. возникла необходимость добиться от папы Урбана VIII, чтобы он признал недействительным брак наследника французского престола. Ришелье решает отправить в Рим опытного дипломата – маршала д'Эстре, который, однако, мог оказаться для папы персоной нон грата²⁰. Дело в том, что Франсуа Аннибал д'Эстре маркиз де Кевр (1572–1670) был произведен в маршалы после разгрома папских войск в Италии в 1624 г. в битве за Вальтеллину. Папа воспринял его назначение как личное оскорбление и впоследствии долго отказывался принимать д'Эстре в качестве посла. Несмотря на уверения Ришелье в добрых намерениях французского двора, в его письме к Урбану VIII начинают звучать угрозы, пока завуалированные:

То, что происходит в отношении господина маршала д'Эстре, может иметь очень большие последствия, и я открыто не исполнял бы мой долг, если бы смиреннейше не умолял подходить к данному вопросу благоразумно²¹.

Текст можно интерпретировать по-разному. Но поскольку в 1635 г. Франция вступила в Тридцатилетнюю войну в союзе с некоторыми итальянскими герцогами – противниками папы, ее возможности оказывать давление на Рим расширились. И кардинал своего добился: маршал стал послом при папском дворе.

Следующим поводом для обострения конфликта между Парижем и Римом стало убийство конюшего того же д'Эстре по имени Ле Рувре. Убийца был нанят семейством Барберини, к которому принадлежал и папа Урбан VIII. В результате маршал д'Эстре в 1639 г. покинул папский двор и примкнул к лагерю одного из итальянских герцогов, враждебного папе. Эта история красочно описана в «Занимательных историях» Таллемана де Рео²², где поведение д'Эстре подано автором как весьма легкомысленное. Однако трудно предположить, что сам маршал действительно мог поставить под удар свою миссию, учитывая ее важность. Скорее это кардинал Ришелье счел нужным расценить убийство конюшего как оскорбление королевского двора и всей Франции – в соответствии с его политикой этого периода. Происшествие со слугой маршала имело гораздо более значительные дипломатические последствия, чем отсрочка возвращения д'Эстре во Францию (о которой упоминает де Рео). Маршал получил распоряжение не посещать аудиенций папы и приемов Барберини²³, а затем и вовсе примкнул к итальянским противникам папы.

После этого 16 апреля 1639 г. папа и направил в Париж в качестве своего чрезвычайного посла Рануччо Скотти, упомянутого в начале статьи. В результате французским епископам было приказано ограничить общение с папским нунцием, а за его домом по приказу Ришелье была установлена слежка. Об этом прямо говорится в письме кардинала к Шавиньи²⁴:

Также следует приказать начальнику королевской стражи²⁵ более бдительно, чем раньше, следить за дверью упомянутого господина Нунция, и арестовать на выходе из его жилища всякого, кто пойдет в неурочный час, то есть с тех пор как она будет закрыта на ночь²⁶.

Так посол папы оказался под жестким контролем, поскольку Ришелье считал, что его действия могли навредить интересам Франции. Некоторое время в посланиях кардинала в адрес папского двора учтивый тон еще сохранялся, но в письме к канцлеру Сегье в 1641 г., как мы видели, недовольство политикой папы прорывается явно. Теперь это недовольство нельзя объяснить личностью нунция и его «недобросовестным» исполнением приказов из Рима, так как с 27 марта 1641 г. этот пост занимал уже Жи-

роламо Франческо Гримальди Каваллерони (1597–1685)²⁷. Выявляется и подоплека прежних мелких конфликтов в связи с персоной маршала д'Эстре (и убийством его слуги), поведением в Париже Р. Скотти. Кардинал Ришелье как первый министр Франции был явно недоволен политикой Рима, и катализатором открытой демонстрации этого недовольства, несомненно, послужила упомянутая папская булла. Однако вопрос о том, готов ли был кардинал разорвать отношения с Римом, остается открытым.

Анализ переписки Ришелье не позволяет дать однозначный ответ на этот вопрос. Но подобное радикальное решение, безусловно, нарушило бы тот разумный баланс сил в Европе, к которому стремился кардинал. Тот факт, что в конечном итоге Урбан VIII уступил, а маршалу д'Эстре были принесены извинения, свидетельствует о том, что папа не мог позволить себе длить ссору с Францией. И хотя к фигуре самого Ришелье папа навсегда сохранил стойкую неприязнь, целесообразность поддержания такого баланса отчетливо понимал и он сам.

Примечания

- ¹ Арман Жан дю Плесси герцог де Ришелье (1585–1642), кардинал Франции с 1622 г., первый министр с 1624 г.
- ² *Ришелье А.Ж.* Политическое завещание. М.: Ладомир, 2008. С. 123.
- ³ Там же.
- ⁴ Текст письма здесь и далее переведен автором по изданию: Le cardinal de Richelieu à Séguier, 23.09.1641 // Люблинская А.Д. Франция при Ришелье. Французский абсолютизм в 1630–1642 гг. Л.: Наука, 1982. С. 249.
- ⁵ До 1991 г. она носила название «Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина».
- ⁶ *Люблинская А.Д.* Указ. соч. С. 249.
- ⁷ Урбан VIII – Маттео Барберини (1568–1644) – папа римский с 1623 по 1644 г.
- ⁸ Имеется в виду Людовик XIII (1601–1643), король Франции и Наварры с 14 мая 1610 г.
- ⁹ *Richelieu A.J.* Au Pape, 25.07.1636 // Richelieu A.J. Lettres du cardinal duc de Richelieu, P. M. Gramoisi, 1695. P. 68. (Перевод автора).
- ¹⁰ Рануччо Скотти (1597–1661), папский нунций во Франции в конце 1630 – начале 1640-х годов.
- ¹¹ *Richelieu A.J.* Au Cardinal Bagni sur l'affair de Monsieur Scoti, du 17 Dec 1639 // Richelieu A.J. Lettres du cardinal duc de Richelieu. P. 201–202. (Перевод автора).
- ¹² *Richelieu A.J.* Au Cardinal Barberin // Richelieu A.J. Lettres du cardinal duc de Richelieu. P. 312–316. (Перевод автора).
- ¹³ Le cardinal de Richelieu à Séguier, 23.09.1641. P. 249.

Е.В. Шаповалова

- 14 Urbanus VIII. Constitutio Super praeservatione jurium Apostolicae Sedis [Электронный ресурс] // Cherubini L. Magnum Bullarium Romanum. 1692. Vol. 4. P. 222–226. URL: http://www.veritatis-societas.org/206_Cherubini/1692 (дата обращения: 27.01.2010).
- 15 Цит по: *Lodge R. Richelieu*. London: Macmillan, 1896. P. 193. [Электронный ресурс] // *Questia*. [2011]. URL : <http://www.questia.com/read/13578476> (дата обращения: 25.11.2009). (Перевод автора).
- 16 *Ришелье А.Ж.* Указ. соч. С. 123.
- 17 Цит. по: *Lodge R.* Op. cit. P. 195.
- 18 Тридцатилетняя война (1618–1648), начавшись как религиозное столкновение между протестантами и католиками Германии, быстро переросла в политическое противостояние империи Габсбургов и их противников. Франция в Тридцатилетней войне выступила против католической Испании, что осложнило ее отношения с папой.
- 19 *Le cardinal de Richelieu à Séguier*, 23.09.1641. P. 249.
- 20 *Richelieu A.J.* Au Pape, 25.07.1636. P. 68–70.
- 21 *Ibid.* P. 68.
- 22 *Peo T.* Занимательные истории, 1659 (опубликованы в 1834–1835) // Восточная литература. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Talleman/frametext2.htm> (дата обращения: 26.07.2010).
- 23 *Леву Э.* Кардинал Ришелье и становление Франции. М.: АСТ, 2007. С. 297.
- 24 Леон Бутийе граф де Шавиньи с 18 марта 1632 по июнь 1643 г. занимал пост государственного секретаря, был замешан в спор с нунцием Скотти вокруг протокольных условностей.
- 25 Данная должность называлась Chevalier du Guet – начальник королевской стражи; он нес ответственность за поддержание общественного порядка в Париже с 1254 г.
- 26 *Richelieu A.J.* Billet, 1639 // *Richelieu A.J.* Lettres du cardinal duc de Richelieu. P. 200–201. (Перевод автора).
- 27 *Barbiche B.* Bulla, legatus, nuntius. P.: École des chartes, 2007. P. 339 // Google books. URL: <http://books.google.ru/books?id=y9pI7mnanI8C&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false> (дата обращения: 29.03.2010).

Д.В. Терлецкая

ОТНОШЕНИЕ ХАСИДСКИХ ЛИДЕРОВ К ЗАИМСТВОВАНИЯМ ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СОСЕДНИХ НАРОДОВ

Статья посвящена рассмотрению особенностей музыкальной культуры хасидизма. Это религиозно-мистическое движение к концу XX в. распространило свое влияние на еврейские общины по всему миру. Одним из важнейших результатов культурной политики хасидских лидеров стало рождение нового жанра – нигуна, для которого характерны заимствования элементов музыкальной культуры соседних народов. При этом народные песни наделялись пафосом духовного преобразования и возвышения заимствуемой мелодии, а в случае заимствования национального гимна – пафосом преобразования и возвышения духа самой нации.

Ключевые слова: хасидизм, цадик, нигун, музыкальные заимствования.

Религиозно-мистическое движение «хасидизм» (ивр. «праведность», «благочестие») зародилось в XVIII в. на территории Речи Посполитой и за одно столетие распространилось среди евреев в Белорусско-Литовском регионе, в Венгрии, Галиции, Бессарабии. За счет быстрого роста адептов движения, а также вследствие их активной политики хасидизм приобрел массовый характер. К XXI в. он занял лидирующие позиции в среде восточноевропейского еврейства – в немалой степени за счет ярко выраженной экспансионистской политики Любавического хасидского ответвления «Хабад»; это название – аббревиатура ивр. «Х-Б-Д», где Х – «хохма» (мудрость), Б – «бина» (интуиция), Д – «даат» (знание)¹. Поэтому изучение культурной политики хасидизма может считаться весьма актуальной задачей.

Наиболее значимым вкладом хасидского учения в историю еврейской культуры представляется его призыв к экзальтированному радостному служению Богу, которое должно происходить постоянно

и повсеместно. Это явилось новаторством по отношению к раввинистической традиции скорби по разрушенному иерусалимскому Храму, который считался единственно возможным местом полноценного служения Ему.

Ключевую роль в достижении духовной радости новая хасидская доктрина отводит музыке. Хасидизм противопоставил 137-му псалму² царя Давида («На реках Вавилонских мы сидели и плакали...») другой его псалом, 100-й³: «Служите Господу в радости, предстаньте пред Ним с пением!» Более того, в рамках хасидизма возник постулат, что именно через музыку (а иногда только через нее) возможно радостное устремление к Богу, связь с Ним. Последний Любавический ребе Менахем-Мендл Шнеерсон (1902–1994) поучал: «Эта радость не выражается в изучении Торы и постижении Торы... но выражается в песне и танце»⁴.

Ранний хасидизм декларировал всеобщее равенство и простоту, что позволило вовлечь в это движение массу бедных и необразованных евреев. Но вскоре оно приняло форму так называемого «цадикизма», согласно которому только лидер движения, «цадик» (ивр. «праведник»), способен «прилепиться» ко Всевышнему и при этом обеспечить благополучие своей общины. Характерно следующее высказывание некоего прославленного праведника: «Я не для того пошел к Магиду из Межерича, чтобы учиться у него Торе, но чтобы посмотреть, как он завязывает шнурки на своих башмаках». Г. Шолем, философ и историк религии, комментирует эти слова так: «Взгляды, проповедуемые возвышенной личностью, не столь существенны, как ее характер, и чистая ученость, знание Торы отныне не занимает главного места в шкале религиозных ценностей»⁵. Звание цадика стало наследственным, переходящим от отца к сыну и внуку (изредка – к зятю). Повсюду появлялись мелкие династии, которые быстро множились и соперничали между собой, добиваясь первенства.

Именно цадика, почитаемые единоличные правители своей «паствы», проводили собственную культурную политику, в том числе и в сфере музыки. Они стали авторами регулярных, даже ритуальных «поучений», которые являются основным источником наших знаний о музыкальной теории позднего хасидизма.

Все формы музыкальной культуры (пение, танцы, игра на различных музыкальных инструментах, даже хлопки в ладоши и мелодичный свист), с точки зрения хасидов, должны участвовать в реализации доктрины постоянной возвышенной радости. Так родился «совершенно новый, оригинальный музыкальный жанр, по своей цели и композиции не имевший и не имеющий аналогов»⁶ – нигун (ивр. «напев»)⁷. При этом предпочтение отдавалось пению

без слов: по мнению «старого ребе» Шнеура-Залмана из Ляд (1745–1812), основателя движения «Хабад», слова мешают свободному излиянию эмоций в песне. Этот цадик утверждал:

Мелодия с текстом ограничена во времени, так как в тексте рано или поздно наступает конец, тогда как мелодия без текста может звучать бесконечно. Благодать из Божественного царства звуков нисходит лишь в виде тонов, но без слов⁸.

Эта особая «инструментальная» манера пения выработалась еще и потому, что хасиды танцевали чаще всего в субботу и праздники, когда действовал религиозный запрет играть на инструментах. По мнению современной белорусской исследовательницы Н. Степанской, именно к этому восходит рождение и широкое распространение жанра «нигун» как пения преимущественно без слов⁹. Нередко творцом «святых мелодий, вдохновленных свыше» был хасидский ребе (цадик), который считался посредником между простым народом и Богом, обладающим доступом к небесному источнику музыки. Полученную свыше священную «магическую» мелодию цадик использовал как инструмент, который способен очистить падшую душу, излечивать больных и творить всякого рода чудеса: «Цадик получает наиболее возвышенную Божественную музыку, посредством которой он разрушает всю силу песен языческих культов и ереси»¹⁰.

В том случае, если ребе не обладал способностями к музыкальному творчеству, он привлекал «придворного» хазана (ивр. «синагогальный певец», кантор), который должен был проникнуться мыслями и чувствами «святого» цадика, чтобы дать им мелодическое выражение. Потом слушатели подхватывали эти напевы, которые постепенно входили в повседневный быт семей хасидов. На смену анонимной народной музыке приходит жанр сакрального нигуна с его четкой авторской атрибуцией. Напевы нигуна воспроизводятся хасидами в благоговейном трепете и в ожидании немедленного духовного исправления – благодаря святой душе цадика-композитора или его верного хазана.

Появление «придворного» хазана (букв. хазана «при дворе» цадика) объясняется еще и тем, что хасидизм призывает постоянно, по любому случаю сочинять новые нигуны. К примеру, о придворном хазане ребе Хаиме из Цанза рассказывали легендарную историю, что у него была привычка к каждой субботе исполнять новую мелодию¹¹. Цадик из Гур р. Исаак Мейер говорил: «Был бы я одарен хорошим голосом, я мог бы петь новые гимны и песни каждый день, ведь с каждодневным обновлением мира создаются

новые мелодии»¹². Некоторые цадики даже не скрывали свою любовь ко «вчерашним молитвам и мелодиям»¹³. Возможно, они просто не хотели, чтобы члены общины могли подхватывать знакомую мелодию как обычную песню. Узаконив традицию постоянных обновлений в сакральной музыке, хасидские ребе вернули канторскому искусству его «направленность на Божественное», начавшую было теряться. Теперь это искусство использовалось «во имя небес» (устойчивый термин в еврейской традиции), а не в форме «искусства ради искусства».

Господство субъективных музыкальных предпочтений отдельных цадиков привело к тому, что практически любой хасидский «двор» выработал свой собственный музыкальный стиль и мелодический лад. Абсолютным табу для «придворного» хазана было заимствование мелодий «двора» другого ребе: такой хазан немедленно прогонялся, поскольку пением чужих нигунов он «осквернял святой порыв» своего цадика.

В то же время хасидская музыка вовсе не избегала контактов с музыкальной культурой соседних народов. Как свидетельствовал музыковед, кантор и всемирно известный исследователь еврейской музыки А. Идельсон (1882–1938), «мелодии хасидских певцов происходили из смешения старинных синагогальных ладов, славянских народных песен, казацких танцев и даже военных маршей»¹⁴. Тот же самый феномен мы видим и в клезмерской (восточноевропейской еврейской) народной музыке. Н. Степанская замечает, что заимствованные мелодии в процессе исполнения хасидами подвергались переинтонированию, приобретали большую эмоциональную открытость¹⁵. Так постепенно складывался особый мелодический стиль, который дробился на специфические мелодии многочисленных «дворов» цадиков, оставаясь в рамках единого хасидского движения.

Нередко процесс рождения новых религиозных напевов в хасидизме инициировался внешними заимствованиями, что можно проиллюстрировать на примере другого хасидского жанра – песен со словами на идише. Популярнейшая хасидская история¹⁶ повествует о цадике из Венгрии р. Ицхаке Тойбе из Калева (1750–1821), в другой версии – о его учителе, также цадике в Венгрии р. Лейбе Сарасе (1730–1791). Праведник имел обыкновение гулять по лесам и полям, чтобы слушать песни пастухов¹⁷. Однажды, услышав любовную песню пастуха, ребе Ицхак немедленно позаимствовал ее мотив, а слова перевел на идиш. Но при этом он заменил имя Роза словом «Шхинá»: (на иврите это богословское понятие означает «Божественное присутствие в мире»); слово «лес» из песни пастуха стало «гóлусом» (ивр. «галут» – изгнание евреев из земли

Израиля). Так песня приобрела религиозный смысл и звучала в среде хасидов на протяжении полутора веков; в конце XIX в. она была записана и опубликована. Ее перевод на русский язык выглядит так: «Шхина, Шхина, как ты далека! Галут, галут, как ты велик! Была бы Шхина не так далека – был бы галут не так велик».

Историй с похожим сюжетом огромное множество¹⁸. Одна из них была рассказана шестым Любавическим ребе Йосефом-Ицхаком Шнеерсоном (1880–1950) об основателе хасидизма Беште. Это прозвище (акроним ивр. «Баал Шем-Тов», т. е. «хозяин доброго имени») получил Исроэл Бен Элизер (1700–1760). Бешт продемонстрировал ученикам, что посредством пения нигуна простой неученый человек пребывает в большей святости, нежели отшельник, посвятивший всего себя изучению Торы¹⁹. В целом это вполне соответствует положению первоначального хасидизма: простой человек «любезней Богу, чем тысяча толковников».

Интересен тот факт, что упомянутая пастушеская песня, которая приобрела религиозное содержание, звучала на идише – разговорном языке евреев Восточной Европы, а не на иврите («священном языке»). Более того, многие хасидские песни исполняются также на русском, украинском, белорусском языках (таким образом, происходит полное заимствование). Например, в известной хасидской песне на украинском языке «Хочь мы худы» сохранилась и украинская народная мелодика. Не менее известная песня «Не боюсь я никого» исполняется на русском языке и представляет собой сначала русскую протяжную мелодию, а во второй части – плясовую²⁰. Другой пример-иллюстрация – экранизованное кинорежиссером С. Спилбергом (основателем фонда памяти жертв Холокоста) исполнение наиболее известного своей «заимствованностью» хасидского нигуна на мотив украинской песни «Не журитесь, хлопцы»²¹. К сожалению, эти «ассимилятивные» явления внесли свою лепту в копилку неприятия хасидизма его противниками в еврейской среде²².

Однако заимствования песенных текстов и мелодий отнюдь не были спонтанными. Р. Нахман из Брацлава (основатель брацлавского хасидизма) поучал:

Уединение – высшая стадия, на которой человек может обрести Божественное вдохновение, где он может излить свое сердце Богу в свободной и глубоко личной форме и на языке, знакомом ему, на своем родном языке. В нашей стране это идиш, ведь иврит мало знаком простому человеку, и потому ему сложно свободно выражать свои мысли и чувства на нем. Поэтому всякий раз, когда иврит служит проводником молитвы, уши не слышат, что рот произносит²³.

Позже, когда идиш перестал доминировать в среде восточноевропейского еврейства, седьмой Любавический ребе, находясь в Соединенных Штатах Америки, высказывался так:

Поскольку здесь находятся евреи из России... а там все еще находится большая часть еврейского народа, нуждающаяся в Избавлении, включая даже избавление в отношении изучения Торы и исполнения заповедей...²⁴ те, кто уже удостоился уехать оттуда и сейчас находится в таком положении, что может учить Тору и исполнять заповеди в спокойствии, пусть же они все вместе споют русский нигун, а лучше всего – с русскими словами... Так это еще более приблизит время, когда Всевышний выведет их оттуда...²⁵

Таким образом, хасидизм в своем стремлении быть ближе к простому человеку старался говорить на понятных ему языках на религиозные темы. Для культуры иудаизма это было новацией: традиционно в сакральной сфере господствовал иврит, и только для повседневной жизни годились языки еврейского «рассеяния».

Закономерно возникает вопрос мотивации цадиков или их «придворных» хазанов, выбравших стратегию заимствований музыки соседних народов (и последующей ее трансформации в хасидском ключе). Р. Нахман из Брацлава считал, что святой цадик обладает способностью «возвышать нечистую музыку»²⁶. Духовные лидеры хасидизма даже считали своим священным долгом сохранять профанные мелодии для сакральных целей²⁷.

По мнению хасидов, духовные гимны вызывают у человека гораздо большее воодушевление, чем народные песни. Но даже эти простые, наивные песни, как и все сущности нашего нечестивого мира, содержат в себе искры святости (рассеявшиеся при изгнании человека из Райского сада). Согласно еврейской мистической традиции, при смешении добра и зла эти искры попали в плен материальной, телесной оболочки. Миссия Яакова²⁸ состоит в том, чтобы освободить искры святости и тем самым восстановить космический порядок, нарушенный Адамом. Согласно Торе, Яаков наставляет сыновей перед их «спуском» в Египет во времена голода: «Возьмите плодов этой земли в сосуды ваши и свезите тому человеку в дар»²⁹. Хасидская традиция не соглашается с общепринятым переводом слова «плоды»: в соответствии с его буквальным значением на иврите это «мелодия». Если переводить повеление Яакова с учетом этого, стих приобретает совершенно новый смысл: сыновья Яакова по прибытии в Египет должны были петь мелодии Святой Земли, чтобы они смягчили эгоистичные сердца язычников-египтян, которые в результате дали бы потомкам Израиля необходимую еду³⁰.

Отношение хасидских лидеров к заимствованиям из музыкальной культуры...

В этой связи приводится еще одна своеобразная версия той же истории о хасидском ребе, встретившем поющего пастуха. Цадик, глубоко впечатленный чарующей мелодией, немедленно уговорил пастуха продать ее. Как только пастух принял от ребе деньги, песня оставила его, и он больше никогда не мог ее вспомнить. Сам цадик мотивировал свой поступок так:

Эта мелодия изначально исполнялась в Святом Храме. Тысячи лет она была в изгнании, а сегодня вызволена из него, и отныне мы будем использовать ее исключительно для служения Создателю³¹.

Таким образом, некоторым заимствованным и трансформированным мелодиям приписывалось изначально еврейское происхождение. Мысль об извлечении Израилем искр святости из песен других народов (путем преобразования их в религиозные гимны) перекликается со «сказочной культурной политикой» ребе Нахмана из Брацлава. Многие его знаменитые истории композиционно и стилистически напоминают сказки разных народов, что сам р. Нахман объяснял так:

Во всех историях, которые мир рассказывает, есть много сокрытого, таинственного; вещи необычайно высокие и возвышенные трудно перевести на язык наших определений. Только вот перепорчены истории, потому что многого уже не хватает в них. И также многое перепутано в них, и не рассказывают их в нужном порядке. Ведь что передается: то, что должно быть в конце, идет в начале, и наоборот...³²

Таким образом, можно говорить о едином подходе хасидских лидеров и к народной музыке, и к песенному нарративу: их скрытые духовные элементы нуждаются в «извлечении», переработке и «возвышении», чтобы вернуть их на изначальное, законное место³³.

Однако далеко не каждый музыкант способен на это: ведь каждая мелодия «обладает огромной духовной силой и происходит из источника, находящегося необычайно высоко в духовных мирах»³⁴. В то же время профанная мелодия связана с силами «нечистоты», которые могут воздействовать на человека, осмелившегося вторгнуться в ее «епархию». Поэтому последний лидер «Хабада» выразил свое неодобрение еврейскому композитору, который хотел заменить слова песни в стиле рок-н-ролл на святой текст. Он спрашивал: «В конце концов, кто на самом деле повлияет на кого? Повлияете ли Вы на мелодию или мелодия – на Вас?»³⁵

Итак, хасидская мысль провозглашает: «Лишь знающий тайну мелодии может осуществить ее превращение»³⁶. Таким «знающим»

мог быть не только сам хасидский цадик, но и его хазан, если он выражал мысли и чувства своего ребе, а не свои собственные.

Наконец, хасидизм заимствовал и «перевоплощал» не только народные мелодии. Широкий общественный резонанс получила история о том, что р. Шнеур-Залман из Ляд использовал мелодию «Марсельезы» в качестве хасидского нигуна. В одну из суббот 1973 г. последний Любавический ребе Менахем-Мендл прокомментировал это событие, начав с рассказа о духовной войне основателя Хабада с наполеоновской Францией. По словам цадика, результатом преобразования французского гимна стало поражение Наполеона в войне с Россией, а спустя три года – окончательное падение честолюбивого императора³⁷. Ребе продолжил свое выступление так: сейчас тоже происходит «великая французская революция наших дней» – возвращение французского еврейства к Торе; поэтому поколение, живущее сейчас, стоит на пороге Освобождения (выхода из «галута», изгнания). Цадик утверждал, что Франция по своей духовности – наинизшее место в мире, но теперь ее духовное очищение завершено, а значит, и очищение всего мира; это произошло именно благодаря превращению французского государственного гимна в хасидский нигун³⁸.

Принадлежащий к направлению «Хабад» раввин из Бруклина Д.-Б. Пинсон поясняет, что трансформация секулярного гимна какого-либо народа в гимн святости – нечто гораздо большее, нежели просто метаморфоза музыкального произведения. Подобное действие влечет за собой духовное перерождение всего народа, которому этот гимн принадлежит³⁹.

Второй Любавический ребе, Дов-Бер, утверждал, что у всего в мире есть своя мелодия, с которой резонирует все существо человека (и животного тоже). Однако это происходит не только на индивидуальном уровне, но и целые народы имеют свои особые мелодии – источники вдохновения для них. Народ – единая сущность, и это находит отражение в его музыкальных предпочтениях⁴⁰. Р. Нахман из Брацлава говорил, что не только народные песни, но в особенности национальный гимн – это микрокосм народа⁴¹. Пение гимна какого-либо «секулярного» народа в сакральных целях «пробуждает огромную милость Свыше»⁴².

Свободное обращение хасидов Хабада во Франции с национальным гимном не осталось незамеченным властями. Валери Жискар д'Эстен (президент Франции, 1974–1981) неожиданно издал постановление об изменении темпа государственного гимна. Это было немедленно проинтерпретировано мифологией «Хабада» так: французский народ ощутил, что его гимн уже не может оставаться «самим собой» после «возвышения» его хасидами: «слишком велика

была святость, к которой его приблизил Ребе»⁴³. В результате официальный французский гимн стал более размеренным и церемониальным.

Однако следующий президент вернул гимну прежнее звучание. Ш. Гэфен интерпретирует это так:

Ангел⁴⁴-покровитель Франции не собирался сдаваться без боя и всеми силами сопротивлялся освящению доверенной ему страны. <...> Это событие ознаменовало новый этап борьбы французской духовной скверны со святостью – продолжение борьбы Наполеона с Алтер Ребе⁴⁵.

И только президент Жак Ширак (1995–2007) официально признал превращение государственного гимна Франции в нигун святости. В мифологии Хабада это событие приравнивается к тому, как Эсав (Исав) признал права Якова (Иакова) на отцовские благословения. По свидетельству хасидов, в 2004 г., накануне 10-летней годовщины со дня смерти последнего Любавического ребе, Ж. Ширак позвонил р. Йосефу-Ицхаку Певзнеру – посланнику хасидского движения во Франции. Президент выразил сожаление, что из-за своей занятости не сможет присутствовать на торжественной церемонии, и неожиданно предложил посланнику составить краткую биографию ребе. На ее основе ко дню рождения цадика был подготовлен хасидский меморандум, где, в частности, упоминалось о том, что М. Шнеерсон всегда с особенной теплотой вспоминал о годах, проведенных во Франции, а также об использовании музыки «Марсельезы» в святых целях – для молитвы. В ответном официальном письме это событие интерпретировалось как доказательство того, «сколь крепкими духовными узами ребе и его хасиды были связаны с Францией»⁴⁶. Адепты Хабада резюмируют: «У ангела-покровителя Франции на этот раз контраргументов не нашлось».

До сих пор по завершении молитвы на Йом Кипур (День Искупления – самая «грозная» дата в еврейском календаре) общины хасидов по всему миру поют этот нигун как символ победы духовности над материальностью.

Включение мелодии «Марсельезы» в еврейскую музыкальную культуру было явлением неновым: ранее евреи Амстердама использовали ее в целях сатиры на глав своей общины⁴⁷. Однако это произошло в условиях уже сложившейся практики европейского еврейства заимствовать мелодии народных песен и христианских гимнов в домашней и даже в литургической сфере. Кроме того, пафос сознательного духовного преображения народа через новую форму исполнения его гимна стал абсолютным нововведением лидеров хасидского движения.

Необходимо отметить, что в своей «музыкально-преобразовательной» культурной политике хасидские лидеры действовали в рамках традиции борьбы с секулярной музыкой. С библейских времен и на протяжении веков сначала пророки, а затем раввинистические авторитеты яростно боролись против обращения народных песен к темам войны, вина, женщин и тому подобным. В древнем Израиле такие песни процветали, однако духовные лидеры во многом преуспели в деле замены профанного смысла их текстов религиозным. По мнению «просвещенных» исследователей, очевиден секулярный характер Песни Песней, но, поскольку она не могла быть исключена из библейского канона, Талмуд интерпретировал ее текст как аллгорию любви между Богом и еврейским народом⁴⁸, созданный царем Соломоном в состоянии Божественного вдохновения⁴⁹.

Девизом еврейских религиозных лидеров стал уже упоминавшийся стих из пророка Ошейи (Осии) 9:1. «Разрушение» и «галут», тяжелые социальные и экономические условия, в которых евреи жили на протяжении многих столетий, способствовали тому, что выражение радости жизни было удалено из их секулярной музыкальной культуры. «Так постепенно еврейская народная песня приобретает все более религиозно-этический характер, переплетенный с мотивами национального горя и надежд, пока не стала зеркалом духа, преобладающего в диаспоральном иудаизме», – заключает А. Идельсон⁵⁰.

Подведем итог. Хасидизм ознаменовал теоретический поворот в истории взглядов иудаизма на комплекс музыкальной культуры, нашедший выражение в поучениях его духовных лидеров. Одним из результатов этого поворота стало изменение музыкальной практики. Родился совершенно новый, оригинальный музыкальный жанр «нигун», причем композиторами могли быть только либо сами цадики, либо их «придворные» хазаны (канторы).

В культуре нигунов было широко распространено прямое заимствование (либо преобразование) вокальной музыки и языка народов, среди которых жили евреи. При этом хасидскими лидерами двигал пафос возвышения «нечистой музыки», извлечения из нее тех искр святости, которые рассыпались при грехопадении Первого человека. Профанные мелодии тем самым превращались в еврейские религиозные гимны, освященные фигурой духовного наставника хасидского движения; ярким примером является превращение «Марсельезы» в «гимн святости».

Таким образом, хасидские лидеры своеобразно преломили веками устоявшуюся культурную политику еврейских религиозных авторитетов, которые не принимали музыки, не имеющей прямой

направленности на служение Богу. Цадрики заимствовали чужие мелодии и даже слова, но придали им исключительно сакральную наполненность.

Примечания

- ¹ Перевод мистических терминов условен.
- ² Тегиллим (Пс.) 137:2-5. В синодальной традиции – 136-й.
- ³ Тегиллим (Пс.) 100:2. В синодальной традиции – 99-й.
- ⁴ Шнеерсон Менахем-Мендл, седьмой Любавический ребе. Тойрас Менахем. Т. 18. С. 140. Беседа 5. Суббота Берейшис 5717 г. [Электронный ресурс] // Хасидус.ру – еврейский учебный портал. URL: http://chassidus.ru/toyras_menachem/5717/bereyshis5717_2_5.htm (дата обращения: 18.10.2009).
- ⁵ Цит. по: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004. С. 421–422.
- ⁶ *Idelsohn A.Z.* Jewish Music in Its Historical Development. New York, 1992. P. 411.
- ⁷ Феномен нигуна составляет отдельную тему для научного исследования. См., напр.: Хаздан Е.В. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры (На материале общины ХаБад Любавич): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
- ⁸ Цит. по: *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 416. См. также: *Rubin R.* Voices of a People: the Story of Yiddish Folksong. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 5739/1979. P. 231.
- ⁹ Степанская Н. Хасидская музыкальная традиция в Восточной Европе // Музыка идишкайта: Ежегодный альманах еврейской музыкальной культуры. 2007. Вып. 3: Статьи и песни / Сост. А. Пинский, А. Смирнитская, Я. Овруцкая, А. Пинская. М., 2007. С. 55. См. также: *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 415–416.
- ¹⁰ См.: *Rabbi Nachman mi Breslov.* Sefer Likutei Moharan. Jarusalem, 1975. 79b.
- ¹¹ *Pinson D.B.* Inner Rhythms: The Kabbalah of Music. Northvale; New Jersey; Jerusalem: Jason Aronson Inc., 2000. P. 6; Music and Miracles. A companion to Music: Physician for Times to Come / Comp. by D. Campbell. Wheaton; Madras; London: Quest Books, the Theosophical Publishing House, 1992. P. 22.
- ¹² Цит. по: *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 415.
- ¹³ Это высказывание приписывается р. Менделю из Коцка.
- ¹⁴ *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 417.
- ¹⁵ Степанская Н. Указ. соч. С. 55–56.
- ¹⁶ *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 417. См. также: *Rubin R.* Op. cit. P. 233–234; *Pinson D.B.* Op. cit. P. 18–19; Степанская Н. Указ. соч. С. 55–56. Иллюстрацию этой истории см.: Hassidic Music [Электронный ресурс]. URL: <http://w3.castup.net/spielberg/> (дата обращения: 25.12.2009).
- ¹⁷ Легендарный мотив связи пастушества и музыки, корни которого уходят в библейское повествование: к примеру, изобретатель музыкальных инструментов

Д.В. Терлецкая

- Йувал был братом прародителя пастухов, «живущих в шатрах со стадами» (Берейшит / Бытие 4:19–22).
- 18 См., напр.: *R. Yoseph Yitzchak. Sefer Hasichot 5703*. New York, 1986. P. 16.
- 19 *Шнеерсон Йосеф-Ицхак, шестой Любавический ребе*. Сихойс 5704. С. 98. [Электронный ресурс] // Хасидус.ру – еврейский образовательный портал. URL: http://chassidus.ru/mayanotecha/seifer_hasichoys5703/5704_98.htm (дата обращения: 26.05.2009). С. 98.
- 20 См.: *Червинский М.* Хасидская музыка [Электронный ресурс] // Accolada – Портал еврейской музыки. URL: http://accolada.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=17 (дата обращения: 19.05.2009).
- 21 Hassidic Music [Электронный ресурс]. URL: <http://w3.castup.net/spielberg/> (дата обращения: 25.12.2009).
- 22 *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 414–415.
- 23 Цит. по: *Ibid.* P. 415.
- 24 Это высказывание относится к 1976 г., когда положение евреев в СССР приравнивалось к их положению в египетском рабстве перед Исходом.
- 25 *Шнеерсон Менахем-Мендл, седьмой Любавический ребе*. Сихойс койдеш 5736 (1976 г.). Алеф [Электронный ресурс] // Хасидус.ру – еврейский образовательный портал. URL: http://www.chassidus.ru/sichoys_koydesh/5736_1_13_tishrey.htm (дата обращения: 25.05.2006).
- 26 *R. Nachman of Breslov. Likutei Aytzot*. Brooklyn, 1976. P. 138. Neginah 10.
- 27 *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 417.
- 28 Яаков (Иаков) получил второе имя – Израиль, причем оба традиционно относятся ко всему еврейскому народу.
- 29 Берейшит / Бытие 43:11.
- 30 Ликутей Мохаран 2:63.
- 31 *Pinson D.B.* Op. cit. P. 22.
- 32 Учение раби Нахмана из Браслава: Сказочные истории с комментариями рава Арье Каплана; Беседы раби Нахмана / Пер. и коммент. Г. Бермана. М., 2003. С. 14.
- 33 См., например, историю о личном хазане ребе из Цанза, р. Хаиме, очень похожую по своему сюжету на легенду о покупке мелодии. Здесь позаимствованный им для субботней службы австрийский военный марш внезапно «оказывается» той самой мелодией, которую пели левиты в Храме, радуясь раскаянию грешника, принесшего очистительную жертву. См.: *Pinson D.B.* Op. cit. P. 22.
- 34 См.: *Гефен Ш.* Преображение «Марсельезы» / Пер. Ш. Розеноер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.moshiach.ru/moshiach/do/marseilles.html> (дата обращения: 17.05.2009).
- 35 *The seventh Lubavicher Rebbe R. Menachem Mendel Shneersohn*. A letter dated the first of Addar. 5741 (1981). Printed in Teshuvat U'Viurim. Jerusalem, 1985. P. 255.
- 36 *Гефен Ш.* Указ. соч.
- 37 Наполеон уравнил евреев в правах с остальными французскими гражданами, что способствовало их аккультурации и ассимиляции, а также вызвало закономерное противодействие еврейских религиозных лидеров-традиционалистов.

Отношение хасидских лидеров к заимствованиям из музыкальной культуры...

³⁸ См.: *Гефен Ш.* Указ. соч.

³⁹ *Pinson D.B.* Op. cit. P. 20.

⁴⁰ *The second Chabad Rebbe Rabbi Dovber.* Shaarei T'shuva, 2. New York, 1983. P. 15.

⁴¹ Ликутей Мохаран, часть 1, 27:8. См. также: *R. Shneur Zalman of Liadi.* Maamarei Admur Hazoken. Inyonim. New York, 1983. P. 106.

⁴² *R. Nachman of Breslov.* Likutei Aytzot. Negiah 5. P. 137.

⁴³ *Гефен Ш.* Указ. соч.

⁴⁴ В еврейской культуре под словом «ангел» традиционно подразумевается некая нейтральная «сила» (не обязательно положительная, в отличие от христианского восприятия).

⁴⁵ *Гефен Ш.* Указ. соч.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 383.

⁴⁸ Талмуд, Мегила 7а; Мидраш Шир Гаширим I:11–12 и далее.

⁴⁹ Мидраш Шир Гаширим I:8.

⁵⁰ *Idelsohn A.Z.* Op. cit. P. 359–360.

Л.Г. Жукова

«СОВМЕСТИТЬ ЗАКОН С БЛАГОДАТЬЮ»:
РЕЛИГИОЗНЫЙ АВТОРИТЕТ
В ТРАДИЦИИ МОЛОКАН-ПРЫГУНОВ

Статья посвящена проблеме религиозного авторитета в общинах духовных христиан молокан, в особенности молокан-прыгунов. Автор рассматривает разные аспекты этой проблемы, связанные как с интерпретацией молоканами Библии, так и с традицией живого пророчества.

Ключевые слова: духовные христиане молокане, «прыгуны», религиозный авторитет, идентичность.

Молокане традиционно относятся исследователями к так называемым рационалистическим сектам, генезис которых остается до конца не проясненным. Протестантское влияние, вероятность которого полностью исключить невозможно, не находит весомых подтверждений в источниках. Е.Б. Смилянская пишет:

Неполнота информации осложняет решение вопроса о степени самостоятельности идей русских вольнодумцев и о возможной зависимости их от западной протестантской пропаганды. Русские вольнодумцы не приняли полностью ни одного из сложившихся в протестантизме течений¹.

Название «молокане», вероятно, связано с употреблением последователями этого движения молока во время православных постов – особенность, которая бросалась в глаза их православному окружению и послужила основанием для прозвища, превратившегося впоследствии в самоназвание. Сами молокане, как правило, возводят его к Первому посланию апостола Петра, где сказано: «Как новорожденные младенцы возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение» (1 Пет. 2:2).

© Жукова Л.Г., 2011

Поскольку Библия является для молокан единственным источником вероучения, они отвергают обряды Православной церкви (почитание икон и мощей), не практикуют водное крещение и причастие, называя их «ветхозаветными обрядами». По мнению молокан, эти обряды относятся к плоти и должны быть заменены «духовным крещением» и «духовным причастием». Богослужение, совершаемое под руководством пресвитера, включает чтение и толкование Библии, пение псалмов и духовных песен. Молоканство делится на два основных направления – «постоянные» молокане и «духовные». Последние, помимо Библии, почитают также сочинения Максима Гавриловича Рудометкина (середина XIX в.) и практикуют экстатические формы богослужения (пророчество, глоссолалия, прыжки и т. п.).

Распространение молоканства началось из Тамбовской губернии; к концу XVIII в. это движение насчитывало уже несколько тысяч человек. В 1805 г. указом императора Александра I молоканам было разрешено открыто исповедовать свою веру, и в его правление группы молокан появились в Астраханской, Воронежской, Таврической, Новороссийской, Ставропольской и других губерниях. Однако при императоре Николае I молокан начали преследовать и ссылать в Закавказье, которое стало основным местом их расселения. В XIX – начале XX в. эмигрировавшие из России общины молокан появились в Турции, США (штаты Калифорния и Аризона), в других странах. К 1917 г. численность молокан в мире составляла около 1,2 млн человек. В начале 1920-х гг. в СССР был создан Союз духовных христиан-молокан, просуществовавший до 1930-х гг. и возобновивший свою деятельность в 1991 г. В начале XXI в. общая численность молокан, проживающих в России, США, Австралии, Мексике, Армении, Азербайджане и Турции, составляет около 300 тыс. человек.

Происхождение молоканства обычно связывают с деятельностью Семена Уклеина (вторая половина XVIII в.) – крестьянина из Тамбовской губернии. В почитаемой у молокан-прыгунов книге «Дух и жизнь» (впервые опубликована в 1915 г.) он прославляется как героический воин, единственным оружием которого против «демонской власти» было Священное Писание:

Неустрасимо всякого дьявольского за ним преследования, ревностно вышел со святою Библией, прямо на ратное поле, и открыл войну против всей духовной демонской власти; И твердо стал столпом победы, аки бы Ангел Божий, громко возопив гласом ко всем людям живущим на Русской земле: Убойтесь Бога, и дайте Ему славу, когда придет час суда Его: и поклонитесь сотворшему небо и землю и море и источники водных².

Не ставя перед собой цель подробно обсуждать в этой статье проблему генезиса молоканства, отметим лишь, что в популярной у молокан книге Ф.В. Ливанова «Раскольники и острожники» (1869) происхождение этого течения связывается с деятельностью некоего английского лекаря-протестанта:

Фамилия этого лекаря утратилась. Он познакомился с бывшим при дворе знатным тамбовским помещиком, бывал у него и много толковал о Библии, иметь которую в то время в России никому не позволялось. У помещика был любимую прислугою смысленный человек... который понял Библейскую истину скорее, чем помещик, и вскоре потом пренебрег обрядами Греко-Российской церкви и поклонением иконам. Достал славянскую Библию и начал внушать своим близким чистейшую истину о поклонении Богу в духе и истине. Некоторым из учеников его, с помощью Библии, начали проповедовать тихонько также истинное поклонение Богу в духе и истине³.

Достоверность труда Ливанова ставилась под сомнение уже его современниками, так что его свидетельство интересует нас лишь постольку, поскольку оно было включено в авторитетный у молокан-прыгунов сборник религиозных текстов «Дух и жизнь». С нашей точки зрения, заслуживает внимания не столько указание на возможное протестантское влияние⁴, сколько упоминание о последствиях чтения Библии «простецами», без оглядки на церковную традицию ее толкования.

Представление об опасности самостоятельного чтения Библии без надлежащего руководства, которое ведет к возникновению пагубного непонимания, – мотив, вполне традиционный для христианства. Его истоки можно найти уже в Новом Завете, в частности во Втором послании апостола Петра. Его автор сетует на «неудобовразумительность» некоторых Посланий апостола Павла, из-за чего «невежды и неутвержденные, к собственной своей погибели, извращают (смысл посланий. – Л. Ж.), как и прочие Писания» (2 Пет. 3:16). В «Розыске о раскольнической брынской вере» (1709 г.) Димитрий Ростовский пишет:

Раскольничье же учение не от таковых благоразумных учителей происходит, понеже их учителя токмо не суть от церкви Духом Святым на учительский сан поставлены, но и в Писании Божественном неискусни, ни ведущи того силы, ни толковати могущии право, но весьма простые мужики, в коих учителях их многии суть, иже ни азбуки ведут⁵.

С аналогичными обвинениями сталкивались и деятели немецкой Реформации:

Многие портные и сапожники, даже женщины и другие простые люди... если они научились немного читать по-немецки, разбирая надпись на прянике, сразу же бросаются жадно читать Евангелие. <...> Вслед за тем они в течение нескольких месяцев достигают такой уверенности в своем умении и в своем опыте, что не боятся дискутировать о вере и евангелии не только с католиками-мирянами, но и со священниками и монахами...⁶

У истоков молоканства действительно стояли «простые мужики», однако отсутствие «учености», с точки зрения молокан, не только не препятствовало, но, напротив, являлось залогом правильного понимания Писания – «в Духе»:

Такое упование нашей веры не от человека искусного или ученаго, но Духом Святым от Бога излитое в сердца простодушных людей. <...> Не тех ученых в школах и семинариях, а простых земледельцев, обрабатывающих поля, пахущих и пасущих стада, готовящих леса, и питающихся потовыми трудами лица и содержащими семейства свои. Творец мира, дабы посрамить мудрое сего века, напоил души и разум Духом Святым простых и не ученых земледельцев...⁷

«Икона – не Бог, свинина – не мясо»

Сделав Библию главным источником вероучения и руководством в повседневной жизни, молокане отвергли иконопочитание как вопиюще противоречащее одной из десяти заповедей:

Все мы рукотворенные ваши церква и храмы отвергаем, и что есть в них изготовано вами, тому мы по воле не служим и богам вашим мертвым в гробах лежащим не поклоняемся, а также всем вашим позолоченным доскам и мазанным иконам не молимся⁸.

Отказавшись от Предания – наследия «семи вселенских зверских соборов», молокане настаивали на буквальном следовании Библии:

Мы (в обоих заветах) всегда купно все находимся и также везде исполняем их *в точности без якого прилога и отлога* к тому, только лишь духовно, а не брюховно⁹.

«Духовное исполнение закона» для молокан означало отказ от большей части ритуалов – прежде всего крещения и причастия:

Причастие есть у нас истинный глагол Божий, всегда сходящий с небес и давая живот миру, не сей материальный хлеб и вино, или что другое с тем намешанное¹⁰.

Следуя ветхозаветным пищевым запретам, молокане отказались употреблять в пищу запрещенные в Ветхом Завете виды мяса:

Икона – не Бог, свинина – не мясо; поклоняться изображению не подобает, а есть свинину нелепо и нечисто¹¹.

Однако Кристофер Хилл, автор монографии «Английская Библия и революция XVII в.», справедливо заметил:

Библия могла иметь различный смысл для разных людей в разные времена и при разных обстоятельствах. Она была огромным сундуком, из которого можно было вынуть все, что угодно. Существует очень мало идей, в поддержку которых нельзя было бы подыскать соответствующего библейского текста. <...> Многое можно прочесть не только в ее строках, но и между строк. <...> Результатом были разногласия и распад. Лютеране против цвинглиан и кальвинистов, анабаптисты и либертины против уважаемых граждан. Каждая группа еретиков полагала, что они нашли оправдание для своей позиции в священном тексте; почти все провозглашали решающий авторитет Библии¹².

Очевидно, что для поддержания единства внутри молоканского сообщества была необходима некая система, ограничивающая свободу интерпретации библейского текста. Брэм Стокер называет сообщества, объединенные общим пониманием какого-либо текста, «текстуальными сообществами»¹³. И мы полагаем возможным применить этот термин к сообществу молокан (вслед за А. Львовым¹⁴, использовавшим его для характеристики субботников – русских «иудействующих»). Границы интерпретации Библии в молоканских общинах задают старейшины и пресвитеры. При этом у духовных молокан (прыгунов), в отличие от общин молокан постоянных, практикуется «живое пророчество». Обычно эту функцию выполняет «профессиональный» пророк, однако в некоторых случаях пророчествовать могут и рядовые члены общины. Пророчества представляют собой экстатические откровения во время богослужения, как правило, не связанные толкованием библейского текста. Современные молокане нередко сетуют на «ослабление духовности» и «слабость нынешних пророков»:

Духовные имели Дух Святой, который многие получали, он многое открывал. Однажды у нас один человек богатый был, он всегда дела делал, жертвы, неплохо. На мельнице работал, его побаивались, власть имел. А потом когда он вышел на круг, бедняк один возбудился в Духе – кайся, говорит Господь. Он вышел в другую комнату, все

грехи написал, Дух диктовал. Как вышел на круг, прочитал, тот упал на пол, как бык ревел. Я теперь понял, что есть Бог живой. Сейчас у нас ослабло как-то после войны. Суета. Потеряли мы то, что должно было быть¹⁵.

Еще одной особенностью молокан-прыгунов является почитание сочинений «Царя Духов и Вождя Сионского народа Духовных христиан молокан прыгунов» Максима Гавриловича Рудометкина. Молокане-прыгуны почитают его как страдальца и пророка, а максимисты (их радикальное крыло) считают его воплощением третьего лица Троицы – Святого Духа. Сам Максим Гаврилович придавал своим посланиям характер откровения (стилистическим ориентиром для него служило Откровение Иоанна Богослова). Как видно из следующей цитаты, собственноручно написанный им текст он предлагал воспринимать как сакральный объект:

Прочитай все вслух до конца дважды громогласно: яко трубу возвысь голос свой. А после сего перепиши ее на другую простую бумагу, а сей подлинник моей руки спрячь под камень в поле неизвестного места. Ибо страшен он есть для всех врагов Божиих и моих¹⁶.

По указанию Рудометкина молокане-прыгуны отказались от собственно христианских праздников:

Оставьте вы вышеупомянутые внешние праздники, поставленные минуя Священного Писания на вселенском зверском седмиглавом дьяволе, где собраны были духом бездны¹⁷.

Поэтому прыгуны отмечают Пасху, Пятидесятницу, Судный день и Кущи по еврейскому календарю.

Новая «Земля обетованная» для «нового Израиля»

В силу особого авторитета откровений М.Г. Рудометкина, в которых Армения представляется Землей обетованной, данной молоканам – «новому Израилю» самим Богом, современные духовные лидеры молокан-прыгунов активно противостоят наметившейся было в 1990-х гг. тенденции возвращения на историческую Родину – в Россию. Пресвитер исследованной нами общины при поддержке живого пророка запрещает своим единоверцам покидать Армению, видя в этом нарушение промысла Божия о «молоканском народе». Рассказы информантов о знакомых и родственниках, переехавших, вопреки запрету, в Россию, изобилуют перечислением выпавших на их долю бед и нередко повествуют о трагическом конце.

При этом молокане любят подчеркивать свой вклад в историю Армении, считая себя своего рода культуртрегерами. В рассказах о переселении своих предков на Кавказ, они, в частности, сообщают:

Когда наши сюда приехали, здесь народ совсем дикий был, все с кинжалами ходили, им человека убить... Наши картофель сюда привезли. Эти, армяне, нас уважали, не то что *другие*.

Под «другими», очевидно, имеются в виду православные русские, однако употребление этнонима «русские» у молокан вызывает явные затруднения. С одной стороны, молокане редко называют себя русскими, поскольку основной составляющей, сформировавшей их идентичность, является конфессиональная принадлежность. О национальности как таковой вспоминают, например, в связи с рассказом о мордовской молоканской общине: «Есть у нас мордовская община. Они нашей веры, только вот национальность у них...».

Однако даже в этом случае этноним «русские» в речи нашего собеседника не возникает. Из разговора с пресвитером ереванской общины молокан-прыгунов очевидно, что для него в слове «русский» нет семантической однозначности:

Искупил Христос нас молоканов, и не только нас – всех искупил. Не только русских. Хотя русские – это православный народ. Пасха Христова, Его кровь всем дала спасение и наставление.

Идентичность молокан-прыгунов, проживающих в Армении, во многом сформировалась за счет противопоставления себя окружающему армянскому населению, с одной стороны, и русским-православным – с другой. Отсюда – некоторая двойственность в отношении этнонима «русский», которая усугубляется недоумением окружающего армянского населения. От информантов армян нередко приходилось слышать: «Молокане вроде русские, а в церкви русской я их почему-то не видел».

При этом для членов московской молоканской общины, состоящей из молокан – выходцев из Армении, Азербайджана и Грузии после распада СССР, напротив, характерна актуализация их национальной идентичности: «Мы русские люди, вернулись на Родину, а нам говорят – вы сектанты». Однако эта актуализация в некотором смысле является вынужденной и связана с борьбой за признание молокан московскими властями, недостаточно эффективно решающими проблему выделения земли для строительства молоканского молитвенного здания.

В чем неправ апостол Павел?

Под влиянием пророчеств М.Г. Рудометкина среди молокан-прыгунов авторитет Ветхого Завета оказывается несколько выше, чем в общинах «постоянных» молокан. Помимо общего для всех молокан соблюдения библейских пищевых запретов (включающих еще и особый заботой скота, обеспечивающий обескровливание мяса), молокане-прыгуны соблюдают ветхозаветные праздники по еврейскому календарю:

Они (постоянные молокане. – Л. Ж.) празднуют православные праздники, а мы – библейские празднуем. Они не еврейские. Бог говорит: «мой праздники». Они – божьи. Так и у нас осталось¹⁸.

Не отвергая, подобно субботникам, Новый Завет (отметим, что субботники и молокане в Армении веками жили бок о бок и многие традиции, связанные с повседневным бытом, у них общие), молокане-прыгуны акцентируют внимание на актуальности Ветхого Завета, поскольку «он – Закон Божий»:

Христос его не отменял, апостол Павел отступал немножко, но в основном Закон Божий как он был. Законом познаем грех. Нет Закона – человек может на матери жениться. Мы читаем по Закону – Труба, Судный день, все еще впереди. Убрать Закон и лишит его силы – мы много потеряем. Поэтому у нас – совместить Закон с благодатью. Стараемся приводить в исполнение¹⁹.

В приведенном фрагменте интервью молоканский пресвитер, по сути, полемизирует с апостолом Павлом, используя против него его же оружие. Говоря о познании греха через Закон, апостол Павел в Послании Римлянам утверждает, что Закон тем самым грех *провоцирует*. В интерпретации пресвитера Закон *квалифицирует* грех как преступление, вводя тем самым необходимые ограничения, в частности запрет на кровосмешение. Интересно, что этот дискурс – Иисус Христос как исполнитель Закона, а апостол Павел как его ниспровергатель – характерен для некоторых представителей либерального протестантизма конца XIX – начала XX в., склонных возлагать на апостола Павла «ответственность» за возникновение христианства.

Некоторые высказывания апостола Павла вызывали прямые нарекания со стороны пресвитера:

Иногда такое напишет... «Что покупаешь на рынке – покупай без исследования»²⁰ (1 Кор. 10: 25). Ну, как не глядя покупать – они тебе такое подсунут.

На замечание молоканина из другой общины со ссылкой на того же апостола Павла: «Жены ваши в церквах да молчат» (1 Кор. 14:34) – в связи с публичным (во время богослужения) выступлением женщины, пресвитер возразил:

Апостол Павел так написал, потому что сам не был женат. Жена б ему показала. И еще у него написано: «пусть спрашивают дома у мужей своих» (1 Кор. 14:35), – а если у нее мужа нет? У кого ж ей спрашивать?

Невозможно представить себе подобную «фамильярность» со стороны пресвитера в отношении каких-либо ветхозаветных текстов. Вероятно, характерная для молокан теоцентричность, подразумевающая непререкаемый авторитет Закона Моисея как Слова Бога, не предполагает надделение подобным авторитетом человека, хотя бы и апостола.

Таким образом, мы можем констатировать, что авторитет в традиции духовных молокан (прыгунов) является сложной конструкцией с трудно определимым основанием. Является ли им Священное Писание? Возможно. Однако на наш взгляд в гораздо большей степени этим основанием является не Библия как таковая (поскольку смыслы, как мы помним, из нее можно извлечь самые разные), а единодушные в представлениях о ее статусе и содержании. Именно оно в итоге и созидает единство молоканского сообщества. Но независимо от извлекаемого из Библии смысла именно она остается точкой отсчета, обращение к которой (пусть даже в полемическом контексте) оказывается неизбежным.

Примечания

- ¹ *Смилянская Е.Б.* Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. М.: Индрик, 2003. С. 285, 298.
- ² Дух и жизнь. Лос-Анджелес: Изд. и типогр. И.Г. Самарина с сыном, 1975. С. 27. Здесь и далее цитаты из источников и интервью приводятся в авторской редакции.
- ³ Там же. С. 23–24.
- ⁴ Так, Е.С. Мельникова предполагает, что «в России должны были существовать собственные культурные формы, способствовавшие и/или определившие развитие практик чтения и толкования Писания». См.: *Мельникова Е.С.* Воображаемая книга: очерки по истории фольклора о книгах и чтении в России. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С. 130.

- ⁵ *Димитрий Ростовский*. Розыск о раскольнической брынской вере, о Учении их, о Делах их, и изъяснение, яко вера их неправа. Учение их душевредно и Дела их не Богоугодна. М., 1855. С. 92.
- ⁶ *Johannes Cochlaeus*. *Historia Martini lutheri*. Ingolstadt, 1582. S. 120f. Цит. по: *Брендлер Г.* Мартин Лютер: Теология и революция. М.; СПб: Университетская книга, 2000. С. 211.
- ⁷ Дух и жизнь. С. 156–157.
- ⁸ Там же. С. 320.
- ⁹ Там же. С. 287.
- ¹⁰ Там же. С. 312.
- ¹¹ Там же. С. 12.
- ¹² *Хилл К.* Английская Библия и революция XVII в. М.: ИВИ РАН, 1998. С. 19.
- ¹³ *Stock B.* *Listening for the Text: On the Uses of the Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- ¹⁴ *Львов А.* Соха и Пятикнижие: Русские иудействующие как текстуальное сообщество. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.
- ¹⁵ Интервью с пресвитером общины молокан-прыгунов. Ереван, 24 ноября 2010 г.
- ¹⁶ Дух и жизнь. С. 205.
- ¹⁷ Там же. С. 287.
- ¹⁸ Интервью с пресвитером.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Пресвитер по памяти цитирует 1 Кор 10:25: «Все, что продается на торгу, ешьте без всякого исследования».

М.В. Шилкина

ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ «ОБНОВЛЕНЧЕСТВА» В ЦЕРКОВНОЙ И СВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья посвящена анализу понятия «обновленчество» и причин обновленческого раскола в Православной российской церкви 1920-х гг. Автор выделяет три типа публикаций новых архивных документов по теме и рассматривает различные подходы к изучению истории обновленчества в церковной и светской литературе, доказывая актуальность данной проблемы.

Ключевые слова: обновленчество, церковный раскол, отношения церкви и государства.

Вопрос об исторических причинах, содержании и характере обновленческого раскола, а также о его последствиях сегодня все чаще становится предметом исследования церковных и светских историков. Это объясняется не только относительно свободным доступом к ранее закрытым архивам, но и потребностью в понимании складывающихся отношений Церкви и государства, в том числе – в связи с полемикой вокруг «сергианства». С другой стороны, понятие «обновленчество» все чаще используется недобросовестными церковными деятелями для огульного обвинения своих противников в чем-то недостойном, хотя и туманном. На самом деле это свидетельствует об упреждающей защите самих этих деятелей от справедливых обвинений в обновленчестве. Очевидно, что научная и идеологическая задачи любого исследования малосовместимы.

Понятие «обновленчество» вошло в современные религиозно-учебные словари, но все же до сих пор оно не получило достаточной научной разработки. Публикации новых массивов документов, сопровождающихся многочисленными комментариями, позволяют поставить вопрос о методологических подходах к этой острой

© Шилкина М.В., 2011

и актуальной проблеме как церковных, так и светских исследователей. Для первых крайне важно говорить о природе обновленчества в контексте общей проблемы церковно-государственных отношений. Для светских же историков необходимо отнестись к феномену обновленчества как к явлению, затронувшему не только внешнюю, но и внутреннюю жизнь Церкви. Всем добросовестным исследователям важно освободиться от политического и идеологического наследия советской историографии, обратиться к церковным и государственным документам 1920-х гг. В данной статье мы попытаемся дать краткий обзор и предложить типологию подходов к феномену обновленчества в церковно-исторической и религиозно-исторической литературе.

Все известные нам публикации, в той или иной мере затрагивающие проблему обновленчества, можно условно разделить на три части:

1) акты, распоряжения, указы, послания и личные письма патриарха Тихона, а также архиереев, не участвовавших в расколе; постановления органов церковного управления, документы советского правительства и ОГПУ;

2) работы 1990–2010-х гг. по церковной истории;

3) публикации религиозно-исторического характера, упоминающие об обновленчестве в контексте истории одной из религиозных организаций.

Мы не будем касаться тех публикаций в прессе и в интернет-пространстве, которые не выдерживают критики с точки зрения научной добросовестности и носят откровенно идеологический, ангажированный характер.

В документах и переписке патриарха Тихона и верных ему архиереев обновленчество определяется как церковный раскол. В них говорится об антиканоническом и антицерковном характере действий обновленцев, о самовольном захвате ими церковной власти. В послании патриарха Тихона, зачитанном с амвона московских храмов 19 декабря 1922 г., он анафематствует Высшее церковное управление (ВЦУ) обновленческих церквей как «учреждение антихриста... противостоять которому все верные сыны Божии призываются даже до уз, крови и смерти»¹.

Три выдающихся российских иерарха, названные патриархом Тихоном возможными местоблюстителями престола, – митр. Кирилл (Смирнов), митр. Агафангел (Преображенский) и митр. Петр (Полянский) – были едины в понимании обновленчества. Митр. Кирилл воспринимал ВЦУ обновленческих церквей как орган, инициированный советской властью, который преследует политические, а не церковные цели². Митр. Агафангел в послании от 18 июня

1922 г. называет то же ВЦУ «церковным бесчинием» и узурпацией церковной власти. По словам митр. Агафангела, Живая церковь (одна из обновленческих. – *М. Ш.*) – это *новая* церковь, которая отклоняется «от основ православной церковности вплоть до пересмотра догматов и нравочений православной веры, священных канонов Вселенских Соборов, православных богослужебных уставов»³. Митр. Петр, вступивший в управление Православной Российской Церковью (далее – ПРЦ) после смерти патриарха Тихона, считал одним из первостепенных по важности дел, не терпящих отлагательства, «решительную борьбу против дальнейшего распространения обновленческой ереси». 28 июля 1925 г. митр. Петр обратился с посланием «к архипастырям, пастырям и всем чадам Православной Российской Церкви»; в нем он твердо и однозначно определил сторонников обновленчества как «разорителей Церкви»⁴.

Для церковной истории того времени характерны такие события. Последователи одного из лидеров обновленческого движения митр. Антонина (Грановского) в 1922 г. завладели Владимирским собором Сретенского монастыря. Когда же они были изгнаны верующими, ближайший сподвижник патриарха Тихона архиеп. Илларион (Троицкий) 5 июля 1923 г. заново освятил этот собор, очищая его «от осквернения еретиков»; во время проповеди он назвал прежних «хозяев» собора «самозванцами». Во время публичного диспута 17 августа 1923 г. архиеп. Илларион осудил все обновленческие группы как раскольнические и антиканонические, а 4 сентября 1923 г. в своем выступлении привел убедительные доказательства антицерковного характера недавно состоявшегося обновленческого собора⁵.

Ведущие иерархи ПРЦ 1920-х гг. считали обновленчество движением, инспирированным органами ГПУ в целях уничтожения Церкви. Это мнение разделяет и патриарх Кирилл – нынешний глава Русской Православной Церкви (РПЦ). Например, в телевизионном интервью 2006 г. он ответил на вопрос о роли идейного лидера обновленческого движения митр. Александра (Введенского) и его сторонников так:

Его главная работа заключалась в том, чтобы доказать контрреволюционную сущность православной церкви, православного духовенства во главе с патриархом Тихоном. Параллельно обновленцы играли роль доносчиков. Они ведь хорошо знали, кто есть кто в православной церкви, и строчили доносы в ГПУ, в результате чего архиереев, священников, богословов арестовывали, расстреливали. Это была не безобидная игра в обновленчество, это была попытка кровавого переворота в церкви, кровавой революции в церкви⁶.

Историографический обзор наиболее известных книг по истории обновленческого раскола дан в книге А. Мазырина⁷. Опираясь на этот обзор, попробуем наметить основные подходы к пониманию сути обновленчества в церковной исторической литературе.

Первый из них уравнивает обновленческий раскол с так называемой правой оппозицией, т. е. с отходом большей части архиереев от митр. Сергия (Страгородского) и непоминанием его после создания им Временного Патриаршего Священного Синода и, тем более, издания Декларации 1927 г. И обновленчество, и «правую оппозицию» непоминающих воспринимают одинаково, как раскол, без различия природы того и другого. Подобный подход приводит исследователей к выводу о том, что дух обновленчества в Церкви победил, но уже в лице митр. Сергия (Страгородского) и его преемников, хотя само движение в лице обновленческих церквей и было организационно разгромлено.

Второй подход отождествляет обновленчество с движением за подлинное обновление Православной церкви, которое возникло в связи с подготовкой к Всероссийскому церковно-поместному собору 1917–1918 гг. Отзывы епархиальных архиереев, а затем и сами решения этого собора ПРЦ свидетельствовали о чаяниях возрождения соборности церковного народа⁸.

Третий подход сводит причины обновленческого раскола к борьбе между «белым» духовенством и монашествующими архиереями (либо между двумя церковными группами) за церковную власть, за приходы, за верующих, а в конечном счете за материальные доходы⁹.

Такой разброс мнений относительно природы обновленчества связан не только с закрытостью или неполнотой архивных материалов по обновленческому расколу¹⁰. В большой степени это объясняется отсутствием общецерковной оценки обновленчества как ереси модернизма и обмирщения Церкви. Обновленчество возникло еще и потому, что союз Церкви с государством давно стал привычным, и ГПУ сумело этим воспользоваться. По сути дела, вся эта ситуация возникла в связи с нерешенными проблемами единства Церкви и церковно-государственных отношений, которые остаются актуальными до сих пор. Но эти проблемы и не могут быть решены в рамках клерикально-иерархической эkkлeзиологии, допускающей вмешательство государства в жизнь Церкви. Каждая из этих проблем ждет своего не только историко-канонического, но и эkkлeзиологического анализа.

Наконец, рассмотрим определение понятия «обновленчество» в наиболее популярных общенаучных и религиоведческих словарях, отражающих точку зрения целых научных коллективов.

«Большая советская энциклопедия», как и полагалось официальному изданию, определяла обновленчество как течение внутри ПРЦ, «нередко именуемое церковным расколом, которое берет начало в религиозном реформаторстве конца XIX – начала XX в.». Далее подчеркивалось, что «обновленцы выступили против контрреволюционной деятельности церковного руководства во главе с патриархом Тихоном, провозгласили своим принципом лояльность по отношению к Советскому государству, ратовали за возвращение к т. н. демократическим порядкам раннего христианства». Сущность политической и социальной переориентации обновленцев энциклопедия сводит к их разрыву «со старыми, дворянско-бюрократическими традициями»¹¹.

«Российский гуманитарный энциклопедический словарь» говорит о «религиозно-общественном движении в православной церкви, организационно оформившемся весной 1922 г. при поддержке ГПУ (подчеркнуто мною. – М. Ш.), имевшем целью раскол (и тем самым ослабить) единую церковную организацию России – РПЦ»¹².

Популярный энциклопедический словарь «История Отечества с древнейших времен до наших дней» подчеркивает в обновленчестве модернизацию религиозного культа, усиление выборного начала во всех органах церковного управления, расширение прав мирян в приходе. Этот словарь и не упоминает об участии ГПУ в организации обновленчества¹³.

Наконец, два важнейших словаря – «Религиоведение» и «Энциклопедия религий» – дословно повторяют статью одного и того же автора, Ю.П. Зуева. В ней говорится об обновленчестве как либерально-реформистском движении начала XX в. начиная с петербургской «Группы 32-х». Статья называет ведущими мотивами обновленчества поиск «социальной правды», стремление к «восстановлению норм древней апостольской церкви». Ни словом не упоминая о роли ГПУ, реализовавшего инициативу Л. Троцкого по организации церковного раскола, составители этих словарей пишут: советская власть поддержала борьбу обновленцев против возглавляемой Тихоном¹⁴ «реакционной иерархии»¹⁵. Вызывает удивление такое повторение советской трактовки обновленчества после публикации основного корпуса документов по обновленческому движению. Это еще одно свидетельство необходимости более тесных научных контактов между светскими и церковными историками.

Перед современными исследователями отечественной истории Церкви стоят важнейшие задачи: во-первых, различить экклезиологическую природу симфонии Церкви и государства, с одной стороны, и обновленчества – с другой (это необходимо, чтобы выявить

непреодоленные последствия обновленческого раскола и наметить пути их преодоления); во-вторых, проанализировать возрождение личности и соборности церковной жизни в опыте новомучеников и исповедников российских, противостоявших обновленчеству; в-третьих, актуализировать наследие русских богословов и мыслителей XX в. по вопросу церковно-государственных отношений (прежде всего С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева и наследовавшего ту же традицию русской мысли С.С. Аверинцева).

Примечания

- ¹ Грамота Святейшего Тихона, Патриарха Всероссийского от 19.12.1922 // Русская Православная Церковь в советское время (1917–1991): Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью / Сост. Г. Штриккер. М.: Пропилеи, 1995.
- ² См.: Во имя правды и достоинства Церкви: Жизнеописание и труды священномученика Кирилла Казанского. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2004. С. 222, 226.
- ³ См.: Послание Заместителя Святейшего Патриарха Московского и всея Руси митрополита Ярославского Агафангела к архипастырям, пастырям и всем чадам Православной Русской Церкви (18.6.1922) // Русская Православная Церковь в советское время (1917–1991): Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью. С. 185–212.
- ⁴ Непокоримый Камень Церкви. СПб.: Светослов, 1998. С. 29–30.
- ⁵ См.: Сафонов Д.В. Патриаршая церковь и обновленческий раскол 1923–1924 годов [Электронный ресурс]. URL: http://obnovlenchestvo.narod.ru/Baza/History/patriarhia_i_obnovlen.htm (дата обращения: 05.01.2011).
- ⁶ URL: <http://video.mail.ru/mail/ivankovasv/93/110.html> (дата обращения: 05.01.2011).
- ⁷ См.: Мазырин Александр, иерей. Высшие иерархи о преемстве власти в Русской Православной Церкви в 1920-х – 1930-х годах. М.: ПСТГУ, 2006. С. 34–47.
- ⁸ См.: Цытин Владислав, прот. Обновленчество. Раскол и его предыстория // Сети «обновленного православия» (Сборник статей). М.: Русский вестник, 1995. С. 6; Он же. История Русской Церкви (1917–1997). М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1997; Данилушкин М., Никольская Т., Шкаровский М. и др. История Русской Православной Церкви. Новый патриарший период. Т. 1. СПб.: Воскресение, 1997. С. 224; Шкаровский М.В. Обновленческое движение в Русской Православной Церкви XX века. СПб.: Нестор, 1999. С. 10–15.
- ⁹ См.: Шишкин А.А. Сущность и критическая оценка «обновленческого» раскола Русской Православной Церкви. Казань, 1970.

М.В. Шилкина

- 10 Сафонов Д.В. Материалы по истории обновленческого раскола в российских архивах // Материалы XVI ежегодной богословской конференции ПСТГУ. М.: ПСТГУ, 2006. С. 198–205.
- 11 Большая советская энциклопедия: В 30 т. М.: Советская энциклопедия, 1978. См. также: *Гордиенко Н.С.* Современное православие. М.: Мысль, 1968; *Курочкин П.К.* Эволюция современного русского православия, М.: Мысль, 1971; *Трифонов И.Я.* Раскол в русской православной церкви // Вопросы истории. 1972. № 5.
- 12 Российский гуманитарный энциклопедический словарь. В 3 т. М.: ВЛАДОС, 2002.
- 13 История Отечества с древнейших времен до наших дней: Энциклопедический словарь / Сост.: Б.Ю. Иванов, В.М. Карев, Е.И. Куксина, А.С. Орешников, О.В. Сухарева. М.: Большая российская энциклопедия, 1999.
- 14 Так в тексте, без упоминания титула патриарха.
- 15 Религиоведение / Энциклопедический словарь. М.: Академический проект, 2006. С. 713; Энциклопедия религий / Под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2008. С. 903.

А.М. Комарицкая

ПРОБЛЕМА «ПОСМЕРТНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ» о. АЛЕКСАНДРА МЕНЯ

Статья посвящена исследованию мемориальной практики и ее влияния на восприятие образа священника о. Александра Меня после его смерти. Автор анализирует различия его «посмертной идентификации» в России и в Европе, показывая, что эта фигура начала приобретать мировой масштаб.

Ключевые слова: о. Александр Мень, мемориальные практики, посмертная идентификация.

Православие традиционно ассоциируется с Восточной Европой (или даже с Азией) и часто воспринимается как нечто чуждое для Европы Западной, несмотря на все исторические пересечения этих культурных ареалов. Наше внимание будет сфокусировано на феномене судьбы и творчества православного священника о. Александра Меня, образ которого приобрел европейский и даже мировой статус.

Несмотря на разнообразие подходов, «идентичность» в большинстве случаев рассматривается как нечто изначально присущее ее носителям. Это позволяет описать их конкретные характеристики-индикаторы и провести четкую границу между двумя носителями идентичности. Однако в таком случае предмет исследования уже находится внутри мифологизированного концепта идентичности.

Возможен и альтернативный подход, переворачивающий отношение между «идентичностью» и границей: в этом случае само установление границы (и возможность ее смещения) рассматривается как основная причина создания той или иной идентичности ее носителей. В своем исследовании «Этнические группы и социальные границы» Ф. Барт на обширном эмпирическом материале

убедительно показывает, что даже полное соответствие признаков группы неким заранее установленным критериям вовсе не обеспечивает признание принадлежности к определенному этносу. Успех процесса идентификации группы зачастую зависит от эффективности способов ее самопрезентации на публике. Содержательные характеристики группы, как и ее мифы о себе, могут служить лишь вспомогательным инструментом проведения такой презентации-заявки, требующей определенной стратегии ее подачи. Все сказанное можно с полным правом применить к вопросу о том, по каким критериям происходит признание кого-либо «европейцем». Процесс такого признания может происходить и при жизни человека, однако именно посмертный период довольно часто предоставляет для этого более широкие возможности.

Данной проблеме посвящено довольно много западных исследований социологического и антропологического характера. Так, авторы работы «Beyond the Body. Death and social identity»¹ рассматривают физическую и социальную жизнь человека как параллельные процессы, а иногда и разнонаправленные. Согласно их концепции, после смерти человека его социальная жизнь продолжается (а иногда и «начинается заново»), в то время как биологически живой человек может быть социально мертвым. Именно после смерти известного человека начинаются многочисленные реконструкции его прошлого. При этом различные элементы воспоминаний о нем обычно образуют бриколаж и могут включаться в совершенно разные типы дискурсов. Такая «посмертная идентичность» («post-mortal identity») человека во многом зависит от живых членов его группы и от общества в целом. Человек умирает, но его духовная взаимосвязь с живыми не прерывается, а мемориальная практика возрождает его к социальной «жизни после смерти». При этом начинается процесс признания умершего в качестве «своего» или «чужого» – процесс его идентификации. При употреблении термина «европейская идентичность», имеется в виду формирование его различных значений в рамках соответствующих дискурсов.

Случай о. Александра Меня хорошо иллюстрирует данные теоретические положения, причем процесс его «посмертной идентификации» в настоящее время продолжается. Надо отметить, что он стал первым православным священником, не эмигрировавшим из СССР, который был признан «своим» на Западе. При этом различные институции и организации Европы начали создавать собственные варианты «культурной идентичности» о. Александра. Сакрализация его образа происходит на разных уровнях мемориальных практик – от высокоинтеллектуальных до маргинальных. В случае

с другими известными мыслителями и деятелями посмертные практики в Европе обычно сводятся к публикациям, проведению конференций в их память, но без сакрализации этих персонажей.

Нами были проведены интервью со многими духовными детьми и последователями о. Александра, а также с некоторыми из тех, кто испытал влияние его творчества, не встретившись с ним лично. Было необходимо также проанализировать опубликованные воспоминания и оценки деятельности о. Александра – в том числе и его критиков. Необходимо учитывать, что эти оценки звучали по-разному в зависимости от времени и контекста, причем некоторые деятели РПЦ (вероятно, в утилитарных целях) существенно меняли тональность своих публичных высказываний на эту тему.

Обратимся сначала к анализу сложной проблемы отношения к о. Александру Менью со стороны некоторых официальных представителей РПЦ. Стоит подчеркнуть, что их негативные оценки нельзя экстраполировать на позицию РПЦ в целом. Однако во многих популярных «богословских» текстах действительно конструируется стереотипный образ о. Александра как «чужого» для православия: он – «католик», «униат», «окультист», «экуменист», «сионист», «недостойный миссионер». В разное время эти мифологемы пытались внушить читателям различных православных изданий такие авторы, как Сергей Антиминсов, Антоний Мельников, Андрей Кураев, Алексей Осипов и другие. Однако официальные представители Патриархии предпочитали выражаться более осторожно и корректно: «Не все богословские идеи о. Александра соответствуют традициям русского православия; впрочем, они не являются еретическими, а его миссионерская, лекционная деятельность в целом заслуживает одобрения». В настоящее время самые негативные оценки фигуры А. Меня принадлежат двум наиболее активным деятелям консервативного толка – диакону Андрею Кураеву и профессору МДА Алексею Осипову.

Для нашей темы важно проанализировать реакцию западных теоретиков на подобные оценки. Как правило, они любят подчеркивать маргинальность Александра Меня по отношению к РПЦ, но не к православию в целом. Скорее он воспринимается как наиболее адекватное воплощение идеала христианина вообще и православного священника в частности, но «чужого» для РПЦ (последнее – это тоже оценка со знаком «плюс»). Согласно западной рецепции, о. А. Мень – представитель истинного христианского экуменизма в отличие от фальшивого, карикатурного экуменизма руководства РПЦ, предписываемого советским государством. Подчеркивается, что о. Александр, оставаясь в структуре РПЦ, не был причастен к ее угоднической политике; особенно высоко

оценивается его деятельность по обращению в христианство советской интеллигенции.

Таким образом, судя по публикациям, и на Западе, и в России сложилось устойчивое представление об о. Александре Мене как о священнике, державшемся особняком от «сергианской» Русской Православной Церкви. Часто упоминается связь его деятельности с традициями русской катакомбной церкви, резко противопоставляющей себя официальной. Считается, что о. А. Мень заимствовал многие организационные формы катакомбного движения, работая с малыми группами, а не по традиционной приходской системе. Однако необходимо подчеркнуть существенные различия между о. Александром и лидерами катакомбных общин. Среди них были яркие харизматичные личности, которые зачастую вели себя как «старцы», даже с элементами юродства. Старчество – это характерная для православия форма миссионерства, предполагающая индивидуальную работу с верующими, в противоположность масштабной миссионерской деятельности официальной церкви в дореволюционной России. Когда же советское государство запретило церковное миссионерство, именно харизма старцев-одинок оказалась способной привлечь к православию множество сердец. Однако о. Александр строил взаимоотношения со своей паствой иначе, чем лидеры катакомбных общин. Он обладал харизмой совсем иного типа, и методы его психологической работы были вполне рациональны: он приводил аргументы, понятные каждому из его собеседников, независимо от уровня их развития. Его слова всегда звучали мягко, ненавязчиво, методы воздействия напоминали не приемы православных юродивых, а скорее католических психоаналитиков. Малые группы паствы о. Александра, сложившиеся в 1970-е гг., составляли единую сеть – в отличие от организационной структуры катакомбной церкви. Как правило, вокруг каждого из лидеров катакомбников, в тесном кругу его духовных детей, возникала особая мистическая атмосфера. Катакомбные общины, достаточно разнообразные и многочисленные, были связаны между собой только некой «вертикальной» преемственностью с эзотерическим налетом. Каждый лидер перед смертью завещал свою паству достойному лидеру другой общины, передавая ему и свою «харизму». Для катакомбной церкви было важно, чтобы преемственность в ней не прерывалась и ни одна из ее общин не осталась без духовного руководства со стороны наследника прежнего лидера.

Ничего подобного не практиковалось в системе малых групп о. Александра Меня с самого начала их возникновения: он никогда не поручал своих прихожан какому-либо преемнику. Его организационная сеть напоминала пирамиду, на вершине которой всегда

был сам о. Александр, но между его общинами постоянно поддерживались горизонтальные взаимосвязи. Следует отметить, однако, что сведения об этих взаимоотношениях достаточно скудны и противоречивы. Сам о. Александр не всегда отзывался о катакомбной церкви позитивно, критикуя ее за проявления кастовости, элитарности и закрытости. Он старался противопоставить ей позицию открытости своих общин для всех верующих, воплотить эту открытость в своей личной пастырской работе. Однако нельзя сказать, что о. Александру удалось полностью избавиться от принципа элитарности его общин. Многие его прихожане в той или иной степени могли претендовать на лидерство (или, по крайней мере, на важную роль) во всей сети малых групп. Не исключено, что время от времени вокруг таких людей формировались новые элитарные группы в результате «просеивания» прихожан о. Александра и отделения их от прежней сети. Во всяком случае в процессе нашего опроса его последователи довольно часто либо вообще отказывались давать интервью, либо не хотели отвечать на вопросы относительно малых групп. Многие говорили только то, что уже было опубликовано в воспоминаниях об о. Александре как личности, причем говорили очень эмоционально и проникновенно, в мемуарной стилистике.

Резко отличается от них реконструкция посмертной идентичности о. Александра Меня в интервью, которое в 1991 г. о. Яков Кротов взял у митрополита Кирилла Гундяева, нынешнего патриарха. Тогда, вопреки сдержанной официальной оценке РПЦ, митрополит Кирилл авторитетно заявил о том, что у него с о. Александром — «общие богословские взгляды». Затем митрополит уточнил:

Отец Александр Мень в своем православном богословствовании использовал результаты современных богословских исследований — в первую очередь библейских. Он хорошо знал результаты современной экзегетики, герменевтики и свое православное библейское богословствование основывал на результатах этих исследований. ...Поэтому неприятие его в определенных кругах объясняется тем, что люди, не принимающие его, плохо знакомы с тем, что произошло за последние 20–30 лет в богословском мире, плохо знакомы с результатами, прежде всего, библейских исследований².

Давая это интервью, митрополит Кирилл стремился доказать, что о. Александр Мень вовсе не был «чужим» для церковного руководства советской эпохи. Митрополит Никодим, проводивший политику экуменизма «советского» типа, покровительствовал митрополиту Кириллу, а тот, в свою очередь, как это можно понять из дан-

ного интервью, – о. Александру Меню. Конечно, сведения, приведенные в этом интервью нынешнего патриарха, сейчас невозможно проверить по опубликованным источникам или архивам. Можно говорить только о похожих намеках в интервью других официальных лиц РПЦ, которые тоже не соответствуют стереотипным представлениям об о. Александре-маргинале. Такой подход позволяет РПЦ «присвоить» эту авторитетную на Западе фигуру – со всей его богословской, литературной и миссионерской деятельностью.

Таким образом, если рассматривать все описанные выше реконструкции образа А. Меня как мифологемы, можно констатировать: наряду с разными вариантами представления о нем как «чужом» для патриархии РПЦ, существует и мифологема «своего» о. Александра, причем она определенно исходит «с самой вершины» современной церковной иерархии. Как же реагируют на эту новую мифологему на Западе? Разумеется, ее оценивают как попытку РПЦ переконструировать «посмертную идентичность» о. Александра в своих собственных утилитарных целях. Вот что заявил по этому поводу исследователь истории РПЦ Игорь Погосаев (ныне работающий в Германии):

Если говорить о рецепции Александра Меня в РПЦ, я понял, что в последнее время, после пренебрежительного отношения и даже отрицания Александра Меня русской православной иерархией, он, Александр Мень, теперь присваивается РПЦ в качестве русского православного, т. е. РПЦ говорит: «это наш человек». Но в рамках такой монополизации речь идет не о том, чтобы воспринять то хорошее, что несет А. Мень, а о том, чтобы представить ставшего уважаемым и известным А. Меня в качестве сына Русской Православной церкви, закрывая глаза на содержание его наследия.

Следует отметить, что западных исследователей интересуют не только особенности пастырского служения о. Александра, но и его идеи как православного теолога-экумениста. Несмотря на подробный анализ его богословских взглядов, общая оценка позиции А. Меня на Западе остается остро политизированной и потому неадекватной. Чтобы и по этому параметру (а не только по вопросам отношения с советской властью) резко противопоставить о. Александра Русской Православной Церкви, западным теоретикам приходится доказывать, что он и есть наиболее ортодоксальный представитель православия – в отличие от официальных богословов РПЦ.

Несмотря на то что и сам о. Александр, и его последователи всегда подчеркивали отсутствие у него склонности в диссидентству,

на Западе принято подчеркивать политические аспекты его деятельности и политические мотивы его убийства. Таким образом, А. Мень упорно воспринимается европейцами как свой среди чужих (западных христиан) и чужой среди своих (Русской Православной Церкви). На Западе его считают одиночкой, которому приходилось бороться с антихристианскими нападками советской власти, хотя и не так открыто, как это делали другие диссиденты. Отцу Александру приписывают даже некую мессианскую роль, обнаруживая сходство сценария его жизни и деятельности с евангельским образом Христа. Ведь А. Мень тоже появляется в эпоху тяжелой политической и религиозной ситуации, живет среди «фарисеев» и «отступников», прекрывающих истинной верой. Он тоже обращает людей, совершает чудеса, борется с идолопоклонством – в самом широком смысле этого слова. В конце концов, он тоже принимает мученическую смерть от «своих», объединившихся с деспотичной властью. Этот миф довольно популярен на Западе (хотя, разумеется, он не выговаривается столь буквально). Так, ректор Берлинской иезуитской гимназии о. Клаус Мертег (активно содействовавший изданию «Сына человеческого» в Германии) репрезентировал данный мессианский мотив на конференции в Ростоке³.

Еще один важный аспект реконструкции «посмертной идентичности» о. Александра в религиозной среде и в России, и на Западе – это почитание его как мученика, святого и чудотворца. Бросается в глаза агиографичность многих официально опубликованных воспоминаний о нем (причем это относится не только к текстам его духовных детей). Биография А. Меня, представленная французским священником о. Ивом Аманом, – это типичное для христианской традиции повествование о жизненном пути сакральной фигуры. И хотя оно написано вполне современным языком, в нем (как и у российских авторов) находят свое место упоминания о чудесах, совершенных о. Александром, – исцелениях от болезней, предвидении будущего, знании даты смерти человека. Большинство авторов воспоминаний утверждают, что у них установилась прочная духовная связь с о. Александром (даже телепатическая), причем после его смерти она только укрепилась. Некоторые бывшие прихожане о. Александра ощущают его невидимое присутствие в важные моменты их жизни, многим он является во сне.

Именно эти формы «посмертной идентификации» о. А. Меня стали достоянием современной религиозной культуры России и Запада.

- ¹ *Hallam E., Hockey J., Howarth G.* Beyond the Body. Death and social identity. London: Routledge, 1999.
- ² Интервью с митр. Кириллом Смоленским // Библиотека Якова Кротова. URL: <http://www.krotov.info/spravki/persons/bishops/gundyayev.htm> (дата обращения: 01.03.2011).
- ³ *Mertes K., PSJ.* Glaubenszeugnis in Sowjetrusland // Igor Pochoshajew (Hg.) Für mich sind alle Menschen Gottes Kinder. Theologie, Ökumene und geistliche Praxis bei Aleksandr Men'. Frankfurt am Main: Lembeck, 2008. S. 27–28.

II. Проблемы истории искусства

К.Л. Лукичева

О ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Статья посвящена анализу специфики и потенциальных возможностей феноменологических методов изучения произведений искусства. Автор акцентирует внимание на концепции М. Мерло-Понти, предложившего новое понимание роли человеческой телесности в процессе восприятия, конструирования и осмысления мира художником. Данная интерпретация антропологического аспекта творчества сопоставляется с идеями Г. Вельфлина, выдвинутыми еще в конце XIX в.

Ключевые слова: история искусства, феноменологический подход, М. Мерло-Понти, Г. Вельфлин.

Значение феноменологического подхода для методологии истории искусства заключается в его попытке преодолеть «расщепление» произведения искусства на форму и содержание (в формально-стилистическом анализе) или на означающее и означаемое (в семиотическом анализе) всякий раз, когда мы обращаемся к нему с целью изучения. Может быть, самое существенное в этой попытке – желание приблизить процесс познания искусства к процессу его эстетического восприятия, визуального по своей сути, неангажированного и лишённого утилитарных целей. Феноменологический подход предполагает изучение картины или скульптуры, монументальной росписи или графического листа в их органической целостности, в нераздельности их физических свойств, художественных черт и выражаемого смысла. Важно подчеркнуть, что речь идет о создании принципиально новой основы сближения процесса восприятия и процесса познания. В этом контексте специфика визуального восприятия заключается в вытеснении на задний план вкусовых пристрастий и оценочных суждений исследователя о художественном качестве произведения.

Сразу следует оговориться, что в данной работе не идет речь о феноменологическом анализе искусства в целом. Феноменологический подход распадается на множество линий, иногда спорящих между собой; он пережил длительную эволюцию, которая продолжается и поныне. Особую актуальность, с точки зрения развития методологии истории искусства, приобретают два направления. Одно из них связано с именем прямого ученика Э. Гуссерля Р. Ингардена¹, развивающего взгляды своего учителя, хотя и вступающего в полемику с ним.

Второе направление представлено, в первую очередь, трудами М. Мерло-Понти, поднявшего на новую ступень саму феноменологию благодаря новому пониманию субъективности (что имеет принципиальное значение в плане рассматриваемой здесь проблематики). Носителем субъективности для французского философа является человеческое тело в совокупности всех его качеств и свойств; именно оно в процессе многообразного восприятия мира конструирует и осмысливает этот мир. Подобная трактовка антропологического аспекта искусства очень точно высвечивает роль живого, психосоматического «я». Это «я» выходит в окружающий мир, одновременно вбирая его в себя; в этом взаимодействии и рождается произведение искусства, в котором отражаются одновременно и характеристики мира (оформившиеся в визуальном восприятии человека), и антропологическая специфика «я».

Направленность феноменологического анализа на визуальное восприятие, в процессе которого конструируется картина мира, предопределяет его интерес к визуальным искусствам, в том числе к живописи. Это объясняется специфическим пониманием картины мира: она предстает не в абстрактных понятиях, а составленной из доступных глазу фрагментов и разнообразных форм реальности. С этой точки зрения живопись становится принципиально важным источником познания этой реальности: именно в живописи находят отражение закономерности передачи трехмерного пространства на двухмерной плоскости, принятые в ту или иную эпоху. М. Мерло-Понти пишет:

Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое. Способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя и признавать при этом в том, что оно видит, «оборотную сторону» своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, ощутимо для самого себя. Это своего рода самосознание (soi!), однако не в силу прозрачности для себя мышления, которое может мыслить что бы то ни было, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в мыслимое².

И далее:

Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающим и осязаемым и занимается огонь...³

Именно здесь, в центре этой системы взаимоотношений, и проявляются все проблемы живописи, которые иллюстрируют загадку тела и выверяются ею. Мерло-Понти продолжает:

Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им. Но почему этот внутренний эквивалент, эта чувственная формула живой плоти, через которую вещи выражают во мне свое наличное бытие, не могут в свою очередь выразиться в каком-то чертеже или наброске, опять-таки видимом?.. И тогда появляется видимое второго порядка – как образ первого⁴.

Феноменологическая модель генезиса и развития живописи действительно касается самих ее оснований, истоков и конечной причины. Она позволяет ответить на фундаментальные вопросы о специфике изобразительного искусства по сравнению с другими видами творческой деятельности человека. Центральная для искусства проблема формы занимает в рамках этой модели ключевое место – в точке соединения визуального восприятия и самого творческого акта. В этой точке как в фокусе высвечиваются качественные характеристики самой формы, а также субъекта творческого процесса, выступающего в органичной целостности своего духовного и телесного начала. При этом следует иметь в виду, что в качестве субъекта творчества может выступать как индивидуум, так и некий собирательный образ. И здесь же, в этой точке, проецируется слепок с реального мира – таким, каким увидел его художник; он навсегда запечатлел этот образ, сделав его доступным, видимым для всех. В этом триединстве значений и заключается огромный информативный и смысловой потенциал формы. Это именно те смыслы и значения, которые способно выразить только изобразительное искусство (в частности, живопись, которая по своей природе является самым информативным его видом); они нигде и ничем больше не дублируются⁵.

Тот факт, что феноменологическая модель генезиса и развития искусства действительно выявляет его сущностные характеристики, подтверждается самой историей искусствознания. Важно отметить, что Мерло-Понти развивает на новом уровне концепции, воз-

никшие в самом начале научной истории искусства, основоположником которой считается Генрих Вельфлин. Именно он впервые попытался объяснить причины стилевой эволюции и генезиса новых форм искусства с феноменологической точки зрения. В своей работе «Классическое искусство», появившейся еще в конце XIX в. (задолго до феноменологии Мерло-Понти), Вельфлин писал:

Но если присмотреться поближе, то увидишь, что изменению подверглась не одна лишь обстановка, окружающая человека, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда, – сам человек в своем телесном облике стал другим, и именно в новом впечатлении от его тела, в способе держать его и придавать ему движение скрыто настоящее ядро каждого стиля⁶.

С точки зрения Вельфлина, даже архитектура, подобно одежде, является отражением человека и его тела; в строении здания, как и в трактовке человеческого тела, его одежды и движения, каждая эпоха высказывает свои ценности и идеалы – то, чем она хотела бы быть. Но еще важнее, что видение как таковое развивается адекватно тем изменениям, которым подвергается телесный облик человека, способ телесного освоения им окружающего пространства. По выражению Вельфлина, «всякое поколение видит кругом то, что однородно ему»⁷.

Таким образом, Вельфлин устанавливает жесткую корреляцию между психосоматическим состоянием человека и теми художественными формами, которыми он создает на полотне адекватный образ мира, сформировавшийся в его сознании. Эстетические качества каждого нового типа художественной формы в своей глубинной основе также приобретают психосоматические параметры. Они рождаются из восприятия индивидуумом окружающего его пространства, из тех бесконечных форм движения, к которым побуждают его импульсы, идущие к нему от мира. И самым главным для искусства становится тот из этих импульсов, который зрение превращает в движение руки, наносящей краску на холст.

Именно Вельфлин в своей работе «Классическое искусство» наглядно демонстрирует возможности искусствознания как *антропологии в действии*. Он анализирует произведение искусства как феномен некой своеобразной ойкумены, того жизненного пространства, в которое погружена человеческая субъективность и которое само пронизано и освоено деятельностью человека, прежде всего – визуальной.

Феноменологические принципы, положенные Вельфлином в основу его формально-стилистического анализа, становятся важ-

нейшей предпосылкой прочтения, понимания и вербализации языка художественной формы в изобразительном искусстве и архитектуре. Это позволило ему стать первым историком искусства, способным «читать» и объяснять язык этих форм. Однако он применил эти принципы скорее интуитивно, нежели согласно определенной философской системе, а в дальнейшем начал разрабатывать научные процедуры, позже получившие рациональное оформление в структурализме. Вершиной на этом пути творческой эволюции Вельфлина стала другая его знаменитая книга – «Основные понятия истории искусства».

Сходство идей двух ученых, разделенных несколькими десятилетиями развития искусствознания, глубоко симптоматично, несмотря на принципиальные различия в понимании ими субъекта творчества – носителя телесности. Вельфлин полагал, что изменившаяся телесность индивидуума становится «ядром нового стиля», однако индивидуум у него лишен конкретных неповторимых черт (скорее это суммарный образ человека наступившей новой эпохи). Мерло-Понти же, наоборот, максимально субъективирует телесное начало, которое часто «говорит» о своих ощущениях от первого лица; тем самым подчеркивается безусловная значимость именно конкретного и неповторимого проявления этих ощущений.

Антропологический акцент у Мерло-Понти сохраняется и при феноменологическом подходе к проблеме онтологии искусства, которая в этом ракурсе приобретает особую актуальность и остроту. Бытие произведения искусства определяется им как реальность особого рода, не совпадающая с реальностью картины как вещи в ее материальном измерении; однако это произведение не сводится и к ментальному образу, возникающему в рационально-рефлексивном сознании.

Мерло-Понти утверждает, что вопрос о том, где именно локализуется изображение, представленное на картине, попросту некорректен: невозможно зафиксировать его пространственные координаты, в отличие от любой рассматриваемой нами вещи, координаты которой мы находим легко, чисто рефлекторно. Вероятно, следует согласиться с таким положением Мерло-Понти: глядя на картину, мы видим не ее, а видим сообразно ей. Мы видим глазами художника, который сумел увиденное им когда-то вернуть обратно в мир, материализовав его в красках на полотне. При этом краски запечатлели не только фрагмент мира, но и духовно-материальную целостность человеческого тела.

Все это непосредственно подводит нас к постановке вопроса о феноменологической интерпретации смысла, выражаемого произведением искусства. Напомним, что для Вельфлина этот смысл

сконцентрирован именно в *форме* произведения и воспринимается именно через нее. Формотворчество как целеполагание – вот наиболее общая формула художественной деятельности человека у этого исследователя. При этом он считает главной задачей научной истории искусства анализ имманентных и объективных причин эволюции формотворчества. В этой концепции уже содержатся элементы феноменологического подхода к конституированию культурной сферы смыслов, хотя, конечно, этот подход не был выражен во всей своей полноте. Феноменологический анализ значения, смысла, понимания и интерпретации художественного произведения обладает многоуровневой структурой; она включает, с одной стороны, простейшие чувственно воспринимаемые фиксации пространственных и цветовых отношений предметов, а с другой – идеальные конструкции человеческого разума. Исследование формы произведения искусства должно последовательно продвигаться от рефлексии по поводу живописных категорий, запечатлевших взаимодействие между человеческим телом и окружающим миром, к реконструкции картины мира, смысловых и ценностных оснований культуры.

Правда, пока еще приходится говорить скорее о потенциальных, чем о реализованных возможностях феноменологического анализа. Тем не менее существует ряд весьма интересных работ, развивающих это направление. Отметим вначале, что дальше всего по этому пути продвинулись французские представители не только философской феноменологии (такие, как Дюфрэнн и Мерло-Понти), но и искусствоведения (например, Анри Фосийон). Возможно, специфические особенности методологии французской школы истории искусства в значительной степени коренятся в применении (более или менее последовательном) именно элементов феноменологического анализа. Однако подобное утверждение требует уточнений и оговорок.

Обобщая накопившийся в научной истории искусства опыт, можно сделать несколько выводов. Во-первых, феноменологический подход позволяет уйти от понимания произведения искусства только как иллюстрации тех или иных идей; это относится даже к искусству тех эпох, когда его «иллюстративные» функции явно доминировали. С помощью феноменологического подхода преодолевается восприятие картины по законам литературного произведения, причем это происходит и в тех случаях, когда тематическое и сюжетное начала в ней очень сильны.

Во-вторых, может показаться, что феноменологическому анализу доступна только та живопись, в которой мир картины и мир окружающей нас действительности соединены отношением подобия.

Это в принципе не так, независимо от того, какая живопись перед нами – иллюзионистическая, реалистическая, абстрактная, «чистая» или прикладная. Дело в том, что роль художника – проецировать вовне то восприятие мира, которое возникает благодаря его телесному контакту с миром. Как художник производит это проецирование – вот главный вопрос; почему он делает это именно так – еще один вопрос, не менее важный. С этой точки зрения становится очевидным, что феноменологический анализ потенциально обладает большими возможностями для интерпретации абстрактного искусства.

В-третьих, в феноменологическом ракурсе ясно видны отличия объекта анализа в естественных науках и в искусстве. Наука манипулирует вещами, не вживаясь в них. С определенной точки зрения сами научные процедуры моделируют объект своего исследования. Очевидно, что феноменологический подход в интерпретации произведения искусства продуцирует противоположную ситуацию.

Примечания

- ¹ В феноменологической концепции Ингардена как последователя Гуссерля отсутствует ключевая для М. Мерло-Понти проблема телесности.
- ² *Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 14.
- ³ Там же. С. 16.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Отметим, что предложенная Мерло-Понти интерпретация значения телесного начала предлагает интересные ракурсы сравнительного исследования природы и специфики репрезентативных возможностей классического изобразительного искусства и медийных искусств (фотографии, искусств, применяющих видео- и компьютерные технологии). Очевидно, что одно из принципиальных отличий между ними пролегает именно здесь: в прямом, непосредственном участии человеческого тела в творческом акте или в разной степени опосредованности этого участия. Данная проблема требует отдельного рассмотрения, но ее решение не находится в плоскости утверждения превосходства того или другого вида искусств.
- ⁶ *Вельфлин Г.* Классическое искусство. СПб.: Алетейя, 1997. С. 235.
- ⁷ Там же. С. 249.

Г.В. Ласикова

ОБРАЗЫ АНГЕЛОВ И ДИВОВ НА ИРАНСКИХ ТКАНЯХ ЭПОХИ СЕФЕВИДОВ

В настоящей статье исследуются изображения ангелов и дивов на иранских шелковых тканях эпохи Сефевидов. Смысл этих образов раскрывается путем установления их связи с известными религиозными и литературными сюжетами, а также сопоставления с другими видами сефевидского изобразительного искусства. Изображения на тканях интерпретируются в контексте их предназначения для придворной одежды.

Ключевые слова: мусульманское искусство, иранские ткани, Сефевиды, ангел, джинн, див.

Иранский текстиль времени династии Сефевидов (1499–1722) – одно из величайших достижений мирового шелкокачества как в техническом, так и в художественном отношении. Эта статья – часть исследования, посвященного фигуративным изображениям на сефевидских шелковых тканях. Это сложнейшее производство возникло в Иране приблизительно в середине XVI в. и просуществовало около столетия. Используя шелк, серебряные и позолоченные нити, мастера той эпохи добились передачи в технике ткачества мельчайших деталей фигуративных изображений без потери живописного качества. Письменные источники и изображения XVI–XVII вв. показывают, что сфера бытования подобных тканей ограничивалась сефевидским двором: из них шили халаты для шаха, его свиты, иностранных послов, а бархаты с крупным узором использовали в интерьерах шатров и дворцов. Случалось, что по особым эскизам изготавливали драгоценные ткани в подарок иностранным правителям¹. Лучшие придворные художники участвовали в создании узоров для тканей различных фактур, привнося в тканый узор образы, метафоры и смыслы, сложившиеся

© Ласикова Г.В., 2011

в традиции книжной миниатюры. Многие образы на тканях соответствуют известным персонажам персидской литературы, которые встречаются и в книжных иллюстрациях. На этом основании долгие годы в науке господствовала гипотеза об использовании книжных миниатюр в качестве образцов для узоров сефевидских тканей. Однако при ближайшем рассмотрении это предположение находит подтверждение лишь в нескольких частных случаях.

Анализ изображений на тканях доказывает, что сложнейшая композиция повторяющегося текстильного узора требовала специального эскиза для ткани, значительно отличающегося от книжной миниатюры². Кроме того, многие тканевые узоры не находят соответствий среди известных сюжетов миниатюр. Основная моя гипотеза состоит в том, что изображения на сефевидских тканях подбирались не случайно, а выражали идеи, связанные с определенным предназначением тканей (в частности, для одежды, надеваемых по тому или иному случаю). Данная статья посвящена интерпретации образов сверхъестественных существ – дивов и ангелов – на сефевидских тканях.

Даже беглый взгляд на сефевидское, и в целом на мусульманское, искусство непременно обнаруживает несметное количество ангелов. Они встречаются на изделиях из самых разных материалов. Часто ангелы скрываются в завитках арабескового орнамента или, наоборот, помещаются в медальонах или во фризах, отделяясь от общего фона и чередуясь со сценами из повседневной жизни. Такое изобилие ангелов выражает идею непрерывности и взаимопроникновения земного и ангельского миров, постулируемую Кораном и мусульманскими мыслителями. Мир ангелов – это скрытый мир (*алам ал-гайб*), а земной – мир явленный (*алам аш-шахада*). Мусульманская эстетика требовала от художника раскрывать в зримых образах реалии скрытого мира. Вместе с тем непосредственный контакт человека с ангелами всегда расценивался как явление экстраординарное. В Коране зафиксировано два таких значимых события: пребывание в раю Адама и мирадж (ночное вознесение к Господу) пророка Мухаммада. Несмотря на отсутствие иллюстрированных Коранов, изображения этих эпизодов встречаются на миниатюрах, включенных в различные литературные произведения.

Поклонение ангелов Адаму является эпизодом, который иллюстрировался наиболее часто из всей истории Адама. Согласно Корану, завершающим моментом сотворения мира стало создание из глины первого человека. Считая его вершиной бытия, Господь приказал ангелам и джиннам, ранее созданным из огненной субстанции, поклониться Адаму. Отказался исполнить это повеление лишь

один из джиннов – Иблис, считающий человеческую природу низшей и порочной. Иблис был проклят и низвергнут в преисподнюю, однако ему было позволено соблазнять и испытывать человечество до Страшного суда [Коран 15:26–48, 17:11–27, 17:61–65, 18:50–51, 38:71–85]. Специфика мусульманского мировосприятия нашла отражение в том, что излюбленной темой художников стал триумф Адама, к ногам которого склонились приносящие дары ангелы (а вовсе не сцены искушения Адама Сатаной и изгнания первых людей из рая)³.

Сонмы ангелов всегда присутствуют в иллюстрациях мираджа Мухаммада. Архангел Джабраил (Гавриил христианской традиции) указывает пророку путь; другие ангелы ему прислуживают, освещая дорогу, поднося драгоценные блюда с яствами, одежду, венец и, наконец, манускрипт Корана. В этих изображениях еще раз подтверждается идея преклонения ангелов перед совершенством человека.

В таком контексте легко объясняется сцена, помещенная на одном из двойных полотен⁴: перед человеком, сидящим на троне и одетым по сефевидской придворной моде, стоит ангел, протягивающий ему плод граната; другой ангел слетает с небес, неся в руках павлина⁵. Каждый из даров имеет особое значение на языке общепринятых мусульманских метафор: павлин – райская птица, а плод граната – сокровенное знание, возвышающее человеческий дух.

Гораздо труднее поддаются объяснению изображения дивов – фантастических существ, называемых так условно, учитывая амбивалентность этого образа. Дело в том, что в иранской традиции представления о дивах и джиннах практически неразделимы. Это нашло отражение и в иранском фигуративном искусстве, представляющем оба вида существ единообразно. Согласно Корану, джинны – разумные существа, сотворенные из бездымного огня. Им, наряду с ангелами и людьми, было адресовано божественное послание. Однако лишь часть джиннов приняла ислам, остальные последовали за Иблисом⁶. В отличие от джинна, образ дива иранская литературная и фольклорная традиция унаследовала из зороастрийской демонологии. Див – одно из воплощений зла, по своей природе всегда противостоящее истинной религии. Несмотря на неполное совпадение, понятия «джинн» и «див» слились и были взаимозаменяемы при переложении текстов с арабского языка на персидский или наоборот⁷.

К сожалению, оба дошедших до нас образца тканей с изображениями дивов представляют собой небольшие фрагменты с неполным узорным раппортом. На фрагменте многоцветного полотна из Лионского музея истории тканей⁸ сохранилась только верхняя

часть пятнистой темно-синей фигуры дива в оранжевой узорной повязке на бедрах. Приходится только догадываться, чем занят див: он изображен в странной позе, согнувшим одно колено и сжимающим обеими руками длинное древко. Реконструировать эту сцену можно с помощью фрагмента другой ткани – двуцветного лампаса⁹ из Вашингтонского музея текстиля¹⁰. На этом фрагменте, сохранившем нижнюю часть похожего изображения, виден хвост дива с драконьей головой на его конце и две пятнистые когтистые лапы, одна из которых упирается в заступ лопаты. Верхняя часть изображения отрезана чуть выше подола короткой одежды дива. Лишь сопоставление двух фрагментов дает надежное основание для реконструкции обоих изображений копающих дивов.

Сохранившиеся наряду с образами дивов другие элементы композиций снова отсылают нас к метафорическому контексту, единому для всего сефевидского изобразительного искусства. Фон вокруг фигуры дива на вашингтонском лампасе заполнен цветами, растущими возле источника с рыбой; над источником склонилась газель, пьющая воду. В узоре лионской ткани див помещен под сенью великолепно вырисованного цветущего платана с птицей на ветке; под деревом на берегу водоема сидит барс. Изобразительные мотивы на этих двух образцах сефевидских тканей семантически дополняют друг друга: платан ассоциируется с древом Бытия, которое питают воды источника жизни¹¹; сидящий барс составляет с газелью пару, представляющую атрибут рая, не знающего кровопролития. Закономерно предположить, что утраченные части изображений на каждой из этих тканей содержали недостающие элементы. В любом случае даже имеющихся фрагментов достаточно, чтобы определить сцену как изображение дива, копающего землю в райском саду на берегу источника жизни. Теперь предстоит понять, что заставило создателей этого изображения поместить в рай фигуру дива, а не образ ангела или совершенного человека. Ведь прекрасный садовник, возделывающий сад, – это распространенная метафора самого Господа!¹²

Поиск сюжета с копающим дивом позволил обнаружить несколько возможных аналогий. Во-первых, изображенная сцена буквально совпадает с эпизодом из «Шахнаме» Фирдоуси, где повествуется о заговоре между дивом и царевичем Захаком против праведного царя Мердаса:

Чтоб свергнуть властителя в злую беду,
Див яму глубокую вырыл в саду,
А сам убежал с наступлением дня.
Искусно укрыта травой западня.

Идет к цветнику в установленный час
Властитель арабов, почтенный Мердас.
Приблизился к яме... И вот в западне
Покинутый счастьем лежит он на дне!
Упал и разбился по злобе врага,
Погиб достойный йезданов слуга¹³.

В этом тексте, как и в большинстве других дастанов «Шахнаме», див предстает воплощением дьявола, против которого боролись цари Ирана. В результате гибели царя Мердаса, подстроенной дивом, на престол взошел Захак, и на земле воцарилось зло. Некоторые манускрипты «Шахнаме» содержат иллюстрации гибели Мердаса, где изображен упавший в яму правитель. Однако изображений дива, копающего яму, не встречается ни в одном из известных манускриптов¹⁴.

Может быть, обращение к непопулярному сюжету было связано с реальными событиями? Хотя в истории сефевидского государства подобных убийств правителей не было, у некоторых шахов этой династии возникали подозрения, что кто-то из их сыновей ищет способ занять отцовский трон раньше времени. Стараясь уберечься от подобного заговора, шах Тахмасп I (1524–1576) заключил своего наследника Исмаила-мирзу в крепость на 20 лет. Противостояние шаха Мухаммада Ходабенде (1578–1587) и его сына, будущего шаха Аббаса I (1587–1629), длилось несколько лет, и наконец сын все же сместил отца. Годы спустя, боясь, что собственные сыновья последуют его примеру, Аббас I казнил или ослепил их всех. Подозрительный отец в назидание сыну мог заказать для него халат из ткани с изображением дива, роющего яму в шахском саду, намекая на сходство сына с Захаком, проклятым в веках. Однако трудно поверить, чтобы принц, получивший такой символический подарок, стал бы носить этот халат или бережно хранить его, даже учитывая высокую ценность ткани. Если изображенный на тканях эпизод идентифицирован правильно, то это единственный случай среди изображений на сефевидских тканях, когда зло представлено торжествующим над праведным шахом, а не наоборот.

Другая аналогия позволяет предположить, напротив, позитивный смысл образа дива на тканях. Речь идет об иллюстрации к поэме Джами «Саламан и Абсаль» из манускрипта «Хафт авранг», который был создан в 1556–1565 гг. для Ибрагима-мирзы, племянника шаха Тахмаспа I¹⁵. На этой миниатюре за спинами восседающих на троне царя Сулеймана и царицы Балкис (библейских Соломона и царицы Савской) изображен великолепный сад с кипарисами и цветущими деревьями; землю в нем вместо садовника

копает див. Этот рисунок совпадает с образом дива на ткани из лионского музея вплоть до деталей внешнего облика: опущенные острые уши, по сторонам головы – своеобразные завитки, напоминающие бакенбарды, на макушке – раздвоенный рог, на руках и ногах – браслеты с бубенцами. Согласно Корану, Сулейман – это мудрый царь, подчинивший всех тварей земных, включая джиннов, которые «работают пред ним по повелению его Господа»¹⁶. Если присмотреться, то и на других сефевидских миниатюрах с изображениями царя Сулеймана ему нередко предостоят дивы с заступами в руках¹⁷. Дополнительным указанием на связь вытканного изображения с Сулейманом является птица на ветке платана, напоминающая удода – легендарного посланца царя к царице Савской.

Способность поставить себе на службу дивов приписывалась не только Сулейману, но и другим великим иранским властителям. В поэме Фирдоуси покоренные дивы, наделенные не только физической мощью, но и недоступными человеку знаниями, научили царя Тахмураса письму. Дивы служили и царю Джамшиду, обучая людей строительному ремеслу:

И дивам нашел он работу под стать:
Заставил их глину с водою мешать,
Лепить кирпичи одного образца,
И не было этой работе конца.
Из камня с известкой див стену воздвиг –
Мир зодчества тайну впервые постиг¹⁸.

Именно в сцене строительства обнаруживается еще одно изображение копающего дива, близкое к образам на тканях. В этом случае на миниатюре Али Асгара из списка «Шахнаме», предназначенного для Исмаила II (1576–1578)¹⁹, проиллюстрирован момент сооружения Искандаром стены против Гога и Магога, попавший в поэму из Корана [18: 96–97]. Таким образом, согласно иранской традиции, в трех величайших древних царствах были властители, которые подчинили своей воле дивов: в Иудее – Сулейман (Соломон), в древнем Иране – Джамшид, в эллинистической империи – Искандар (Александр Македонский). Помещая образы работающих дивов на тканях своих одежд, Сефевиды демонстрировали собственную принадлежность к этой плеяде вседержителей.

Копальный див неоднократно появляется также на изображениях волшебного сада царицы пери, описанного в сказке черной царевны из поэмы Низами «Хафт пайкар». Примерами иллюстраций этого сюжета, включающих образы дивов с лопатами, являются рисунок середины XVI в. художника казвинской школы²⁰ и гол-

кондская миниатюра первой трети XVII в. из манускрипта «Фалнаме» (Книги предсказаний)²¹.

Композиция последней миниатюры представляет царицу пери, сидящую на троне в саду Ирам в ожидании достойного супруга; вокруг царицы – пери и дивы, в том числе копающий див-садовник. Миниатюра предрекает счастливую судьбу, но комментарий к ней предупреждает, что человек всегда должен делиться своим благополучием с бедными²². Несомненно, изображение дива, копающего в чудесном саду, – метафора всевластия его мудрой владычицы.

Итак, в большинстве рассмотренных сюжетов образы копающих дивов имеют очень сходные значения. Думается, что именно в таком контексте следует интерпретировать изображения дивов на сефевидских тканях. Это значит, что первый из предложенных вариантов значения образа, связанный с историей Захака, необходимо отбросить. В противном случае одежда из ткани с такими изображениями приобретала бы откровенно позорный смысл, что противоречит самой идее драгоценного материала. В то же время образ земного властителя, поставившего дивов на службу добру, широко использовался в мусульманской культуре. «Имам джинов и людей» – традиционное именование имама Али ар-Рида, усыпальница которого в Мешхеде является одной из главных святынь мусульманского Ирана.

При этом необходимо помнить, что в мусульманской культуре обязательно сосуществовали два уровня толкования: каждое земное событие или явление соотносилось не только с событиями вселенного масштаба, но и с внутренними процессами, происходящими в душе человека. Духовное толкование сюжета о покорении дивов предложил иранский шейх XIII в. Азизуддин Насафи в трактате о совершенном человеке:

Задача наместника Бога (*халифа*) заставить служить и подчиняться свои природные свойства (*сифат*) и каждому из них поставить соответствующую задачу, чтобы, кроме как по его команде, ни одно не могло действовать. И наместник Бога – Сулейман. И все это подобает Сулейману. О дервиш! Ангел (*малак*) и дьявол (*иблис*) – одна сила. Пока эта сила не подчиняется Сулейману, ее имя «дьявол» и Сулейман должен сдерживать ее. Если она становится послушной Сулейману, тогда ее имя «ангел» и Сулейману нужно найти ей применение: одни силы для строительства, другие – чтобы погружаться в глубины. Так что задача Сулеймана – преобразовывать свойства, а не уничтожать их, поскольку это было бы невозможно²³.

В этом тексте подчинение дьявола (или дива) осмыслено как обязательный этап самосовершенствования любого праведника.

Образы дивов на тканях могут служить знаком того, что человек, носящий одежду из таких тканей, достиг этой важной стадии духовного пути. С другой стороны (по аналогии с миниатюрами «Фалнаме»), эти изображения могут предвещать владельцу одежды успех в самосовершенствовании, одновременно служа талисманами для концентрации внимания на поставленной задаче. Мелкие размеры изображений на тканях (фигура дива высотой около 8 см) свидетельствуют об их предназначении для рассмотрения с очень близкого расстояния. Прочтение подобного узора было доступно лишь самому носителю одежды и его ближайшему окружению.

Возможно, было принято избегать крупных изображений покоренных дивов на ткани халатов, так как их владельцы боялись обвинений в гордыне, за которую был наказан легендарный иранский царь Джамшид. Сефевиды, которые стремились продемонстрировать подданным свой высочайший духовный статус всеми возможными способами, в данном случае проявили благоразумие. Мелкий масштаб фигур копающих дивов, так же как и прислуживающих человеку ангелов (высота фигур 5 см), указывал на необходимость толкования этих образов в духовном, а не космическом контексте.

В свете приведенной выше концепции шейха Насафи сцены с прислуживающими человеку ангелами, на первый взгляд противоположные по смыслу изображениям копающего дива, обретают тождественное значение. Мотивы зеркально отражают друг друга, манифестируя одну и ту же степень духовного совершенства человека. Подчиненный дьявол становится ангелом. Копающее хвостатое чудовище в райском саду – это ангел, облик которого остался дьявольским лишь для того, чтобы показать величие подвига человека, вернувшего его в райское состояние.

Примечания

- ¹ Подробнее об этом см.: *Вишневецкая И.И.* Драгоценные ткани. М.: Художник и книга, 2007. С. 22 (Сокровища Оружейной палаты); *Ласикова Г.В.* Поклонение волхвов на иранском бархате эпохи шаха Аббаса I // «Светильник»: религиозное искусство в прошлом и настоящем. 2004. № 1 (5). С. 171–175.
- ² См.: *Ласикова Г.В.* Накшбанд и наккаш – два творца одного узора. Художники в сефевидских ткацких мастерских // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXVI. М.: Государственный музей Востока, 2006. С. 67–92.
- ³ См., например, миниатюру из разрозненного манускрипта «Фалнаме». Казвин, середина 1550 – начало 1560-х гг. Галерея А. Секлера, № S1986.254.

- ⁴ Двойное полотно – тип ткани с двусторонним узором, имеющий две системы переплетений основ и утков, образующие два слоя ткани. Узор оборотной стороны сефевидских двойных полотен идентичен лицевой стороне, но имеет окраску негатива.
- ⁵ Известно всего три небольших фрагмента этой ткани: Музей Водсворт Атенеум, № 35.29; бывшая коллекция Сасуньяна (настоящее местонахождение неизвестно); фрагмент, проданный на аукционе Кристи в Лондоне 13 апреля 2010 г., лот 130.
- ⁶ *Пиотровский М.Б.* Джинн // Ислам: Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 66.
- ⁷ *Omidshar M.* Div [Электронный ресурс] // Encyclopaedia Iranica. URL: <http://www.iranica.com/articles/div> (дата обращения: 13.12.2010).
- ⁸ Инвентарный номер 46162.
- ⁹ Лампас – ткань, узор которой имеет отличную от фона схему переплетения, образованную дополнительными системами основы и утка. Для сефевидских лампасов характерен саржевый узор на атласном фоне.
- ¹⁰ Это изображение опубликовано в издании: *Survey of Persian Art from prehistoric times to the present.* Tokyo, 1964–1965. V. 5. P. 2120; V. 12. P. 1013 с.
- ¹¹ Подробно см.: *Barry M.* Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (1465–1535). Paris: Flammarion, 2004. P. 327–338.
- ¹² *Шукуров Ш.М.* Искусство и тайна. М.: Алетея, 1999. С. 169–170.
- ¹³ *Фирдоуси.* Шахнаме / Пер. Ц.Б. Бану-Лахути. М.: Наука, 1960. Т. 1. С. 43.
- ¹⁴ Данные приводятся согласно электронному индексу иллюстраций «Шахнаме»: Shahnama project. URL: <http://shahnama.caret.cam.ac.uk> (дата обращения: 13.12.2010).
- ¹⁵ Галерея Фрир. № 46.12, л. 188а.
- ¹⁶ Коран / Пер. И.Ю. Крачковского. М.: Вектор СП, 1991. С. 266 (сура 34, аят 11).
- ¹⁷ См., например, миниатюру «Двор царя Соломона», Исфахан, ок. 1600 г. Галерея А. Секлера, № S 86.0186.
- ¹⁸ *Фирдоуси.* Указ. соч. С. 37.
- ¹⁹ Бывшая коллекция А. Судавава, АНТ № 100.
- ²⁰ Галерея Фрир, № 50.2. Сюжет изображения атрибуирован по: *Barry M.* Op. cit. P. 335.
- ²¹ Коллекция исламского искусства Н.Д. Халили, № MSS 979. Л. 306. «Книги предсказаний» были распространены уже в сефевидском Иране XVI в. и представляли собой сборники миниатюр к сюжетам, заимствованным у разных авторов. Каждая из иллюстраций сопровождалась письменным комментарием к изображению, раскрывающим смысл сокрытого в нем предсказания судьбы.
- ²² Земное искусство – небесная красота. СПб.: Славия, 2000. С. 293.
- ²³ Цит. по: *Barry M.* Op. cit. P. 357–358.

Л.Ю. Савинская

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КНЯЗЯ ЮСУПОВА В ИТАЛИИ ПО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Статья посвящена анализу деловых и дружеских контактов князя Н.Б. Юсупова во время трех его путешествий в Италию, которые повлияли на формирование его художественного вкуса. На основе широкого круга источников автор идентифицирует картины, поступившие в этот период в его коллекцию, а также раскрывает связи собирателя с художниками и антикварами.

Ключевые слова: князь Юсупов, неоклассическое искусство, Я.Ф. Хаккерт, А.Р. Менгс, А. Кауфман.

Князь Николай Борисович Юсупов (1750–1831) – один из выдающихся русских коллекционеров, который посвятил этой деятельности почти 60 лет жизни. Он собрал обширную библиотеку, богатейшие коллекции скульптуры, резных камней, бронзы, фарфора, рисунков, картин. Его картинная галерея была крупнейшим частным собранием западноевропейской живописи в России (около 550 произведений)¹.

Частное коллекционирование во второй половине XVIII столетия активно развивалось и процветало. Рядом с императорским собранием в петербургском Эрмитаже создавались значительные художественные собрания придворных, государственных деятелей и дипломатов – И.И. Шувалова, П.Б. и Н.П. Шереметевых, И.Г. Чернышева, А.М. Голицына, К.Г. Разумовского, Г.Г. Орлова, Г.Н. Теплова, Д.М. Голицына, А.А. Безбородко, А.М. Белосельского-Белозерского, А.С. Строганова и многих других. При Екатерине II коллекционирование стало важной составной частью художественных связей России и Европы, было возведено в ранг политики государства.

© Савинская Л.Ю., 2011

Собирательство было для Юсупова своего рода творчеством. Находясь рядом с художниками, он становился не только их заказчиком и покровителем, но и интерпретатором их произведений. Постараемся хотя бы отчасти реконструировать его деятельность в период пребывания в Италии. Сделать это непросто, так как известны лишь немногие письма Н.Б. Юсупова, его дневники не обнаружены (скорее всего они не существуют). Поэтому нам придется опираться на письма и воспоминания современников, финансовые и хозяйственные документы обширного архива князей Юсуповых (РГАДА, ф. 1290). Используются также описи и альбомы-каталоги с зарисовками произведений юсуповской коллекции, созданные к 1827–1829 гг.; сейчас они хранятся в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» под Москвой². Другая проблема заключается в идентификации работ из коллекции Юсупова, которые были национализированы и в 1924–1925 гг. распределены по различным музеям Советского Союза. Наиболее значительные части собрания Н.Б. Юсупова хранятся сейчас в Государственном Эрмитаже (далее – ГЭ), ГМИИ им. А.С. Пушкина, в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» (далее – ГМУА). Отдельные произведения его коллекции попали в художественные музеи Омска, Саратова, Хабаровска, Краснодара, Одессы, а также в частные собрания; следы многих работ утеряны.

Н.Б. Юсупов впервые выехал за границу в 1774 г., и в течение двух лет он обучался в Лейденском университете. Из Голландии князь отправился в большое путешествие (Grande Tour), ставшее традиционным для русской аристократической молодежи. Посетив многие достопримечательности Англии, Португалии, Испании и Франции, Юсупов в 1777 г. прибыл в Италию. В Риме он познакомился с молодым немецким художником Якобом Филиппом Хаккертом (1737–1807) и заказал ему две картины. Законченные в 1779 г. итальянские пейзажи «Утро в окрестностях Рима» и «Вечер в окрестностях Рима» (обе – в ГМУА) стали первыми созданными специально для юсуповского собрания.

Хаккерт имел дружеские и деловые связи с Иоганном Фридрихом фон Рейфенштейном (1719–1793), советником русского и саксонского дворов, который часто выступал в роли агента-посредника и чичероне светской знати. Вероятно, именно он представил Юсупова знаменитому живописцу Антону Рафаэлю Менгсу (1728–1779), активному пропагандисту принципов неоклассического искусства. Современное искусство и античность – две страсти, которые в дальнейшем сформировали художественный вкус князя. Произведения, привезенные Юсуповым из путешествия по Европе, были размещены в его доме на Миллионной

улице в Петербурге, сделав юсуповское собрание одной из достопримечательностей города³.

Как человек, принятый при европейских дворах, Юсупов вскоре был включен в свиту великокняжеской четы Павла Петровича и Марии Федоровны, которые путешествовали по Европе под псевдонимами графа и графини Северных. Так началась вторая поездка Юсупова в Италию, которая длилась с сентября 1781 по ноябрь 1782 г.⁴ В феврале 1782 г. в Венеции путешественникам был устроен пышный прием – с балами и театральными представлениями. Там же состоялось их знакомство со многими знаменитыми художниками, в том числе – с Анжеликой Кауфман, у которой «граф Северный» при посредничестве Юсупова приобрел три только что законченные картины⁵.

Графиня Орсини писала о князе Юсупове: «Этот молодой господин сочетает в себе самые блестящие качества придворного с качествами человека ученого и хорошо образованного»⁶. Такой отзыв свидетельствовал о способности князя Юсупова быстро схватывать новые знания и умело сочетать свои увлечения со службой при дворе.

В Риме Н.Б. Юсупов (с помощью Хаккерта и Рейфенштейна) познакомил великого князя со знаменитым живописцем Помпео Батони (1708–1787), который прославился портретами европейских аристократов. Для подарка императрице-матери у Батони была куплена картина «Святое семейство» (ГЭ), затем ему были заказаны портреты великокняжеской четы. Сам Юсупов приобрел копии этих портретов, которые сейчас хранятся в Архангельском⁷.

Однако основное внимание князя Юсупова привлекали произведения А.Р. Менгса, которые в это время распродавались. Есть сведения, что Тереза Конкордия Марон (сестра А.Р. Менгса и супруга его ученика А. фон Марона) по заказу императрицы Екатерины II написала миниатюру на сюжет аллегорической картины Менгса «Покой»; она представлена в каталоге рисунков юсуповской галереи в Москве⁸. На картине Менгса изображена женщина, сидящая на камне, над нею летит птица. Это полотно находилось в фамильном собрании Юсуповых до 1925 г., а после этого поступило в Эрмитаж (на сегодняшний день местонахождение картины неизвестно)⁹.

После короткого визита в Россию князь Юсупов в декабре 1783 г. вновь отправился в Италию. В период 1784–1789 гг. он служил чрезвычайным посланником при Сардинском дворе в Турине, исполняя также особые поручения в Риме, Неаполе и Венеции. Князь легко освоился в интернациональной среде «вечного города», заводя нужные знакомства и чутко улавливая основные направления

моды. На портрете Юсупова, написанном И.Б. Лампи и Я.Ф. Хаккертом (ГЭ), он изображен на фоне античных построек колонии, основанной Секстием Сальвием (сейчас это город Экс-ан-Прованс на юге Франции).

Мастера немецкой колонии в Риме оказали тогда значительное влияние на художественный вкус Юсупова и выбор произведений для его коллекции. В то же время круг художников, с которыми он общался, зависел во многом также от интересов русского двора. Тогда князь состоял в постоянной переписке с императрицей Екатериной II и великим князем Павлом Петровичем, следя за выполнением и доставкой их заказов, финансовыми расчетами. Для царского двора и для себя самого Юсупов приобрел множество картин, скульптур, камей, копий с произведений великих мастеров.

Многие расчеты с художниками Юсупов осуществлял через англичанина Томаса Дженкинса (1722–1798), живописца, антиквара и банкира. Он прославился тем, что вместе с Гэвином Гамильтоном вел раскопки на вилле Адриана в Риме и был посредником при продаже обнаруженных ценностей¹⁰ (именно через него князь приобретал античную скульптуру¹¹). Юсупов пользовался также услугами антиквара и банкира Гаспаре Сантини (1781–1794), назначенного русским консулом в Риме и Чивитавеккиа. Как было установлено С.О. Андросовым, именно Сантини, объединивший свои усилия с Рейфенштейном, сыграл решающую роль в приобретении пяти картин А.Р. Менгса для Екатерины II¹².

Великий князь Павел писал в Италию Юсупову, поручая ему «заказать работы Верне и Роберу, несмотря на цену»¹³. Павел желал украсить пейзажами этих знаменитых живописцев залы Каменноостровского дворца. В письме Юсупову от 6 января 1784 г. К.Ж. Верне замечает:

Г-н Робер полагал, что подобно ему я должен выполнить четыре картины для салона, поскольку он уверил меня, что вы ему говорили, будто во дворце Его Имп. Высочества будут три салона, украшенные картинами – один пейзажами г-на Хаккерта, один архитектурой г-на Робера и другой моими маринами, – что я должен сделать четыре времени суток, представив ночь с лунным освещением, тогда как г-н Робер, чтобы не повторять тот же сюжет, сделает ночь с пожаром...¹⁴

Павел, однако, вскоре отказался от этого замысла, хотя Юбер Робер успел написать по его заказу две картины – «Пожар в городе Риме» и «Собрание самых знаменитых античных памятников Франции», а Верне – «Бурю»; все эти картины находятся в Музее-дворце в Павловске. Желая возместить ущерб, который художники

понесли из-за изменения намерений великого князя, Юсупов заказал им небольшие пейзажи для своего собрания: Верне изобразил бурю и кораблекрушение (1784, ГМУА), Робер создал вариант композиции ночного пожара Рима (1787, ГЭ), написав на изображении портала посвящение заказчику – YOUSSUPOV. Позднее декоративный ансамбль, сформированный полотнами знаменитых пейзажистов XVIII в., был создан князем Юсуповым в его дворце в Архангельском, где в одном зале были соединены пейзажи Робера и Хаккерта¹⁵.

Следя за исполнением заказов русского двора во Франции, Юсупов состоял в переписке с К.Ж. Верне, Ю. Робером, Ж.Б. Грезом, через которого он получал информацию о работах О. Фрагонара, Э. Виже-Лебрена, А. Венсана. Через Робера в 1787 г. князь обращался с заказами к молодым, но уже известным живописцам Л. Давиду и А. Венсану. Однако они отказали Юсупову, сославшись на то, что «они перегружены работой как для короля, так и для частных лиц»¹⁶.

Постоянным корреспондентом Юсупова с конца 1770-х гг. был упомянутый в начале статьи пейзажист Я.Ф. Хаккерт, который был посредником в приобретении князем скульптуры, столешниц, каминов из мрамора, алебастра и порфира¹⁷. В письмах 1784–1786 гг. Хаккерта к Юсупову приводятся названия еще пяти картин, выполненных им по заказу великого князя: «Большие каскады в Тиволи», «Малые каскады в Тиволи», «Вид Казерты с Бельведера неаполитанского короля», «Вид побережья Байи» (хранятся в Эрмитаже); «Вид Рима со стороны виллы Конти во Фраскати» (во дворце в Павловске); неизвестно местонахождение картин «Вид Сольфатаро в Поццуоло» и «Вид Кампаньи Феличе из окна королевского дворца в Казерте»¹⁸.

В собрании князя Юсупова находилось 25 картин Я.Ф. Хаккерта: это была самая большая частная коллекция работ художника в России, включавшая, в том числе, повторения двух ключевых для творчества немецкого живописца серий – Чесменской, исполненной для Екатерины II, и виллы Боргезе в Риме, созданной для Маркантонио IV Боргезе. Но в январе 1820 г. во время пожара во дворце в Архангельском сгорели многие работы художника, упомянутые в «Описи картин, находящихся в имении Архангельское» за 1815 г. Среди сгоревших – полотна Чесменской серии и пять большого формата пейзажей Хаккерта: «Ландшафт и женщины купаются» (№ 192), «Мост и дорога» (№ 193), «Сад и гульбище» (№ 194), «Каскад и разный скот» (№ 195), «Ландшафт и при дороге фонтан» (№ 196)¹⁹, которые идентифицируются с серией виллы Боргезе²⁰. Композиция уцелевшего полотна «Итальянский пейзаж» из ГМУ

«Архангельское»²¹ почти полностью совпадает с картиной «Вид на долину Тибра», выполненной Хаккертом для виллы Боргезе.

Благодаря рисункам из альбома-каталога 1827 г.²² восстанавливается группа морских пейзажей из римской серии Хаккерта в таком составе: «Казино Боргезе у Пратико ди Маре», «Порт в Чивитавеккиа», «Шторм», «Ночь, луна и свет костра» (возможный вариант – «Морской пейзаж с рыбаками»). Они, возможно, были повторены художником для Юсупова на полотнах одинакового небольшого размера (38 на 53 см); в отдельных деталях эти полотна отличаются от перечисленных выше работ. Не исключено, что художник мог продать моделло. Сейчас известно местонахождение только одной картины этой серии из собрания Юсупова – «Порт в Чивитавеккиа» (Омск, Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля).

Длительные отношения связывали Юсупова и с другими членами немецкой колонии в Риме. В сентябре 1782 г. он был постоянным посетителем мастерской Анжелики Кауфман на Via Sistina, 72²³. Там бывали также И.В. фон Гёте, Я.Ф. Хаккерт, И.Ф. фон Рейфенштейн, А. фон Марон, И.Х.В. Тишбейн и другие. Среди заказчиков художницы были и русские аристократы – П.М. Скавронский, А.К. Разумовский, А.Л. Нарышкин, И.Г. Чернышев, Е.П. Барятинская. Князь Юсупов с 1784 по 1790 г. был постоянным заказчиком Кауфман, которая написала для него 10 картин. Юсуповская коллекция ее картин была самой большой в России. К этому времени относятся четыре письма художницы к Юсупову²⁴.

В своих памятных записках Кауфман упоминает о том, что в августе 1784 г. она написала для Юсупова две картины овальной формы – «Диана и Прокрида» и «Кефал, вынимающий копье из груди Прокриды» (местонахождение неизвестно). В феврале 1785 г. ею был создан «Женский портрет» (местонахождение неизвестно); в марте того же года – «Сидящий Амур» (Саратов, Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева); в мае – овальный «Портрет графини Веки» (местонахождение неизвестно). В конце 1785 г. в Неаполе были написаны «Смерть Овидия» (до 1941 – Минск, Государственный художественный музей Белоруссии) и маленькая картина, изображающая Гименея, ласкающего голубей (местонахождение неизвестно). В 1790 г. был завершен последний заказ Юсупова – картина «Венера уговаривает Елену любить Париса» (ГЭ)²⁵. Вероятно, тогда же Юсупов стал обладателем автопортрета художницы (ГЭ).

Одновременно Кауфман работала над заказом для Екатерины II – большим полотном «Улисс узнает Ахилла, скрывающегося среди дочерей Леконеда» (Санкт-Петербург, Научно-исследователь-

ский музей Российской академии художеств). В письме из Рима от 5 апреля 1788 г. художница сообщала:

Картина для Ее Величества императрицы уже занимает много времени в моих мыслях, и я надеюсь в течение короткого времени приложить к ней руку с максимальным старанием; таким же образом для меня будет очень приятным занятие картиной «Елена и Парис» для Вашего сиятельства. Среди многих, взятых на себя вещей, этой картине я отдаю наибольшее предпочтение²⁶.

В письме к Юсупову от 14 января 1788 г. императрица отметила: «Картина Анжелики Кауфман, та, что у меня... доставляет большое удовольствие ее рассматривать; я не сомневаюсь, что и вторая будет также хороша»²⁷. Обе картины – «Спящий младенец Сервий Туллий», написанная в 1785 г., и «Узнанный Ахиллес» – до 1850-х хранились в Эрмитаже, затем в Таврическом и Гатчинском дворцах, а после 1926 г. поступили в Музей Академии художеств.

Юсупов проявлял большой интерес и к творчеству А.Р. Менгса, которое также пользовалось особым вниманием русской императрицы. В описи юсуповской галереи 1801 г. числятся семь эскизов работы Менгса. По альбомам-каталогам 1827 г. идентифицируются семь произведений, приписывавшихся Менгсу. Кроме упомянутой выше картины «Покой», это «Мадонна в кресле» (копия картины Рафаэля), «Голова Венеры, или Нимфа в венке из цветов», «Мадонна»²⁸ и «Спаситель», «Аллегория рисования» и «Аллегория истории». Последняя картина – это копия, выполненная Людвигом Гуттенбрунном с моделло плафона Комнаты рукописей в Ватикане (Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева)²⁹. Вообще половина произведений Менгса в коллекции Юсупова представлена в копиях, но они казались князю, как и многим людям той эпохи, вполне достойной заменой оригиналов знаменитого мастера.

В собрании князя находились также картины учеников Менгса: «Леда с лебедем» (1785) и «Женский портрет» австрийца Антона фон Марона, а также «Геба» (1784) и «Ганимед» испанца Франсиско Рамоса-и-Альбертоса. Последние две картины были созданы во время пребывания князя в Италии.

В итальянский период Юсупов с большим вниманием следил за творчеством современных ему художников. В середине 1780-х гг. он значительно пополнил свою коллекцию работами мастеров интернационального неоклассического стиля. В 1784 г. французский живописец Лоран Пешё (1729–1821), пользовавшийся большой популярностью, написал для русского посланника полотно

«Пигмалион и Галатея» (1784, ГЭ). В 1784–1785 гг. Помпео Батони работал для Юсупова над парными картинами «Венера с голубями» (Одесса, Музей западного и восточного искусства) и «Воспитание Амура» (1785, ГМУА). Сюжеты этих картин были вдохновлены любовью Юсупова к графине Веккиа де Сиена³⁰. Тем же 1785 годом, что картины Батони, датированы парные работы римского художника Марианно Росси (1731–1807) «Аллегория поэзии (Вдохновение поэтессы)» и «Аллегория поэзии (Вдохновение поэта)» (обе – в ГМУА).

Сюжет «Амур и Психея» у Юсупова был одним из любимых, он неоднократно повторяется в заказанных им произведениях. Римский журнал «Giornale delle Belle Arti» от 7 августа 1784 г. с восторгом писал о картине Доменико Корви (1721–1803) «Амур и Психея» (ГЭ), «блестяще исполненной в лунном свете». Автор статьи отмечал, что картина «принадлежит его превосходительству князю Юсупову, русскому послу при Туринском дворе»³¹. В следующем году французский живописец Огюстен Бернар, работавший в Риме, исполнил другую композицию на этот же сюжет (1785, ГМУА). В феврале 1786 г. Юсупову принадлежали две картины этого автора, сейчас малоизвестного. Полотно «Амур показывает Эрато медаль, сделанную в честь Сафо» сгорело во время пожара в Архангельском в 1820 г.³² Художники, известные сейчас узкому кругу специалистов, в 1780-е гг. находились в зените успеха и привлекали внимание ценителей искусства. Их произведения придавали особую ценность юсуповскому собранию, демонстрируя широту интересов князя. В поле его внимания попадали не только признанные знаменитости, но и многие мастера, входившие в их окружение.

Н.Б. Юсупов посещал Италию и в 1770–1780 гг. Это был период наивысшего интереса к памятникам античности и зрелого неоклассицизма. Во всех приобретениях князя этого времени проявился его тонкий художественный вкус: он предпочитал сюжеты, в которых античность предстает грациозной и поэтичной, лишенной героической патетики. Особый интерес у него вызывали произведения «малых» жанров: пейзажи, портреты, мифологические и исторические композиции галантного толка. Такой выбор красноречиво характеризует натуру князя как гедониста, но Юсупов был в числе тех немногих, кто влиял на вкусы Екатерины II и наследника престола. Князь стал заметным активным участником художественной жизни Европы, представляя интересы России в Италии.

В 1789 г. Н.Б. Юсупов вернулся в Россию. Его последнее путешествие в Италию стало важным этапом в создании собственной коллекции живописи. С этого времени князь вошел в число самых

влиятельных коллекционеров, а его собрание стало соперничать с лучшими картинными галереями Петербурга, принадлежавшими А.А. Безбородко и А.С. Строганову.

Примечания

- ¹ О коллекции Н.Б. Юсупова см.: «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова: В 2 т. М.: Художник и книга, 2001.
- ² Galerie d'Archangelski. Т. 1–2. 1827, инв. № 1013-гф, 1014-гф; Galerie du palais de Moscou. 1827, инв. № 1017-гф; Мраморы. 1828, инв. № 1016-гф; Statues. 1829, инв. № 1015-гф. Все – ГМУ «Архангельское».
- ³ *Bernoulli J.* Reisen durch Brandenburg, Pommern, Prussen, Curland, Russland und Pohlen 1777 und 1778. Leipzig, 1780. Bd. 5. S. 82–86, 170.
- ⁴ [Плещеев С.И.] Начертание путешествия их императорских высочеств Государя Великого князя Павла Петровича и государыни Великой княгини Марии Федоровны под именем графа и графини Северных <...>. Печатано в Санктпетербурге иждевением сочинителя, при императорской Академии Наук, 1783.
- ⁵ Были приобретены следующие картины Анжелики Кауфман: «Смерть Леонардо да Винчи на руках Франциска I», «Отравленная Элеонора» (1781), «Исцеленная Элеонора» (1782). Все – в ГМЗ «Павловск».
- ⁶ Del Soggiorno dei Conti del Nord a Venezia in Gennaro del MDCCLXXXII. Lettera della contessa Giustiniana degli Orsini, e Rosenberg a Riecardo Wynne, suo Fratello, a Londra. S. p., 1782. P. 62.
- ⁷ Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni – Schulers Johann Gottlib Puhlmann 1774–1787. Berlin, 1979. S. 169–177. ГМУ «Архангельское». Инв. № Ж-7, Ж-8.
- ⁸ Galerie du palais de Moscou, 1827. P. 65.
- ⁹ Эта картина не упоминается в полном каталоге произведений А.Р. Менгса. См.: *Roettgen. St. Anton Raphael Mengs: 1728–1779.* 2 Bd. München, 1999–2003.
- ¹⁰ *Ford B.* Thomas Jenkins. Banker, Dealer and Unofficial English Agent // *Apollo.* 1974. June. P. 416–425.
- ¹¹ *Савинская Л.Ю.* Письма Я.Ф. Хаккерта князю Н.Б. Юсупову // Памятники культуры. Новые открытия. 1989. М.: Наука, 1990. С. 238.
- ¹² *Андросов С.О.* Гаспаре Сантини – дипломат и художественный агент в Риме // Век Просвещения. Вып. I. Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. М.: Наука РАН, 2006. С. 102–115.
- ¹³ О роде князей Юсуповых. СПб., 1867. Т. 2. С. 265.
- ¹⁴ *Эрст С.* Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924. С. 263.
- ¹⁵ *Савинская Л.Ю.* Из истории экспонирования произведений живописи в усадьбе Архангельское // Художественная культура русской усадьбы. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1995. С. 144.
- ¹⁶ *Золотов Ю.К.* Письма французских художников 18 века в советских архивах // Вестник истории мировой художественной культуры. 1958. № 5. С. 152.

Л.Ю. Савинская

- 17 Савинская Л.Ю. Письма Я.Ф. Хаккерта князю Н.Б. Юсупову. С. 232–243.
- 18 Никулин Н.Н. Письма Я.Ф. Хаккерта Н.Б. Юсупову // Российская академия художеств. Проблемы развития зарубежного и русского искусства. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1995. С. 77–81.
- 19 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2276. Л. 7.
- 20 Подробно о картинах Я.Ф. Хаккерта для виллы Боргезе в Риме см.: *Nordhoff Cl.* Jakob Philipp Hackerts. Bilderzyklus für die villa Borghese in Rom // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1998. № 4. S. 520–551.
- 21 *Хаккерт Я.Ф.* Итальянский пейзаж. Холст, масло. 347 x 210 см. ГМУ «Архангельское». Инв. № Ж-48.
- 22 Galerie d'Archangelski. 1827. Т. 1. 2-ème Salon Robert. P. 180–183.
- 23 См.: Angelika Kauffmann Retrospektive / Hrsg. und bearb. von B. Baumgärtel. Ostfelden-Ruit, 1998. S. 446.
- 24 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 204.
- 25 Memorandum of paintings by Angelica Kauffmann // Manners V., Williamson G.C. Angelica Kauffmann. R.A. Her life and her works. London, 1924. P. 146–149, 157.
- 26 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 204. Л. 4–4об.
- 27 Там же. Ед. хр. 70. Л. 3об.
- 28 Ш. Реттген в монографии о А.Р. Менгсе воспроизводит гравюру Роберта Прадеса 1799 г. с аналогичной композиции Менгса. Оригинал картины был создан для испанского короля Карла III и известен автору монографии только по гравюре. См.: *Roettgen*. Op. cit. Bd. 2. S. 243, Abb. IV–26.
- 29 Galerie du palace de Moscou. 1827. Л. 65. Galerie d'Archangelski. 1827. Vol. 1. Л. 22, 95, 109.
- 30 *Antonov V.* Clienti russi del Batoni // *Antologia di Belli Arti*. 1977, I. P. 352.
- 31 См.: «Ученая прихоть»... Т. 1. С. 139.
- 32 Там же. С. 152–153.

И.Б. Емельянова

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ИТАЛЬЯНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

В статье обсуждаются особенности трех моделей градостроительства, разработанных современными итальянскими архитекторами. Эти модели отражают новые подходы к урбанистическим процессам. Анализируя опубликованные материалы их исследований для ряда итальянских городов, автор акцентирует внимание на понятиях и основных принципах нового архитектурного проектирования.

Ключевые слова: урбанистические процессы, архитектурное проектирование, модели структуры города.

Социальные и экономические изменения последних двадцати лет привели многих европейских архитекторов к осознанию необходимости переосмысления концепции «жизненного пространства». В результате возникли оригинальные урбанистические модели, в том числе и в архитектуре Италии. В 1990-х гг. она переживала кризис: новые проекты отсутствовали, большинство построенных зданий не отличались высоким качеством. Но уже в начале 2000-х гг. появились интересные работы молодых архитекторов и некоторых давно признанных мастеров.

Как же они видят настоящее и будущее современного города? Ответ на этот вопрос можно найти в исследованиях Андреа Боскетти и Альберто Франчини, которые являются создателями студии «Метрограмма» (Metrogramma)¹, Кармело Багливо и Лука Галофаро (основателей бюро «IaN+»²), а также архитектора Чино Дзукки³.

Актуальность проблем архитектурного преобразования современного города доказывают события последних лет. В 2008 г. президент Н. Саркози предложил разработать план развития Парижа; в ответ на его инициативу были созданы проект «Большой Париж» и еще десять других проектов. Студия «Метрограмма» разработала

новый план развития Милана, утверждение которого назначено на февраль 2011 г. Темой «Второй московской биеннале архитектуры», прошедшей в мае–июне 2010 г., стала «Перестройка», а основные ее выставки получили такие названия: «Трансформация города», «Будущий мегаполис», «Город перестройки».

Наша тема – не сами градостроительные проекты, а различное видение итальянскими архитекторами перспектив развития современного города, представленное в их статьях и эссе.

Архитекторы студии «IaN+» в статье «Городские стратегии – городское кипение»⁴ размышляют о новых урбанистических стратегиях, применимых к городу начала XXI в. По их мнению, город необходимо рассматривать как часть системы более высокого порядка, все элементы которой органически связаны, а не соединены механически. Сложность и целостность этой системы не допускает однозначных решений и прямолинейных установок. Поэтому авторы статьи предлагают видеть внутри каждого города возможность органичного развития нескольких разных городов, что не должно разрушать его целостность.

Проектируемый город – это центр межкультурного общения с подвижными границами между разными городскими зонами, функции которых не закреплены раз и навсегда. Такой город становится гибкой многофункциональной структурой, и проживание в нем возможно различными способами. Авторы статьи доказывают, что любой *упорядочивающий* урбанистический проект становится «смирительной рубашкой», попыткой заблокировать процесс городской трансформации. Между тем важнейший параметр городского планирования третьего тысячелетия – это *время*, темп постоянных перемен. Именно эта переменная величина должна стать объектом организации архитекторов, а не фиксированная территория города, квартала, района. Проектировщик должен прежде всего анализировать факторы, влияющие на будущие изменения городского пространства. Это особенно важно в наш век стремительных процессов, отслеживание которых крайне сложно. В заключение авторы приводят следующие параметры урбанистических стратегий третьего тысячелетия:

- случай: невозможно предусмотреть ход всех процессов, поэтому проект должен учитывать возможность появления непредвиденных явлений;
- экология: необходимо учитывать взаимозависимость всех элементов городской структуры, взяв за образец гибкую экологическую систему, способствующую ее самоорганизации;
- контекстуализация: в противоположность отвлеченности, это важный инструмент современного градостроительного проектиро-

вания. Для того чтобы контролировать конкретные процессы развития города, необходимо включить их в контекст глобальных сведений о процессах урбанизации;

– диалогические отношения: диалог между всеми элементами системы с учетом антагонистических явлений городской жизни.

Предлагая новые идеи градостроительства, авторы используют научные подходы, возникшие на рубеже XX–XXI вв.: по сути, их понимание категории времени близко к понятию «time management»⁵. Безусловно, проблема рационального использования времени становится весьма актуальной в контексте изменчивой урбанистической ситуации.

Термины «диалогические отношения» и «сведения о глобальной ситуации» широко применяются в современных гуманитарных исследованиях. При традиционном городском планировании тоже соблюдались определенные соотношения между разными разделами проекта, между «общим» и «частным, конкретным». Но привычный градостроительный план не был способен учитывать неизбежные изменения в городе, тогда как новые урбанистические проекты представляют его структуру в непрерывном развитии и становлении. В этой связи весьма показательное употребление архитекторами студии «IaN+» терминов «случай» и «время», которые характеризуют и современные процессы, и будущее города. Однако в тексте данной статьи общие направления современного архитектурного проектирования лишь концептуально намечены, и мы не находим в ней конкретных способов их воплощения в жизнь, применения на практике.

В том же 2000 г. вышла статья Чино Дзукки «Город – не дерево». Новые модели городского пространства»⁶. Эта публикация стала основой лекции, с которой автор выступил в Центральном доме архитекторов в Москве 9 июля 2008 г.

Архитектор выделяет две основные модели городского планирования: «дерево» и «сеть». Модель дерева предполагает иерархический принцип отношений между элементами: их множество входит в состав мелких «веточек», которые, в свою очередь, вырастают из нескольких крупных «ветвей», выходящих из общего «ствола». А модель «сети» является открытой структурой, которая предполагает совершенно иной – *перекрестный* – тип связи.

Чино Дзукки считает, что обе модели оспаривают друг у друга право применимости в современном градостроительном проектировании. С одной стороны, сейчас явно выражена иерархия частей городской структуры: исторически сложились кварталы, входящие в состав более крупных муниципальных образований, которые подчинены центру города. С другой стороны, новые маршрутные

«сети» зачастую доминируют в структуре города, искажая иерархические отношения между его частями. Достаточно вспомнить о сети метро, которая связывает между собой удаленные точки города, меняя прежние представления о значении разных районов города. Новые транспортная и торговая сети игнорируют исторически сложившиеся пути перемещения горожан. По мнению Чино Дзукки, структура современного крупного европейского города представляет собой гибрид моделей «дерево» и «сеть». И все же, считает он, дальнейшее развитие города как рукотворного образования не может подчиняться органическому, природному принципу «город – не дерево!». Красота города может даже превосходить совершенство природы, «органичные» способы городского планирования являются следствием сомнений человека в своей способности создать адекватную среду обитания. Любой город со временем развивается или приходит в упадок. Новизна и каноны влияют друг на друга: новые пространства города часто используются согласно обычаям; на старый город распространяются ожидания, связанные с новым образом жизни. Поэтому особенно важно ясно осознавать цели и методы городского проектирования, установив прагматичные и гибкие отношения с уже сложившейся структурой реального города.

Вышеназванный градостроительный метод был применен Чино Дзукки при проектировании в 2002 г. серии зданий для городской зоны экс-Юнганс в Венеции; сам по себе этот город – серьезный вызов любому современному архитектору. Пять зданий Дзукки – это пять вариаций на тему «Венеция сегодня» и одновременно результат исследований характера этого города, причин его безусловной притягательности. В проектах новых зданий чувствуется манипуляция традиционными венецианскими формами, которые уже профильтрованы через опыт итальянской и зарубежной архитектуры 1950–1960-х гг.

Возможно, именно благодаря достаточно свободному подходу к принципу «живописности», исторически характеризующей Венецию, проект Дзукки смог вписаться в единый организм этого города. Поэтому его пять зданий, сохраняя свои индивидуальные особенности, выглядят именно венецианскими, а не элементами новой периферийной зоны города.

Для Чино Дзукки и его студии важнейшей проблемой является «исследование новых пространственных решений для современной жизни в сложном и деликатном контексте европейского пейзажа»⁷. Градостроительные проекты, осуществленные архитектором в Венеции, Милане и других городах Италии, свидетельствуют о его вдумчивом подходе к вмешательству в их сложившуюся

структуру. Новые модели пространства у Чино Дзукки тесно связаны с «городом до предстоящего архитектурного вмешательства».

В 2001 г. муниципалитет города Больцано⁸ поставил перед архитекторами задачу решить знакомую москвичам проблему «точечной застройки» в условиях нехватки территории. В рамках данного «метапроекта» студия «Метрограмма» провела большое исследование, изучив географическую, архитектурную, культурную и социальную среды города. Были составлены различные сценарии развития Больцано, позволившие увидеть «несколько городов в одном». Архитекторы приняли во внимание множество обстоятельств: необходимость в расширении городского строительства, чреватое его вторжением в окружающую среду (в том числе и на сельскохозяйственные территории); устоявшиеся границы города, его давно сложившуюся социокультурную ситуацию. Такой подход позволил участникам проекта перевести конкретные, сиюминутные решения на уровень проектирования будущего всего города в целом.

Больцано был исследован с точки зрения четырех ареалов единого города: сельскохозяйственные территории, горные ландшафты, пограничные территории, внутренняя (традиционная) часть города. Это четыре типа физического и психологического пространства, по сути четыре города в одном⁹. Студия «Метрограмма» попыталась создать образ Больцано во всем многообразии его урбанистических реальностей. Рассматривая вопрос о застройке Больцано, архитекторы «Метрограммы» изначально отказались обсуждать ее возможность только во «внутреннем» городе, что на сегодняшний день остается темой непростой дискуссии. Авторы проекта предложили концепцию расширения городской среды, а не ее концентрации, уплотнения. Согласно этой концепции, четыре ареала города объединяются благодаря сложной системе связей: автотрассами, железными дорогами, речным транспортом. Так возникает образ будущего полицентричного города, который распространится на склоны гор и окружающие равнины, утопая в зелени лесов и садов на равнинах. Каждый из четырех ареалов Больцано имеет свои ядра, обеспечивающие их дальнейшее развитие при различной степени возможного градостроительного вмешательства.

На момент публикации проекта еще не были закончены все расчеты, но приведены оценки влияния высотности зданий на окружающую среду, карта возможных преобразований и их последствий. По мнению авторов, намеченные принципы развития четырех зон города нельзя рассматривать отдельно, как самостоятельные и готовые проекты.

Важным аспектом работы студии «Метрограмма» является обсуждение их проекта напрямую с жителями Больцано, так как

основные положения проекта были опубликованы в городской прессе. В результате авторы получили возможность учесть множество откликов и конкретных предложений горожан, которые, в свою очередь, почувствовали себя непосредственными участниками разработки сценариев общей жизни своего города.

Не менее важным и новым является определение данного исследования как «метапроект», что подчеркивает его теоретический характер, предваряющий конкретные разработки проектов развития города Больцано¹⁰. Такие же исследования затем были выполнены для Равенны и Милана (под названием «Милан пяти городов»). Во всех этих «метапроектах» выдерживается общий принцип: современный город теряет единый центр, он многофункционален и призван решать множество разнообразных задач.

Познакомившись с тремя исследованиями современного города итальянских архитекторов, отметим их наиболее интересные особенности. Авторы этих работ, несомненно, чувствуют необходимость изменения сложившегося подхода к градостроительству, предлагая новые идеи и конкретные решения. Рассматривая различные варианты городской структуры – «дерево», «сеть», «кольцевая» – итальянские архитекторы используют разные их сочетания, отдавая предпочтение «сети». Но главное для них – четко определить проектировочные цели и задачи, установить гибкую связь нового проекта с тканью города.

Несомненно, умение вписать нечто новое в сложившийся исторический контекст является важным градостроительным принципом: вспомним, например, острые дебаты о современном архитектурном облике Москвы. Нет сомнений, что опыт современных итальянских архитекторов может быть использован при решении ряда конкретных проблем градостроительства в России.

Примечания

- ¹ Студия «Метрограмма» была основана этими двумя архитекторами в 1998 г. в Милане. Теоретические и проектные исследования студии были тесно связаны с городским планированием. Ее проекты удостоились многих наград, становились участниками международных конкурсов и выставок, в том числе Московской биеннале архитектуры 2010 г.
- ² Бюро «IaN+» было основано в Риме в 1997 г. Проекты его участников были представлены на множестве международных архитектурных выставок; среди других наград – золотая медаль Миланской триеннале 2006 г. Основные проекты: Дом Гёте, Лаборатории университета Tor Vergata в Риме; Вилла Палладио, Тайвань; Больница Ospedale del mare, Неаполь.

- ³ Чино Дзукки (1955 г. р.) – профессор Миланского политехнического университета, архитектор и эссеист. Его проекты были отмечены такими наградами: Европейский приз современной архитектуры фонда Миса ван дер Роэ (2001 г., Барселона); золотая медаль в номинации «Итальянская архитектура» на триеннале в Милане в 2006 г.; первая премия за архитектуру Венеции в 2005 г. Чино Дзукки – автор десятков проектов промышленных, коммерческих, жилых и общественных зданий.
- ⁴ Galofaro L., Baglivo C. Strategie urbane – urban boiling // 5 studi: IaN+, Mantia, MetroGRAMMA, privilegio secchi, Stalker. Roma: Editrice Librerie Dedalo, 2000. P. 5–9.
- ⁵ Time management (англ.) – управление временем.
- ⁶ Zucchi C. Una città non è un albero. Nuovi modelli di spazio urbano // Nuova architettura italiana. Il paesaggio italiano tra architettura e fotografia. Milano: Skira editore, 2000. P. 17–21. Стоит отметить, что автор обсуждает результаты исследования Кристофера Александера, опубликованного еще в 1965 г.
- ⁷ Zucchi C. Chi siamo [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zucchiarchitetti.com> (дата обращения: 12.01.2011).
- ⁸ Город Больцано (Bolzano) расположен в северной Италии, в предгорьях Восточных Альп, у слияния рек Адидже и Изарко. В 2001 г. население города насчитывало около 93 тыс. жителей, из которых примерно 70% говорит на итальянском языке, а 30% – на немецком. До Первой мировой войны регион входил в состав Австрии, а в 1919 г. был аннексирован Италией.
- ⁹ Tischer S., Hoelzl H. 4 città. Scenari di densificazione a Bolzano. Bolzano: Comune di Bolzano, 2001.
- ¹⁰ Здесь излагается понимание термина «метапроектирование» самими архитекторами «Метрограммы», высказанное Альберто Франчини в беседе с автором статьи.



Ю.В. Малахова

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ
В ДЕКОРАТИВНОМ ОФОРМЛЕНИИ
АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ
ПОСЛЕВОЕННОЙ МОСКВЫ

Статья посвящена христианской символике в декоративном оформлении архитектурных объектов сталинской эпохи. Автор анализирует особенности архитектуры и убранства интерьеров некоторых столичных построек и станций московского метрополитена. Сделана попытка определить некоторые факторы влияния традиционной православной культуры на стиль тоталитарного искусства и архитектуры Москвы.

Ключевые слова: тоталитарное искусство и архитектура, декоративное убранство, московский метрополитен, П.Д. Корин.

В начале 1930-х гг. в столице СССР активно начинает воплощаться идея «новой Москвы» – главного города первого в мире государства победившего социализма. Во имя этой великой цели центр столицы спешно очищают от примет патриархальной России. Уже в декабре 1931 г. был взорван храм Христа Спасителя, началось уничтожение и других культовых сооружений – монастырей, церквей, часовен. Однако в дальнейшем их торжественные монументальные интерьеры переместятся под землю, в залы московского метрополитена. Знаменательно, что в дни его открытия (в 1935 г.) пресса с гордостью оповещала советских граждан, что для метро был использован мрамор в таких же огромных количествах, как при сооружении Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя.

Нередко при оформлении станций метро использовались приемы, характерные для церковной архитектуры и интерьеров. Дело в том, что официальной программой деятелей тоталитарной культуры был так называемый синтез искусств. Кроме того, мастерам настоятельно рекомендовалось «максимально использовать

© Малахова Ю.В., 2011

культурное наследие прежних эпох»¹. Руководствуясь этими установками, советские архитекторы, скульпторы, художники с переменным успехом переплетали в своих творениях различные стилевые и временные реминисценции.

К середине 1940-х гг. эти тенденции усиливаются. После Победы в Великой Отечественной войне началась кампания по борьбе с «космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом». На поднявшейся в стране мощной волне патриотизма утверждаются российские и советские приоритеты во всех сферах техники, науки, искусства. Переписывается история, конструируется новая «история СССР с древнейших времен». Архитекторам также было указано, что «серьезные недостатки в освоении культурного наследия прошлого являют малое внимание к отечественному наследию, к русской архитектурной классике, национальному и народному искусству»². В порыве патриотизма стали чаще использоваться формы, стилизованные под древнерусскую архитектуру.

Л.Н. Павлов, один из архитекторов станции «Добрынинская» (прежнее название «Серпуховская», 1950), писал, что в своей работе он опирался на стиль средневековых владими́ро-суздальских церквей, положив в основу проекта пропорции храма Покрова на Нерли³. Подземное пространство украшено 12 мраморными барельефами, расположенными в нишах пилонов среднего зала станции. Скульптор Е.А. Янсон-Манизер создала образы представителей советского народа: рыбак в море, пограничник с собакой, девушка-крестьянка. Тем самым авторы выполняли требование власти о том, как должна выглядеть советская архитектура – «социалистическая по своему содержанию и национальная по форме»⁴.

В оформлении кольцевой станции «Парк культуры» (архитектор И.Е. Рожин, скульптор С.М. Рабинович, 1950) важную роль играет орнамент – плетеная лента (гипсовое литье), протянутая по своду и спускающаяся на карниз пилонов. В одном из своих интервью (уже в постсоветское время) И.Е. Рожин признался, что он увидел этот орнамент в одном из костелов Польши; ему понравилось, как плетеная лента членила свод храма, и он зарисовал схему его декорации⁵.

Примером подобных заимствований может служить и здание гостиницы «Ленинградская» (архитекторы Л.М. Поляков и А.В. Борецкий при участии А.Г. Рочегова, 1949–1955). Вертикальный столп гостиницы со шпилем щедро декорирован в стиле русской архитектуры XVI–XVIII вв. В отличие от преимущественно классических форм других высоток, гостиница оформлена элементами «нарышкинского» стиля, что особенно ярко проявляется в убранстве ее интерьеров. Многие их детали откровенно заимствованы

из реальных дворцовых и церковных порталов, иконостасов. В парадном вестибюле «Ленинградской» обращают на себя внимание такие элементы: рельеф герба Москвы со св. Георгием Победоносцем; нарядная декоративная решетка, копирующая орнамент кремлевской «золотой решетки»; люстры, напоминающие церковные паникадила. Интересно, что впоследствии партийные функционеры дали отрицательную оценку такому «излишнему украшательству» гостиницы, что потребовало больших дополнительных затрат.

Христианские мотивы можно заметить и в убранстве одной из самых нарядных станций московского метрополитена – «Новослободской» (архитекторы А.Н. Душкин и А.Ф. Стрелков, 1952). Именно здесь чаще всего можно услышать иностранную речь туристов и щелканье их фотоаппаратов. Станция действительно убрана очень богато и необычно – витые металлические рамы, мозаика и, конечно, витражи (нечастый гость в советской архитектуре). Как заявил И.А. Фомин, «декорация – наш архитектурный язык, позволяющий выносить нашу идеологию в массы»⁶. 32 цветных витража внутри пилонов станции «Новослободская», обрамленных сталью и золоченой латуной, освещаются изнутри. Многим советским идеологам это не нравилось, так как витражи воспринимались как элемент убранства культовых зданий. В самом деле, витражное стекло для оформления станции было изъято из протестантских храмов Латвии, закрытых после установления советской власти. Сами витражи были изготовлены в рижских мастерских Латвийского отделения Художественного фонда СССР. В России не существовало традиции использования витражей, как в готических соборах, а вот обилие золота – это уже элемент убранства православных храмов. Но витражи станции «Новослободская» представляют не религиозные сюжеты, а новый пантеон советских энергетиков и крестьян, пианистов и художников. Эти «новые святые» должны были служить образцами для сотен тысяч пассажиров метрополитена. Характерный штрих: в декоре этой станции пятиконечные звезды вписаны в звезды восьмиконечные, символизирующие Богородицу.

Торцевую стену зала украшает мозаичное панно, на котором по первоначальному замыслу художники собирались изобразить женщину в окружении трех детей, на радужном фоне. Но затем композиция панно приобрела совершенно новый смысловой оттенок: женщина с ребенком на руках, идущая навстречу зрителю, имеет явное сходство с изображениями Богородицы с младенцем, а голуби, к которым тянется малыш, – тоже распространенный христианский символ. Однако над всеми этими изображениями парит лента с надписью «Мир во всем мире!», а на заднем плане огромная золотая пятиконечная звезда (с серпом и молотом) встает над планетой

подобно Солнцу. Это давало возможность интерпретировать сюжет панно «по-советски»; так, искусствовед Н.М. Щёкотов писал: «Здесь перед нами лирический образ матери с ребенком на руках... Но какой матери! Это не умилительная мещанская самка... не мать, состоящая при... муже-тиране; это сильный образ энергичной, самостоятельной, свободной женщины!»⁷ Но это явно вымученное, навязанное восприятие советской Мадонны, что подтверждается, например, воспоминаниями Т.В. Фёдоровой⁸: «Я была свидетелем, как однажды перед открытием фабричные работницы, придя на субботник мыть станцию, в благоговении застыли перед мозаикой, вот-вот готовые пасть на колени»⁹.

И витражи, и панно станции «Новослободская» выполнены по эскизам П.Д. Корина (1892–1967) – художника, известного, прежде всего, своими живописными и монументальными работами, темой которых была история православия. Павел Корин родился в Палехе, в семье потомственного иконописца, и пошел по стопам отца: он работал в иконописной мастерской при Донском монастыре, помогал М.В. Нестерову в росписи церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители. После революции ему пришлось оставить эту деятельность, но даже в самые сложные времена художник не отрекся от своей веры и не скрывал своей глубокой религиозности. Об этом свидетельствует, в частности, его работа над картиной «Реквием» («Русь уходящая»¹⁰). Идея создания этой огромной историко-художественной эпопеи зародилась у художника в трагическое для русской церкви время – весной 1925 г., когда православная Россия хоронила патриарха Тихона. Работа над этим полотном так и не была закончена, а в годы Великой Отечественной войны П. Корина привлекли идеальные образы воинов – защитников родной земли. Таков Александр Невский («Святой благоверный князь») знаменитого триптиха (1942) Корина, в фигуре которого ясно видны черты святых, изображенных на древнерусских иконах.

Еще одно творение П.Д. Корина – художественное оформление станции «Комсомольская-кольцевая» (архитектор А.В. Щусев с соавторами, 1952). Именно эта станция, являясь своеобразными воротами в Москву для массы пассажиров трех вокзалов, должна была формировать их первые впечатления о столице и выступать «могущественным агитатором за социализм»¹¹. Главным мотивом торжественного оформления этой большой станции стали атрибуты военного триумфа и славы: оружие разных времен истории России, ордена, пальмовые и дубовые ветви. Свод центрального зала украшают восемь мозаичных панно из смальты и ценных камней, на которых изображены сцены воинской доблести и легендарных

побед русского оружия. Именно о них 7 ноября 1941 г. Сталин на-поминал солдатам, уходившим на фронт прямо с парада на Красной площади. Как их, так и будущих пассажиров станции московского метро должны были вдохновлять образы великих предков, укрепляя их веру в то, что страна победителей и сейчас идет верным курсом к победе коммунизма.

В мозаиках станции искусно переплетены различные мотивы: между дубовыми листьями и оружием сверкает щит с изображением Георгия, разящего змея (символ Победы на гербе Москвы), который признан церковью «святым великомучеником». На стягах Александра Невского и Дмитрия Донского виден лик Спаса Нерукотворного, а Минин и Пожарский собирают народное ополчение на фоне Покровского собора. Над Бородинским полем реют флаги с православными крестами, а в сцене взятия Берлина в руках солдат видны знамена уже с «ликом» Ленина.

Смальта для мозаик сводов платформенного зала была изъята из запасов Академии художеств; когда-то она предназначалась для украшения храма Христа Спасителя, что достаточно символично. По воспоминаниям А.И. Семенова¹², во время работы над оформлением «Комсомольской» П.Д. Корин в беседах с инженерами-строителями неоднократно с восторгом отзывался об искусстве древних иконописцев, особенно Андрея Рублева.

Можно привести немало примеров подобного использования церковной символики в московской послевоенной архитектуре и убранстве интерьеров. Одно из объяснений этой тенденции может быть связано с происхождением самого «главного зодчего» советской тоталитарной эпохи – Иосифа Виссарионовича Сталина. Как известно, мальчиком он поступил в Горийское духовное училище, по окончании которого в 1894 г. был отмечен как лучший ученик и поступил в Тифлисскую православную духовную семинарию (хотя был отчислен из нее за пропаганду марксизма). Однако, похоже, что Сталин успел хорошо усвоить уроки, полученные в семинарии, и когда он стал властителем огромной страны, решил использовать традиционный авторитет Русской православной церкви.

Уже к концу 1930-х гг. ожесточенные гонения на церковь практически прекратились, причем соответствующие указания И.В. Сталина были направлены в НКВД. К началу 1940-х гг. отношение государства к церкви уже можно назвать вполне лояльным, а в годы Великой Отечественной войны – даже благожелательным. 5 августа 1943 г. состоялась встреча Сталина с митрополитом Сергием (Страгородским), будущим патриархом. После этого были приняты постановления, регулировавшие разные стороны деятельности церковных общин, открыты многие храмы

и монастыри, начали работать несколько духовных учебных заведений. Церковь активно включилась в сбор пожертвований на нужды войны. В 1948 г. под руководством секретаря ЦК ВКП(б) М. Сулова готовилось специальное постановление партии о задачах атеистической пропаганды в новых условиях, однако Сталин не одобрил многие тезисы этого документа. На XIX съезде партии (в октябре 1952 г.) вопросы антирелигиозной пропаганды впервые не были даже затронуты.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о присутствии христианских мотивов в советской тоталитарной архитектуре и искусстве послевоенной эпохи. Их появление в декоративном убранстве московских построек второй половины 1940-х гг. обусловлено несколькими факторами: изменением политической ситуации в СССР после победы в Великой Отечественной войне; потеплением в отношениях между государством и Русской православной церковью. Не последнюю роль сыграли также личностные особенности человека, управлявшего в те годы творческим процессом (И.В. Сталина), а также позиция людей, творящих искусство, – таких, как П.Д. Корин.

Примечания

- ¹ *Заславский А.* Больше авторитета планировочным организациям // Строительство Москвы. 1932. № 8–9. С. 14.
- ² *Мордвинов А.Г.* Художественные проблемы советской архитектуры. М.: Государственное архитектурное издательство, 1944. С. 15.
- ³ См.: *Павлов Л.* С любовью к русской архитектуре [Электронный ресурс] // Архитектура московского метро. URL: <http://lib.rus.ec/b/2964/read> (дата обращения: 03.02.2011).
- ⁴ Архитектура и восстановительное строительство: К итогам IV сессии Академии архитектуры СССР // Архитектура СССР. 1944. № 7. С. 2.
- ⁵ См.: *Рожин И.* Из интервью [Электронный ресурс]. URL: <http://fotki.yandex.ru/users/mamatysik/view/173570/?page=0> (дата обращения: 03.02.2011).
- ⁶ *Фомин И.А.* Принципы творческой работы архитектурной мастерской № 3 // Академия архитектуры. 1934. № 1–2. С. 87.
- ⁷ Из письма Н.М. Щёкотова А.А. Дейнеке. Цит. по: *Морозов А.И.* К истории выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (Ленинград–Москва, 1932–1935) // Советское искусствознание. 1982. Вып. 1 (16). С. 154.
- ⁸ Федорова Татьяна Викторовна, инженер. С 1948 по 1961 г. работала начальником шахты и начальником СМУ Метростроя. Под ее руководством строились станции «Новослободская», «Киевская-кольцевая» и др.
- ⁹ *Федорова Т.* О людях Метростроя // Архитектура московского метро. URL: <http://lib.rus.ec/b/2964/read> (дата обращения: 03.02.2011).

Ю.В. Малахова

- ¹⁰ Это новое название в 1931 г. предложил М. Горький – друг и покровитель П. Корина. Это помогло уберечь художника от преследований властей, но не от идеологических нападок. Однажды в его мастерскую явился К.Е. Ворошилов, который сразу заявил: «Корин, заканчивайте писать попов!» Но художник отпарировал этот выпад так: «Ворошилов командует армией, но он не командует искусством!» О данном эпизоде см.: *Вопи М.С. Art under Stalin*. Phaidon-Oxford, 1991. P. 129.
- ¹¹ Могущественный агитатор за социализм // Правда. 1935. 14 мая.
- ¹² Алексей Иванович Семенов – инженер, лауреат Государственной премии СССР. С 1937 г. работал в области метростроения. Основные постройки: «Комсомольская-кольцевая» (1952), «Белорусская-кольцевая» (1952), «Новослободская» (1952), «Арбатская» (1953) и др. См.: *Семенов А. Первое слово принадлежит конструктору [Электронный ресурс] // Архитектура московского метро*. URL: <http://lib.rus.ec/b/2964/read> (дата обращения: 03.02.2011).

В.А. Колотаев

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И МИФЫ СОВЕТСКОГО КИНО

Автор предлагает новую модель формирования коллективной идентичности, сопоставляя этот процесс с начальным этапом развития советского киноискусства. Его отказ от эстетики революционного авангарда в пользу мифического реализма объясняется потребностью массового зрителя в непротиворечивом и целостном образе «узнаваемой» действительности.

Ключевые слова: протоидентичность, революционный авангард, мифический реализм.

Предложенная нами модель формирования идентичности позволяет соотнести процессы развития искусства с циклами, проживаемыми субъектом культуры¹. Под идентичностью понимается потребность человека определять себя в системе социокультурных феноменов за счет отождествления с ними. Мы выделяем четыре стадии развития идентичности – протоидентичность, репродуктивную, продуктивную и метапродуктивную идентичность.

Отправным пунктом развития общества является состояние его протоидентичности. Оно находит выражение в спонтанных творческих проявлениях, примером которых могут служить древние петроглифы на территории государственного памятника Ньюспейпер-Рок (штат Юта, США). Они демонстрируют, как носитель паралогического сознания способен выразить дух коллективной идентичности, не считаясь с требованиями нарративной логики. Все то, что исследователи мифопоэтики назовут потом структурой мифа, на «газетном камне» выглядит как движение хаотичного потока амбивалентных образов и обрывков бессюжетных ходов; они разбиты на фрагменты, не связанные в единую композицию, избегающие линейной заданности и композиционного порядка.

Изначально миф отражал состояние коллективной души, которая испытывает давление бессознательных импульсов, угрожающих жизни коллективного организма. В результате дальнейшего развития культуры духовные усилия коллективного автора направляются на упорядочение этого неструктурированного потока, на создание его определенного образа. И только на этом этапе можно говорить о поэтике мифа и мифологическом мышлении в привычном смысле. Таким образом, на стадии протоидентичности следует выделить две подфазы: спонтанное мифотворчество и собственно миф. Это специфический способ объяснения перехода организма от жизни к смерти².

Если на первой подфазе протоидентичности поток образов напоминает бред или галлюцинации психотика, то на второй возникает строгая система логичных высказываний, утверждающих абсолютное тождество между изображением и изображаемым. Во втором случае перед субъектом протоидентичности появляется четкая карта мира³ (в современном понимании – экран⁴), условные обозначения которой воспринимаются как реальные объекты. Коллективный автор не осознает условного характера знаков: все, что нанесено на карту или расположено на экране, воспринимается как абсолютная данность. Миф – это не замысловатая и непознаваемая «вещь-в-себе», каким он представляется в некоторых трудах Ю.М. Лотмана⁵. Миф – это интенсивно проживаемая реальность, которая воспринимается неререфлексивно и безоценочно, в духе «Диалектики мифа» А.Ф. Лосева⁶.

Человек, проживающий стадию протоидентичности, отличается тем, что он не в состоянии хоть как-то оценить источники информации. Такой человек воспринимает получаемые знания о себе и о мире как абсолютную истину. На материале литературного языка такое состояние описывалось формалистами как «автоматизация субъекта». В.Б. Шкловский еще в «Воскрешении слова» (1914) показал, что в самой системе языка заложено стремление подчинить своей власти пользователя. Силы экономии языка погружают его носителя в состояние автоматизма и лишают субъекта способности видеть мир объемно.

Состояние протоидентичности как автоматического и безоценочного проживания и восприятия реальности исследуется представителем современной антропологии Марком Оже⁷. Однако нас интересует протоидентичность как начальная стадия развития советского киноискусства. В этой связи возникает вопрос: правомочна ли сама процедура переноса закономерностей формирования идентичности на процессы развития искусства?

Для корректного описания стадий эволюции отечественного кино необходимо уточнить смысл понятия «субъект протоидентичности». С одной стороны, такой субъект в своей активности неосознанно воспроизводит характерные признаки состояния протоидентичности. Таким предстает в феноменологии Альфреда Шюца⁸ социальный феномен повседневности, жизненный мир «обыденного человека», на которого наука либо еще не успела набросить категориальную сеть (искажающую его «естественные» социальные отношения), либо он обнаруживает чудодейственное свойство избавляться от власти культурной детерминации. Тогда этот субъект и попадает в «нормальную» реальность (если только не живет в ней постоянно). Это мир, где все люди – такие же, как он, и где все происходящее не вызывает у него никаких вопросов, сомнений и оценок. Это мир абсолютных истин: так есть, а почему именно так, никто на стадии протоидентичности не спрашивает.

С другой стороны, такие состояния, которые кажутся естественными и нормальными, могут конструироваться искусственно, – например, кинематографом, показывающим зрителю и то, как выглядит настоящая реальность, и то, как он должен ее переживать. При этом сам творец, создающий мир протоидентичности, не обязательно должен быть на той же фазе развития, что и реципиент. Как правило, художник находится на более высокой стадии развития, чем те, кто пользуется поставляемыми искусством маркерами идентичности. Очевидно, Казимир Малевич занимал метапозицию по отношению к тем, кто носил его черный квадрат на одежде в знак своей революционности (пример подказан А.И. Мазаевым). Некоторые картины Павла Филонова – ярчайшее свидетельство состояния, в котором находится субъект первой подфазы протоидентичности. Тем не менее сам художник (создатель собственной школы аналитической живописи) проживал, очевидно, продуктивный цикл идентичности.

Таким образом, речь дальше пойдет именно о феноменологическом субъекте, не способном выделить себя из жизненного мира. Причем в данном случае реальность этого мира представляется не феноменологической, а конструктивистской – как ее понимают сторонники И. Канта, А. Коржибского, Ж. Пиаже, Э. фон Глазерсфельда, П. Вацлавика, Х. фон Фёрстера и других⁹. Общей теоретической предпосылкой статьи является постулат Ноэма Хомского о врожденной потребности человека в творческой активности, на какой бы стадии развития идентичности он ни находился. Самовыражение в различных формах эстетической деятельности – главный ресурс адаптивности.

Попытаемся показать, как законы стадийной системы идентичности действуют на материале истории советского киноискусства, которое родилось, как известно, из духа революционного хаоса.

Процесс первичного удвоения

Историческое событие, получившее название Великой Октябрьской социалистической революции, привело к тому, что прежний опыт идентичности утратил свою актуальность. Дореволюционная картина реальности разрушилась, необратимо исчезла. На месте прежней статичной, целостной иерархической системы появляется множество раздробленных, часто не связанных между собой политических и социальных организмов. Эти осколки мироздания образуют хаотическую массу неупорядоченного взаимодействия всех со всеми. Все это напоминает композицию уже упоминавшихся петроглифов. Однако каждый из ее элементов в послереволюционном потоке отражает определенную точку зрения, взгляды разных групп населения. Не только политические партии, но и литературные, художественные кружки и объединения после революции имели собственное видение реальности. Все они претендовали на исключительную правоту своих взглядов и оформляли свои программы в декларации. Разные точки зрения воплощались в многочисленных направлениях искусства и способах авторского самовыражения, часто выступавших от имени масс. Каждый фрагмент этой авангардной и на первый взгляд абсурдной композиции представлял собой самостоятельный источник идей и эстетических суждений. Главное событие – сама революция – виделось и трактовалось с разных точек зрения. Но все это напоминает броуновское движение только внешне. На деле после социального «большого взрыва» мельчайшие частицы некогда монолитной общности начинают конкурировать, бороться за доминирование, за право писать историю и конструировать новый миропорядок. Ситуация послереволюционной борьбы в сфере искусства напоминает конкуренцию эстетических принципов в эпоху Ренессанса, описанную А.Ф. Лосевым¹⁰.

Кроме того, ситуация «революционного возрождения» напоминает дозеркальный период развития личности – время, когда еще нет представления о себе как едином «я». Фрейд в статье «К введению в нарциссизм» (1914) задается вопросом: когда же происходит смена состояния фрагментарности ощущением своей целостности? Жак Лакан показывает, что это происходит на «зеркальной» стадии, когда аутоэротический хаос сменяется нарциссическим космосом (фрагментарные ощущения своего тела собираются в единый образ). Зеркальный образ создает у ребенка первые целостные

представления о себе, причем в роли зеркала могут выступать взрослые (прежде всего родители) как носители языка, способные означать объекты его желаний. На этой стадии индивид проходит процедуру первичной идентификации за счет отождествления со своим зеркальным образом. Так рождается визуальный прототип будущей личности, видоизменяющийся в процессе его вторичных идентификаций. Ему еще предстоит переживание бессознательного отчуждения от своего зеркального образа, о котором говорит Ж. Лакан¹¹.

Таким образом, после революции возникает новорожденный социальный организм, готовый увидеть себя воображаемого (по существу, отсутствующего) в зеркале искусства. Это время первозданного мифа, не оформленного в связанное повествование, в нарративную целостность. Очевидно, что авангардное искусство, особенно живопись (Малевич, Шагал, Ларионов, Филонов и др.), наиболее точно отражает ситуацию первого дня творения социальной системы. Поэтому авангард предсказуемо оттесняет своих конкурентов от конструирования воображаемого образа социального тела.

На первых этапах формирования протоидентичности утверждение авангардной точки зрения в качестве единственно верной адекватной реальности шло более чем успешно. Казалось даже, что ренессансная схватка за право творить образ реальности закончилась окончательной победой художников нового искусства над представителями других направлений. Но сама природа революционного искусства имела в своей основе идею сдвига, дробности, множественности, децентрированности. Она предполагала никогда не завершающийся процесс пересоздания языковой реальности, разоблачения старого мира как косного и отжившего. Это искусство перманентной революции, пре-творения; это время, когда возможно все, так как мироздание существует только в потенции. Это искусство мифа до имени, непрерывно изменяющейся материи до схватывания ее сознанием, социальный хаос до стабилизации порядка. Казимир Малевич отмечал: «Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм природы»¹². Могло ли искусство, руководствующееся таким «принципом», удовлетворить естественную потребность растущего социального организма видеть целостную, непротиворечивую картину реальности? Разумеется, нет.

Именно поэтому на фазе перехода от революционного хаоса к послереволюционному космосу авангард начинает оттесняться иными формами творчества. Наступает эра тотального реализма, пронизывающего всю историю советского искусства. Разумеется, это был реализм барочного, ортопедического типа, который Жак

Лакан характеризовал как галлюцинаторный фантазм, как иллюзию восстановленной целостности. С точки зрения Малевича, такого рода реализм (позднее его назовут социалистическим) лишь удваивает все существующее, порождая бесполезный мир мертвых двойников; добавим, что двойников «зеркальных», согласно лакановской теории. С точки зрения авангардистов, реалистическое искусство бесконечно удаляет нас от подлинной реальности. К. Малевич замечал:

Художники-реалисты... собираясь передать жизнь формы – передавали в картине мертвое. Живое превратилось в неподвижно мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомые в коллекции¹³.

Необходимо отметить, что именно реалистическое искусство берет на себя функцию лакановского зеркала, которое цементирует распадающиеся куски социального тела. Впрочем, упрек Малевича отчасти справедлив: реалистическое искусство и в самом деле удваивает «натуру». Но даже соцреалистическая классика сталинского кинематографа 1930-х гг. не стремилась буквально копировать, отражать и документировать действительность. Несмотря на влияние раннего опыта агитпрома (времен Гражданской войны), этот кинематограф своими средствами все-таки конструировал обобщенный, а значит, идеальный воображаемый образ реальности. Например, С. Герасимов поясняет идею фильма «Комсомольск» (1938) следующим образом: «Нам хотелось создать не хронику строительства, а полнокровную правдивую повесть о героических буднях дальневосточного комсомола, о росте коллектива индивидуальностей...». Это все-таки не фотографическое запечатление природы, а рассказ, построенный по собственным канонам. Он призван выполнить функцию зеркального образа, гештальта, подчиняющего себе реальность и требующего от зрителя «узнавания» ее, отождествления с ней.

Замечание Малевича точно раскрывает суть советского реалистического искусства 1920-х гг. Им создается двойник, который играет роль символической матрицы для последующих идентификаций коллектива. Этого удвоения требует логика развития и психики, и социума, и творчества на «зеркальной» стадии. На месте дробной, осколочной и фрагментарной массы мифа (подфазы протоидентичности) начинает появляться целостная и единая картина. Это и произошло в реалистическом киноискусстве – прежде всего в творчестве С.М. Эйзенштейна, но не только его. Идентификационная модель зеркального идеала воссоздается искусством

победившей точки зрения. Этим искусством был дан непротиворечивый образ и главного события (большого взрыва, революции), и того, что ему предшествовало и что последовало. Непередаваемый словом поток мифа в искусстве авангардистов начинает складываться в нарратив, приобретает четкую структуру реальности. Это происходит благодаря следующим кинокартинам: «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Мать» (1926), «Октябрь» (1927), «Сорок первый» (1927), «Арсенал» (1928), «Одна» (1931), «Чапаев» (1934), «Белая смерть» (1933–1935), «Юность Максима» (1934), «Мы из Кронштадта» (1936), «Последняя ночь» (1936), «Депутат Балтики» (1936), «Партийный билет» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Щорс» (1939) – и многим другим.

Еще раз подчеркнем, что не следует понимать образ реальности, создаваемый ранним советским искусством, как простое отражение объекта в зеркальной плоскости. Никакого «реального» объекта, дающего отражение в процессе первичного удвоения, разумеется, не было, хотя мифологические образы киноискусства могли иметь свои прототипы – например, В.И. Чапаева, Павлика Морозова. Однако по законам советской мифологии все события преобразуются в образы абсолютной реальности. Согласно высказыванию А.А. Жданова, основная задача искусства соцреализма – «правдивое отражение действительности и глубокое проникновение в сущностные явления жизни».

Это ждановское определение вполне применимо к мифу, как его понимал А.Ф. Лосев: «Миф – это жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность»¹⁴. Ведь Александр Невский С. Эйзенштейна или Чапаев братьев Васильевых воспринимаются носителями мифопоэтического мышления как реальные люди, а не исторические персонажи, ставшие героями фильмов. Все, что зрители видят на экране, становится для них подлинными событиями прошлого, воскрешенного с помощью волшебного луча киноаппарата. «Так и было!» – воскликнул папа Иоанн Павел II после просмотра «Страстей Христовых» Мела Гиббсона. Миф подчиняет себе историю, так как предлагает не одну из версий событий, не апокриф, а единственно возможную событийную истину. Приведем еще одно определение мифа, принадлежащее современному исследователю:

Миф – это смыслонесущая реальность, и оттого она неизмеримо более сильна, нежели реальность как таковая. ...Миф – это высшая реальность, к которой апеллирует человек, миф дарует человеку нечто гораздо более важное, нежели знание: смысл¹⁵.

Итак, процесс первичного удвоения не сводится к отражению события в волшебном зеркале искусства. Это конструирование средствами кино той действительности, которая созвучна бессознательному устремлению зрителя к непротиворечивой системе знаний, ценностей, идеалов. Художники-соцреалисты начали создавать историю страны, которой не было (и не могло быть) на самом деле. Успех этого грандиозного творческого проекта был обусловлен не только и не столько признанием большевиками своего идеального, сконструированного образа на экране как реального. Оказалось, что народные массы не способны жить в плюралистической реальности революционного авангарда, который предельно заострил проблему вакуума коллективной идентичности тех лет. Желанный ответ на вопрос «кто мы?» давал кинематограф С.М. Эйзенштейна, Я.А. Протазанова, А.П. Довженко, Л.З. Трауберга, С.А. Герасимова, В.И. Пудовкина, А.И. Медведкина, М.Я. Капчинского, И.Е. Хейфица, А.Г. Зархи, Г.Н. Васильева, С.Д. Васильева и других.

Со времени выхода фильма С.М. Эйзенштейна «Стачка» (1924) началось создание идеального, непротиворечивого и однозначного образа действительности средствами кино, и этот процесс завершился к 1930 г. В фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» (1931) идеальный образ советской реальности получил окончательный, канонический вид, открыв дорогу «большому стилю» сталинского классицизма. Канон был представлен на экране в качестве идентификационного прототипа коллективного субъекта – зрителя. Точно так же ребенок на определенной стадии развития начинает проявлять интерес к своему зеркальному образу и отождествляется с ним, принимая за объективную реальность. С этого начинается процесс развития личности и ее переход от протоидентичности к идентичности репродуктивной.

Суть сталинского эстетического канона утверждает существование абсолютного высшего закона, задающего символические координаты судьбы героя. Отныне все должны были проникнуться большевистским гнозисом и мыслить в терминах героического, жертвенного служения идеалу будущего. С этим высшим порядком невозможно договориться, заключить сделку, разжалобить, выпросить снисхождения. Он требовал абсолютной готовности умереть во имя идеала.

Основной конфликт героической эпохи строился по схеме классической трагедии: человеческие чувства сталкиваются с требованиями долга. Так, в фильме «Одна» мечта девушки выйти замуж за любимого человека, завести семью, обустроить быт разрушается из-за того, что после окончания педучилища она должна по распределению ехать на Алтай и работать учительницей. Зов долга

оказывается сильнее, и выпускница жертвует собой, но в последний момент ее спасает высшая сила (за учительницей в конце фильма прилетает самолет) – в полном соответствии с мифологическим кодом.

Ко Второму пленуму оргкомитета Союза писателей (в 1933 г.) окончательно утвердилось эстетическое ядро героической эпохи, воспринимаемое в качестве реальности. Сердцевиной сталинской классики является мифологема сыновей жертвы отцу как божественному держателю миропорядка. В этом – сокровенная, неперевожимая на язык рассудка суть советской идеологии той эпохи. Тем самым останавливалось движение времени, удовлетворяя потребность вождя в ощущении, что его жизнь будет вечной. Эти идеологические ценности формировали художественное мышление писателей, живописцев, режиссеров, систему объяснения мира посредством типических образов. При конструировании героического канона за основу был взят его прототип, порожденный классическим искусством европейского абсолютизма. Он был усвоен русской до-революционной культурой и воспроизводился классической литературой как извечное противостояние отцов и детей.

Канон соцреализма

Сейчас принято огрублять тонкую работу социокультурных механизмов цензуры, отбирающей приемлемый материал для канонических форм искусства и конструирования картины мира. С сегодняшней точки зрения кажется непонятной та убийственная критика собратьев по цеху, объектом которой стал «Бежин луг» Эйзенштейна (1935–1937). Это, казалось бы, самое соцреалистическое произведение было мгновенно распознано групповым Суперэго как нечто совершенно недопустимое. Почему? Одно из характерных объяснений провала картины, предложенное советским искусствоведом, выглядит так:

Эйзенштейн, в общем-то, сделал то же самое, что делали до него великие художники прошлого: через сюжеты и образы Библии, мифов и сказаний выразил современные... прогрессивные идеи, новые этические идеалы общества. <...> Однако у Данте, Генделя, Давида привлекаемая ими образная система была органична для художников их эпох. Она была понятна и близка читателям, зрителям, слушателям. <...> У Эйзенштейна же, напротив, обличие святого инока, в котором выступает Павлик Морозов, облик библейского патриарха, приданный начальнику политотдела, и лик врубелевского Пана, характеризующего отца Павлика, оторвали героев от современности, создав чуждую народному зрителю систему непонятных символов¹⁶.

Дело, конечно же, не только в том, что библейские образы картины Эйзенштейна могли быть не поняты тем народом, который формировал миф о мальчике-герое¹⁷. Наоборот, эти образы обладают чрезвычайной символической прозрачностью и узнаваемостью, они *слишком* понятны – и потому разоблачительны¹⁸. Независимо от воли режиссера в этом фильме проявилась его душа художника революционного авангарда. Стремясь оправдать реставрацию социалистической империи, Эйзенштейн использует барочные образы абсолютистской классики, с аллегорической точностью выявляя суть советской идеологии, ее скрытую начинку. Это позволяло с максимально близкого расстояния отчетливо увидеть эстетический канон сталинского соцреализма, что разоблачало мифологема сыновней жертвы. Этот тайный код вдруг расшифровывался самим создателем фильма, устраняя всякую дистанцию между зрителем и сакральным ядром советской идеологии. Изображая сталинский миф в предельно ясных образах, Эйзенштейн оказывал медвежью услугу идеологии, которую сам же успешно внедрял в сознание зрителя. Пожалуй, только для него «нагота короля» была неочевидна. Гениальный режиссер с непосредственностью ребенка указывал на то, что должно быть окружено непроницаемой аурой таинственности. Поэтому миф Эйзенштейна действовал как авангардное высказывание, разоблачающее идеологию. Гольфый король был предьявлен со всей натуралистической очевидностью на всеобщее обозрение. Это не могло не вызвать осуждения тех, кто принял условия игры и ощущал неуместность авангардной разоблачительности.

Логика мифа утверждает невозможность записи и наглядной передачи проживаемого таинства. Рационализация мифа выхолащивает, опустошает его, даже если его осмысление происходит средствами искусства: миф превращается в рассказ, повествование. Этот перевод сакрального действия, с одной стороны, делает его понятным, с другой – убивает его, нейтрализуя эмоциональную суть мифа, неперевожимую на языки описания.

Но если это так, то почему поэма С.П. Щипачева «Павлик Морозов» (1934) была принята и опознана как идеологически допустимая, хотя она тоже представляет собой пересказ мифической истории? Многие объясняются языком поэмы, ее стилем, благодаря которому мифологема детской жертвы была завернута в оболочку повседневной жизни. Образная система Щипачева позволяет читателю (а чаще слушателю) поэмы сконструировать в своем воображении образ происшедшего на основе собственного опыта. Это произведение, в отличие от картины Эйзенштейна, производит специфическую оптику, удаляющую читателя от мифического ядра

сталинской идеологии – от ума к чувству. Эйзенштейн, напротив, посредством мифических аналогий делает изображаемые события узнаваемыми, понятными, приближая ценности большевизма к сознанию зрителя. Результатом сокращения дистанции становится актуализация рефлексивных процессов. Идеологическая схема событий Эйзенштейна заставляла зрителя думать, тогда как задача соцреалистического искусства – вызвать коллективно проживаемую эмоцию. Именно этим способом идеология входит в плоть и кровь людей, становится неотъемлемой частью их повседневной жизни как героической, жертвенной.

Мастера советского кино понимали, что необходимо «дать такой отличительный признак индивида, по которому вы узнаете его единственную и постоянную манеру чувствовать, мыслить, желать» (Вс. Иванов). Был ли похож реальный Ленин на Ленина, рожденного фантазией М.И. Ромма или С.М. Эйзенштейна? Штурмовали ли на самом деле Зимний дворец восставшие матросы? Что в действительности стояло за «героической историей Павлика Морозова»? На стадии протоидентичности историческое событие воспринимается в том виде, как ее воссоздает искусство. Оно конструирует миропорядок, кажущийся естественным, не вызывающий сомнений.

Примечания

- ¹ Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадияльной модели идентичности // Вестник ВГИКа. 2010. № 5.
- ² Левин-Строс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.
- ³ Korzybski A. *Manhood of Humanity*. New York: Institute of General Semantics, 1950; *Idem*. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. New York: Institute of General Semantics, 1994.
- ⁴ Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: СПбГУ, 2008.
- ⁵ Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992.
- ⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990.
- ⁷ Auge M. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995.
- ⁸ Щюц А. Формирование понятия и теории в общественных науках // Американская социологическая мысль. М.: МГУ, 1994. С. 481–496; *Он же*. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004.
- ⁹ См.: Кезин А.В. Радикальный конструктивизм: познание «в пещере» // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2004. № 4; Цоколов С. Дискурс радикального конструктивизма. Мюнхен: PHREN, 2000.
- ¹⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Наука, 1978.

В.А. Колотаев

- 11 *Лакан Ж.* Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира. СПб., 1998. Вып. 1. С. 42–68.
- 12 *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. С. 8.
- 13 Там же. С. 3.
- 14 *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. С. 27.
- 15 *Лобок А.М.* Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 31.
- 16 *Долинский И.Л.* Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935–1941). М.: ВГИК, 1962. С. 11–12.
- 17 См.: *Келли К.* Товарищ Павлик: Взлет и падение советского мальчика-героя. М.: НЛО, 2009.
- 18 О разоблачительной природе авангарда см.: *Фоменко А.Н.* Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотография. СПб.: СПбГУ, 2007.

В.В. Виноградов

НОВАТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ Ж.-Л. ГОДАРА И ЕГО ИДЕЙНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Статья посвящена исследованию методологии Жака Люка Годара – одного из самых известных реформаторов кинематографа. Автор рассматривает художественную стратегию и практику французского кинорежиссера, а также анализирует их идейную основу, сложившуюся под влиянием новаторских приемов Дзиги Вертова и Бертольда Брехта.

Ключевые слова: «синема-верите», «новая волна», «прямой стиль», «отчуждение».

Начальный этап творчества Ж.-Л. Годара приходится на увлечение французских кинематографистов идеями «синема-верите»¹, которые были несколько однобоко заимствованы из теории и практики советского режиссера-документалиста Дзиги Вертова. Его французские последователи тоже стремились опираться на факты и наблюдения, но почти не уделяли внимания интерпретации, идейной подаче материала. Это было связано с негативным отношением к идеологии в среде бунтарски настроенной французской молодежи.

Сам Вертов стремился к документальной фиксации фактов, но только тех, которые работали на проводимую режиссером идеологию². Это прекрасно понимали Ж.-Л. Годар и его соавтор по группе «Дзига Вертов» Ж.-П. Горен. В интервью, посвященном картине «Все в порядке», оба режиссера весьма определенно высказываются по поводу концепции Дзиги Вертова и своего собственного понимания границ реального:

Горен: Мы считаем, что разграничение между документом и вымыслом ложно. На экране все вымысел. Это доказал Дзига Вертов в кинохро-

нике большевистской революции. <...> Вертов делал настоящее художественное кино, используя элементы реальности, чем занимаются и все остальные. Нет большего вымысла, чем речь Никсона по ТВ. Это жуткий вымысел, хотя в нем есть и нечто реальное.

Годар: Реально твое отношение к этому вымыслу. Вот почему мы сегодня предпочитаем говорить о материалистическом вымысле, в противовес вымыслу идеалистическому. Мы можем охарактеризовать «Все в порядке» как Историю Любви. Это настоящее название. Но мы пытались создать материалистическую историю любви в противовес идеалистической истории любви, которую вы могли видеть на экране в прошлом году³.

Действительно, Вертов не был независимым и объективным исследователем реальности своего времени. Он был идеологически ангажированным человеком, который верил, что предлагает зрителям «взгляд новой реальности на саму себя». Его «киноправда» (аналог газеты «Правда») объединяла два принципа: селективно запечатлеть действительность и создать благоприятное (апологетическое) представление о ней. То, что идеи Вертова деформировали реальность (порой до неузнаваемости), часто ставилось ему в упрек даже со стороны дружественного лагеря – левовцев. Первоначально в основе вертовской концепции «киноправды» лежала идея точного познания мира, доступного только глазу объектива. По мнению советского режиссера, привычная кинохроника лишь имитирует обыденное зрение, представляя внешнюю сторону разнообразных явлений в едином пространственно-временном континуме киносеанса. А сам он стремился использовать оптико-механические возможности киноаппарата, монтажные решения и ракурсы съемки, чтобы зритель мог не просто рассматривать мир, но и «проникать в суть явлений». Характерный вертовский термин – «коммунистическая расшифровка мира».

Чтобы добиться этой расшифровки, Вертов насильственно перебрасывал взгляд зрителя с одного предмета на другой, в том числе расположенные в разных точках пространства, в каком угодно хронологическом порядке. Это позволяло режиссеру в своем киноповествовании избегать следования классическому «миметическому принципу», заменив его условной реальностью авторского дискурса.

Наследниками именно этой вертовской методологии становятся Ж.-Л. Годар и другие представители «новой волны» во французском кинематографе. Однако в свое время молодые режиссеры сделали важный шаг в сторону «эстетики документализма»: они отказались от постановочных принципов «папочкиного» кино, причем как по идейным, так и по практическим соображениям.

Все их проекты были посвящены современности и малобюджетны: они не использовали павильонных съемок, дорогой кинотехники, не приглашали известных актеров.

Французское киноискусство «новой волны» достигало необычайной для того времени раскрепощенности изобразительного ряда, что выгодно контрастировало с театрализованными кадрами «папочкиного» кино. «Документализм» нового кино стал глотком свежего воздуха после эпохи «павильонного кинематографа». Некоторые режиссеры в те времена искренне исповедовали «веризм» (от «синема-верите»), отождествляя его с «киноправдой». Ранний Ж.-Л. Годар совершенно не собирался прорываться к реальности с помощью документализма, однако его всегда интересовал вопрос о том, что же такое «реальность» и «вымысел» в кино.

Кинематограф Годара становится для него средством контакта с реальностью. Но какого рода? Чтобы попытаться понять взгляды режиссера, вспомним его известную фразу: «Когда снимаешь лицо, фотографируешь душу, спрятанную внутри. Фото – это правда, а кино – это правда 24 кадра в секунду»⁴. Почти до конца 1960-х гг. Годар был уверен, что кино – истинно и правдиво, что камеру нельзя обмануть. Только на рубеже 1960–1970-х гг. режиссер откажется от этих представлений.

Но для раннего Годара кинематограф еще выступал своеобразным детектором лжи и фиксатором правды жизни – подобно зеркалу Жана Кокто. Стиль «синема-верите», которому в определенной степени следовал Годар в 1960-х гг., оформился под влиянием скорее теории А. Базена, чем Д. Вертова. Во Франции это направление получило название «прямого кино», или «документального реализма». Его сторонники объединились вокруг журнала «Cahiers du Cinéma», публикующего работы Р. Росселини и Ж. Руша. Годар разделяет с этими теоретиками стремление найти контакт с реальностью, но не всегда согласен с предлагаемыми ими методами. Так, Базен настаивал на преимуществах непрерывной съемки плана-эпизода и «антимонтажного» стиля кинематографа⁵. В то же время Годар пишет статьи в защиту классического монтажа, настаивая на привычной раскадровке (*decoupage*)⁶. Это нужно режиссеру для того, чтобы иметь возможность не просто наблюдать, «подсматривать» за жизнью, но и задавать ей вопросы, сопоставлять и анализировать ответы.

Базен утверждал, что традиционные формы кино съемки и монтажа *подменяли* реальность, тогда как новый кинематограф с его фотографической природой призван *отражать* реальность. Так как «кинематограф по Базену» выступает неким посредником, полупрозрачным фильтром между миром и человеком, его часто

называют «кинематографом транспарентности». Его мэтром считался Жан Ренуар, а позже (в 1960-х гг.) к этому направлению присоединились Годар, Ромер и Риветт. «Кинематограф транспарентности» пытался раскрыть, обнаружить, войти в контакт с реальностью. В отличие от «веристов», у Годара этот контакт не выглядит односторонним: режиссер одновременно создает иллюзию и разрушает ее, прячет и раскрывает реальность, как бы играя с ней в прятки. Свое понимание сущности кинематографа Годар передает через размышления одного из персонажей фильма «Жить своей жизнью» – Бриса Парена. Этот философ утверждает: на жизнь нужно смотреть отстраненно и молча; пока человек говорит и думает, он находится в состоянии, отличном от жизни; думать о жизни и жить – это разные, несовместимые вещи. В качестве иллюстрации к своим рассуждениям Парен приводит притчу о Портосе (из романа А. Дюма «Двадцать лет спустя»). Этого «человека действия» убивает первая же мысль, пришедшая ему в голову: Портос застыл, задумавшись над тем, какое движение следует сделать, – в результате он «выпал из жизни» и погиб. Вывод Парена (самого Годара) состоит в том, что, размышляя о бытии, мы оказываемся вне бытия, и время для нас останавливается.

Важно отметить, однако, что, несмотря на эту теорию, у Годара в фильмах присутствуют как действие, так и остановка, имеющая смысловое значение. Это кинематограф своеобразной «смыслопорождающей цезуры»: в нем эмоция, идея, образ передаются не столько через движение, сколько через его торможение, отсутствие; замедленность действия порой доходит до полной неподвижности кадра.

Для Годара кинематограф становится по большому счету фотографией, выявляющей сущность реальности. Во всяком случае, он создает кинематографическую модель «остановки», используя этот прием даже в детективах. В каждой картине Годара возникают эпизоды, когда физическая неподвижность героев символизирует движение в ментальном пространстве. Годаровские цитаты (фотографии, картины, вставные эпизоды) появляются именно в момент неподвижности героев, находящихся в замкнутом пространстве.

Традиционно режиссеры пытались заставить зрителя поверить в вымышленную реальность, создаваемую ими. У Годара же именно звучащий авторский голос представляет подлинную реальность, что нарушает миметическую основу произведения и создает «эффект раскавычивания» текста.

Такой способ создавать ощущение правды на экране («жизни, схваченной врасплох») разрушает привычную иллюзорность, в которой самому автору места не находилось. Поиск своей «кино-

правды» вылился в создание Годаром своеобразного «антикинематографа». Диапазон его приемов был необычайно широк – от документализма до введения особой театральной условности. Так, режиссер с самого начала делает шаг навстречу «прямому стилю» в кино, несмотря на опасение, как бы этот стиль не стал еще одной иллюзией, условностью.

В качестве стратегии, разрушающей традиционный характер киноискусства, Годар выбирает игру нарочито рифмующихся образов. В результате на экране создается пространство, напоминающее «бартовский текст» (как поле цитаций). Особенности этой авторской игры можно проследить начиная с первых короткометражных фильмов Годара: «Шарлотта и Вероника, или Всех парней зовут Патрик», «Шарлотта и ее Жюль», «История воды».

До Годара никто из кинематографистов не делал этого так нарочито. Конечно, проделав определенную аналитическую работу, любой текст можно представить как набор цитат. Годар же принципиально настаивает на таком строении кинотекста, когда цитирование и пародийные рифмы становятся фундаментами повествовательной стратегии.

Режиссер в своих фильмах использует форму литературного эссе: закадровый голос излагает идеи рассказчика, что позволяет обсуждать любые темы и события. В этом случае не возникает необходимости в «центрирующих приемах», способствующих целостности картины, и границы различных стратов могут оставаться вполне четкими. При этом стратификация смыслов не является окончательной: возникают разрывы слоев, их слияние, изломы границ. По сути, структуры такого рода были описаны в известных литературных произведениях: «Сад расходящихся тропок» Борхеса, «Имя розы» Эко (библиотека-лабиринт как семиотическая модель мира); Лейч тоже писал о «бесконечном тексте космической библиотеки».

Принципиально важно, что различные интертексты, созданные Годаром, не являются универсальными ключами к пониманию основного текста его фильма. Например, в «Истории воды» Годар явно обозначает связь своего фильма с рассказом Э. По, но это не дает ничего существенного для расшифровки замысла режиссера. Обычно классическая реминисценция оказывается более продуктивной для смыслового наполнения фильма, но в данном случае она не служит центрирующим принципом. Подобный текст рассыпается на множество смысловых ячеек, когда звучит лишь эхо других голосов (по Р. Барту). Собственно, это еще один прием «антикинематографа» Годара.

В своем эссе «Путешествия в гиперреальность» У. Эко писал, что любой текст – «механизм ленивый», который все сваливает

на плечи читателя. Своими цитатами Годар предлагает читателю некие подсказки, но они разнородны и создают весьма размытую смысловую перспективу. По сути, Годар в своей игре по созданию антикинематографа приближается к литературным приемам своего времени – прежде всего, благодаря нелинейной структуре своих текстов.

Режиссер выбирает тактику разрушения тех условностей, которые сам же предварительно создает. Вообще, вся стратегия Годара (в том числе монтажная) позволяет назвать его кинематографическим Бертольдом Брехтом, обновляющим одряхлевшую модель искусства.

Идеи Брехта проходят красной нитью через все творчество Годара, особенно на раннем (политическом) его этапе. Известно, что в то время Годар серьезно изучал работу Брехта «Ме-ти» и в своих фильмах пытался претворить многие его идеи. Широко известен принцип «отчуждения» (*Verfremdung*), эффект которого Брехт использовал в своем «эпическом театре». Режиссер хотел избавить зрителя от иллюзии, будто он действовал бы точно так же, как герой спектакля. Чтобы зритель мог перейти к аналитическому восприятию фильма, увидеть другие возможности развития его сюжетной линии, необходимо было остановить процесс «вчувствования» в экранные события.

Годар вслед за Брехтом полагал, что произведение искусства тем реалистичнее, чем освоенная в нем реальность *более удобна* для познания. По словам Годара, он заимствовал у Брехта принцип «отчуждения», тоже используя вставки-зонги, разрушение «четвертой стены», членение фильма на короткие истории.

Как у Брехта, так и у Годара «зонги» прерывают действие, разрушают повествовательную стилистику и суггестивное ощущение достоверности происходящего. Чтобы не допустить возникновения иллюзии как таковой, у Брехта актеры со сцены (а у Годара – с экрана) обращаются к зрителю, комментируя происходящее («разрушение четвертой стены»). Одним из самых остроумных годаровских решений стал эпизод в картине «Уик-энд»: ее персонажи останавливают машину и спрашивают пассажиров: «Вы настоящие или из фильма?» и получают ответ: «Из фильма!»

Брехт использовал перестройку декораций при открытом занавесе, а Годар вплетает в ткань фильма сцены съемки самого фильма – это «кино в кино» (например, в фильме «Один плюс один»). В одной из своих заметок Брехт писал, что он планирует заняться «чествованием литературного плагиата», восстановлением его в старых исконных правах. По его словам, хорошо известный зрителю текст должен выводить зрителя из гипноза спектакля, создавать

критическую дистанцию между ними. Брехт часто свой новый сюжет «наносил поверх» чужих (например, в пьесе «Ме-ти»⁷). Этот же прием использует Годар, выдвигая свой знаменитый лозунг: «Делать политическое кино политически» (*le cinéma politique fait politiquement*). Стоит отметить, что в русском переводе эти слова приобрели иной смысл, чем в оригинале: Годар якобы предлагает снимать кино «политически ангажированно», тогда как французское «*politiquement*» в данном контексте означает «осторожно», «дипломатично» (отстраненно).

К концу 1960-х гг. стратегия повествования у Годара становится абсолютно брехтовской. Действие фильма часто прерывается комментариями – как вербальными, так и визуальными (фотографией, репродукцией известной картины), что тоже разрушает иллюзию копирования реальности. Наконец, одним из излюбленных приемов Годара стало членение фильма на короткие эпизоды, часто не связанные друг с другом и получившие афористичные названия (это же в своих пьесах делает Брехт).

В результате у Годара создается особый сплав, состоящий из традиционного повествовательного ряда и авторского дискурса – часто отвлеченного, рефлектирующего. При этом автор фильма подвергает процедуре «отчуждения» и само повествование, и собственные аналитические комментарии. Именно на эту методологию опирается Годар, отвечая на вопрос о том, что же такое кино.

Режиссер не пытается осмысливать реальность как целостность, на основе какой-то одной концепции. Годару хочется интерпретировать эту реальность, разложив ее на составляющие («декомпозировать» ее). Он стремится расширить привычные значения самого понятия «реальность», разрушая сложившиеся штампы восприятия. Чтобы реализовать эти цели, Годару и необходим *монтаж* как способ анализа реальности на языке кинематографа. Годаровский монтаж как раз и позволяет разрушать самотождественность предметов и понятий, смысловую неподвижность мира – совершать его «деконструкцию». Монтаж создает эффект множественности картин мира, не подчиненных единой центрирующей идее, и фильмы Годара начинают напоминать набор различных смысловых элементов.

Годар методично использует все средства, позволяющие ему воевать против «волшебства обольщения, иллюзии», эффекта реальности традиционного кино (как Б. Брехт пытался делать это в театре). Для Годара это старое кино совпадает с идеологией, навязывающей нам однозначное представление о мире, тогда как его «антикинематограф» исповедует принцип критического отношения к любой идеологии.

Так, в 1970 г. в одном из интервью Годару был задан вопрос: «Отражает ли камера реальность или только наше представление о ней?» Режиссер заявил: «Кино это не реальность, это только отражение. Буржуазные режиссеры фокусируются на отражении реальности. Мы заинтересованы реальностью этого отражения»⁸.

Примечания

- ¹ «Синема-верите» (фр. «киноправда») – термин Д. Вертова, введенный в оборот среди французских кинематографистов Ж. Рушем. Сам Руш видел в «киноправде» не столько средство выявления авторской позиции, сколько режиссерскую тактику «съемки врасплох».
- ² Такое отношение к факту роднило Вертова с левым направлением «фактовиков».
- ³ См.: Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов». 1968–1972 / Сост. и пер. сборника К. Медведев, К. Адиебеков, Б. Нелепо, С. Дорошенко. М.: Свободное марксистское издательство, 2010. С. 98.
- ⁴ Слова, произнесенные главным героем картины Ж.-Л. Годара «Маленький солдат».
- ⁵ Статья А. Базена «Монтаж запрещен» была опубликована в журнале «Cahiers du Cinéma» в 1953, а потом и в 1957 г.
- ⁶ См., напр., статьи Ж.-Л. Годара: *Godard J.-L. Défense et illustration du découpage classique // Cahiers du cinéma. 1952. № 15, sept.*; *Godard J.-L. Montage, mon beau souci // Cahiers du cinéma. 1956. № 65, déc.*
- ⁷ В этой пьесе Брехта актеры цитируют положения марксистской диалектики, ленинской теории революции, речи на политических процессах 1930-х гг. в СССР, но так, как это сделал бы древнекитайский философ Мо-цзы, – критически, «отчужденно».
- ⁸ Цит. по: Борьба на два фронта. С. 27.

С.С. Ильин

ТРАДИЦИИ СТРАННИЧЕСТВА И ОБРАЗ СТРАННИКА В ПОЭЗИИ АНАТОЛИЯ КРУПНОВА

В статье рассматривается феномен странничества в русской и европейской культуре и его отражение в рок-поэзии конца советской эпохи. Автор анализирует образ «человека-в-дороге» на примере лирического героя поэзии Анатолия Крупнова.

Ключевые слова: странничество, путь, рок-поэзия, Анатолий Крупнов.

Странничество является одним из древнейших феноменов традиционной русской культуры. Хронотоп дороги выстраивает своеобразную модель мироздания, репрезентируя представления человека о его месте в обществе и бытии. Наша религиозная культура рождала метафоры, отражающие духовные идеалы народа (и их антиподы): *путь спасения* и *путь греха*, *путь к жизни* и *путь к смерти*. Но и в наше время поэты и публицисты охотно пользуются такими метафорами, как *путь познания и творчества*, *путь созидания* и т. п.

Традиция отказывается видеть дорогу как освоенную культурой зону, однако само понятие «странничество» кажется современному культурному человеку понятным и привычным. Оно часто употреблялось в разных смыслах в литературе православия и романтизма, а к XX столетию накопило новые значения, что свидетельствует об устойчивости и многогранности самого феномена странничества.

В период 1930–1950-х гг. в Советском Союзе религиозное странничество было фактически уничтожено с помощью специальных мероприятий – введением паспортного режима, гонениями на Церковь и монашество. Более того, советская культура требовала не ухода в себя, свойственного страннику, а обратного движения

индивидуума – изнутри наружу, как бы выворачиваясь наизнанку. Страннический хронотоп как духовный феномен был разрушен и подменен появлением после Гражданской войны массы беспризорников и бродяг; их бегство из социальной системы свидетельствовало о развале патриархальных традиций. В результате началась государственная борьба с бездомными, которая нашла отражение во множестве художественно-педагогических текстов; они так или иначе подготавливали и оправдывали установление тотального контроля над личностью¹. Не удивительно, что странник как литературный персонаж на время исчез из поэзии, но ему предстояло снова в нее вернуться, хотя и в новом облике.

Как известно, советская литература находилась под строгим государственным контролем вплоть до 1980-х гг. Странничество ни в православном, ни в романтическом варианте не соответствовало новой идеологии. Ведь странник неподконтролен власти, он не имеет прочных социальных связей, тогда как герой литературы соцреализма обязательно входит в состав трудового коллектива, партии, государственной структуры. Символ дороги теперь выполнял другие, более прагматические функции, однако он активно использовался в поэзии Великой Отечественной войны. Образ странника вновь появился только в 1960-х гг., когда родилась авторская (бардовская) песня.

Слово «барды» (как именовались авторы – исполнители песен) семантически связано с образом европейских певцов-странников, «людей-в-дороге» (термин Т.П. Щепанской); в частности, они были духовной элитой традиционного исландского общества. А современные барды выбрали гитару своим главным инструментом не случайно: она не только удобна при бесконечных переездах, но и служит своеобразным знаком социального протеста. Лев Аннинский объясняет этот выбор так:

Главное оружие – гитара. В противовес таким инструментам, как государственный концертный рояль (для песни профессиональной) и колхозная гармонь (для песни народной), – бард приручает гитару, самое окаянное, проклятым заклеянное порождение мещанского духа. Он берет ее... Может, потому и берет, что гитара – символ отверженности².

Образ «человека-в-дороге» сначала появился в песнях Ю. Визбора и Ю. Кима 1960-х гг., которые отражали массовое увлечение туризмом, готовность интеллигенции отправиться в дальние экспедиции. Но только позже, в поэзии русского рока, происходит обращение к теме странничества как такового. При этом понятие «странник» семантически расширяется: он перестает быть сугубо

духовной личностью (как в традиционной культуре), на первый план выходит протестная составляющая его поведения. От пассивного ухода из общества, порядки которого он не приемлет, странник переходит к активному утверждению своей позиции в новом социокультурном пространстве. Но русский рок уходит корнями в бардовскую песню 1960-х гг., заимствуя ее манеру исполнения под аккомпанемент гитары. Поэтому рок-певец выступает как «бард» в исходном значении этого слова: он – певец-странник, носитель сакральной истины.

В 1990-х гг. Россия вновь столкнулась с проблемой самоидентификации, когда остро встал вопрос о *пути* ее дальнейшего развития (не только политического и экономического, но и культурного). По мнению многих исследователей, положение на распутье было характерно для русской культуры и на заре ее истории. Так, И.П. Смирнов пишет:

Странничество как культурное, сопровождаемое текстопорождением, явление возникло на Руси, когда она сбрасывает с себя татарское иго и сталкивается с необходимостью переопределить, исторически преобразовать себя. Трудность в нахождении позитивной программы на будущее состояла, однако, в том, что Русь выпала почти одновременно сразу из двух главных для нее симбиозов – не только с татарами, но и с Византией, сошла сразу с двух дорог, ведущих в разные культурно-социальные стороны³.

Советская культура, доминировавшая на протяжении 70 лет, продолжала оставаться привычным, давно освоенным ориентиром. Однако с конца 1980-х гг. у части населения возникла стойкая потребность в отторжении этой культуры, что способствовало возвращению феномена странничества. В переломные эпохи вообще возрастает роль массовых перемещений, и в контексте конца эпохи «застоя» и начала «перестройки» вернулся интерес к образу странника.

Анатолий Крупнов продолжает традиции рок-поэзии начала 1990-х. Его творчество в первую очередь посвящено психологическим и нравственным проблемам человека. Именно в связи с этим поэта интересует *повседневность* – та реальность, в которой живут его персонажи. Они не приемлют рутины, однообразия жизни, ее унылой цикличности. Приведем характерные примеры:

День прошел, и было все как вчера,
Все как прежде – точь-в-точь.
«Город в огне»⁴

С.С. Ильин

Все тот же день, все та же ночь,
Все те же женщины, что не прочь...
«Дорога в никуда»

А. Крупнов подчеркивает губительность такой повседневности для человеческой личности, самосохранение которой требует максимального напряжения сил:

Старайся все свои силы направить на то,
Чтобы остаться в живых, пережив этот день.
День прошел, а ты все еще жив!
А ты все жив...
«День прошел, а ты все жив»

Отсутствие перемен дает мнимое ощущение желанного покоя, и только дорога кажется средством преодоления повседневной рутины, хотя автор тут же демонстрирует тщетность подобных попыток.

Цветовая палитра поэзии Крупнова небогата, ее доминантой является серый цвет. И это имеет глубокий смысл, так как серый – цвет пыли и праха, напоминающий человеку о бренности его существования. В противоположность яркому, разноцветному миру подлинной жизни поэт окрашивает повседневность в серый цвет, чтобы подчеркнуть отсутствие у нее какого-либо будущего. В серой, унифицированной жизни нет ничего примечательного или неожиданного, так как функция повседневности – это утверждение внешней стабильности.

Однако серой может быть и традиционная одежда странника-богомольца, покрытая дорожной пылью. И в русской, и в зарубежной литературе странник, как правило, – это положительный герой (во всяком случае, он не антагонист автора). Повседневность опасно укоренена в душе человека, поэтому его лень выглядит врожденной. Главный крупновский персонаж живет в больном мире, и потому он способен действовать, только «забыв усталость, болезнь и врожденную лень». Крупнов отчасти заимствует образ своего героя у Эмиля Верхарна, стихотворение которого он положил на собственную музыку и включил в свой альбом «Стена» (1994 г.):

Себя преодолеть когда б ты мог, но ленью
Расслаблен. Стариком ты станешь с юных лет...
Ты будешь одинок в оцепенении дремы.
Прикован будет твой потусторонний взгляд
К минувшей юности...

Э. Верхарн «Меч»

Можно сказать, что для героя Крупнова скорее характерен ярко выраженный «футуризм» (обращенность к будущему), нежели «пассеизм» (обращенность в прошлое). Последний термин явно применим к поэзии Верхарна и Бодлера, которая серьезно повлияла на творчество Крупнова; однако современный русский поэт все же надеется на будущее, дающее единственный шанс на спасение:

Может, когда-нибудь
Найдется лучший путь,
И время – не беда.
«Дорога в никуда»

Во многих стихотворениях Крупнова обыгрывается идея цикличности: совпадают начало и конец пути странника, так как он движется по кругу; начальная точка его движения оказывается и его целью (или подменяет эту цель). Бессмысленность этой ситуации ярко раскрывается в том же стихотворении «Дорога в никуда»; его первый и второй куплеты противопоставлены с помощью антитезы «те же / другие»; тернарная структура стихотворения формируется за счет понятия «отсутствие и тех и других». Подобное построение реактуализирует надежду на выход из цикличной повседневности, на поиск лучшего будущего (почти безнадежный).

Неслучайно в альбоме Крупнова (под названием «Еще один день») за стихотворением «Дорога в никуда» следует другое, близкое ему по тематике, – «Дом желтого сна». В нем «лучшее будущее» определено уже более конкретно: это сам бесконечно длящийся путь, не имеющий цели.

Значительно позже, уже после выхода в свет альбома «Еще один день», поэт создал вторую часть стихотворения «Дом желтого сна». Ю. Доманский справедливо заметил, что обе его части образуют единый микроцикл. В первой части, попавшей в альбом, главной темой был бесконечный круговорот: «Ночь превращается в день, / День превращается в бой, / Бой превращается в лень, / Лень превращается в боль». Эта цепь превращений актуализирует перманентность метаморфоз бытия, его движения по кругу⁵. Финал второй части стихотворения возвращает читателя к теме его первой части: обретение дома-мечты не способно изменить реальность.

Определение сна в этом доме как «желтого» отсылает нас к устойчивому сочетанию «желтый дом», означающему психиатрическую лечебницу. Это подтверждается такими строками: «Но тот, кто пришел, останется здесь навсегда». Тем самым формируется представление и о самом страннике, и о конечной цели его пути – в некоем потустороннем мире («мире желтого сна», образ которого

появляется в третьем куплете). Такое представление о цели и смысле человеческого существования – важная особенность религиозного странничества.

«Ненормальность» мира, к которому устремляется человек, соответствует «ненормальности» самого странника. В русской традиции таким странником был юродивый – человек, отмеченный Богом, почти святой. В первой части цикла Крупнова «лучший мир» как цель путника описывается так: «Здесь легче дышать, здесь чище вода». Это стихотворение построено как лирический монолог, тогда как вторая часть цикла – скорее диалог; его рефрен представляет собой реплику, раскрывающую смысл всего цикла. Его преобладающее настроение – надежда на «лучший путь», ведущий к соприкосновению с вечностью:

Все упирается в дверь,
Дверь в дом желтого сна.
«Дом желтого сна», часть 1

Но надежда есть, где бы ни был я,
Что это лишь сон... только лишь сон...
«Дом желтого сна», часть 2

Парадокс странничества состоит в том, что путь странника к его цели и легок, и бесконечно долог. Согласно поэту, «легко отыскать дорогу сюда», но одновременно «я нашел этот дом *через много лет*». И.П. Смирнов замечает:

Странничество отличается от всяческих путешествий (как в святые, так и в профанные места) тем, что не ведает конечной цели в социо-физическом пространстве. Для странника незначимы любые земные границы, пересекаемые им, релевантен для него порог, отделяющий бытие от инобытия. Земные дороги направляют странника в некую духовную реальность⁶.

В рок-поэзии образ автора тесно связан с его лирическим героем, более того – границы между ними зачастую размыты. Публично декларируемая установка на искренность предполагает, что из творчества поэта можно *всё* узнать о нем самом. Принцип неразделимости жизни и творчества в рок-поэзии является основополагающим. В песне «Мы в пути», которая исполнялась группой Крупнова «Черный обелиск», дорога оказывается смыслом существования самих музыкантов:

Вчера мы были здесь, сегодня мы тут.
А завтра будем там – дорога навсегда.

Это возвращает нас к традиционным образам певцов-странников – «калик переходжих» в России, «бардов» в Европе XV–XVII вв. Гастроли современных музыкантов воспроизводят и переопределяют давние представления о феномене странничества. В тексте песни «Мы в пути» о самих выступлениях группы не упоминается, зато перечислены пункты остановок на их пути: «Саратов, Тула, Мурманск и Воркута». Традиция полного или частичного отождествления автора и героя в рок-поэзии открывает дорогу для широкого спектра интерпретаций подобных текстов.

В контексте всего творчества А. Крупнова песня «Я остаюсь» как будто стоит особняком. Ее герой – сам автор, вступающий в полемику с предполагаемым собеседником. Название песни и ее рефрен «я остаюсь» может навести на мысль, что поэт провозглашает отказ от идеалов странничества. Но предполагаемый оппонент лирического героя – не странник: он ищет путь не в «другой мир», а в любое другое место на той же земле – лишь бы подальше от своего нынешнего местоположения:

Ты говоришь, что мне неволя мила,
И свято веришь в правду другого пути.
Бежать и плыть, лететь, куда, все равно,
Лишь бы туда, где нет и не было нас.

В этой полемике представлены две базовые особенности русской культуры, проявившиеся уже в процессе ее формирования: оседлость и постоянные передвижения⁷, частным случаем которых и было странничество.

В 1990-е гг. все чаще возникали разговоры о конце протестного русского рока. Год смерти Анатолия Крупнова – 1997-й – называли датой смерти варианта этого направления конца советской эпохи. Тогда казалось, что режим, довлеющий над повседневной жизнью человека, окончательно разрушен, и любой протест против него больше не имеет смысла. Однако образ странника, сформированный в поэзии Крупнова, приобрел особую популярность именно в это время. Значительное число метафор поэта отсылает нас к традициям русской литературы и XIX в., и недавнего советского прошлого. Проблемы странничества оказались актуальными не только потому, что объект протеста вовсе не исчез, но и в связи с поисками новой истины.

Таким образом, странник представляет собой универсальную фигуру, характерную как для эпохи стабильности, так и для времени культурных перемен. Лирический герой Крупнова (который практически не меняется от одного стихотворения к другому)

С.С. Ильин

вбирает в себя и трансформирует как образ русского странника-богомольца, так и некоторые черты странника, созданного поэзией романтизма и декаданта. У этого лирического героя активный протест против действительности затушеван, а доминирует поиск «лучшей доли» в некоем многомерном мире. Нескончаемый путь странника по свернутой в кольцо дороге символизирует поиск истины, лежащей за пределами материального мира. Соединение в поэзии А. Крупнова разных традиций странничества указывает на нестандартность самосознания его лирического героя. Образ странника, созданный этим бардом постсоветской эпохи, подтверждает актуальность личного и коллективного выбора в новом контексте.

Примечания

- ¹ *Смирнов И.П.* Homo in via // Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006. С. 243.
- ² *Аннинский Л.А.* Барды. Иркутск: Изд-во Сапронова, 2005. С. 12.
- ³ *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 238.
- ⁴ Здесь и далее стихотворения цит. по: Анатолий Крупнов [Электронный ресурс] // Стихи.ру – национальный сервер современной поэзии. URL: <http://stihi.ru/avtor/restinpeace> (дата обращения: 05.04.2011).
- ⁵ *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada; Издательство Кулагиной, 2010. С. 127.
- ⁶ *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 238.
- ⁷ *Шепанская Т.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции. М.: Индрик, 2003. С. 8.

III. Проблемы музеологии

Е.Ю. Степанова

ПРОБЛЕМЫ ЗАРОЖДЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЕЯ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ФОРМЫ

В статье рассматриваются историко-культурные особенности зарождения и функционирования музея как культурной формы. Музей прошел сложный и неоднозначный путь развития и заимствований начиная от собирательства архаических обществ до современного целенаправленного коллекционирования произведений материальной и духовной культуры на Западе и в России.

Ключевые слова: музей, коллекционирование, протомузейные формы, музеефикация.

Появление музея как новой культурной формы в России состоялось в XVIII в. При современном подходе понятие «культурная форма» рассматривается как модель культуры, воспроизводимая на отдельном участке ее функционального спектра¹. По мнению ряда исследователей², музей является одной из подсистем культуры, выполняющей функции сохранения, изучения и экспонирования свидетельств об истории предметного мира.

Музей как культурная форма зарождается, адаптируется к меняющимся историческим условиям, постепенно развивается и видоизменяется. На каждом этапе этого пути он удовлетворяет насущную потребность общества в сохранении культурно значимой информации³.

Предлагаемый подход к феномену музея позволяет преодолеть фрагментарность в изучении отдельных сфер музейной деятельности и рассмотреть музей со всеми его структурными подразделениями как единый организм.

Культурологи давно пытались найти истоки конкретных идей и представлений, сопутствующих формированию музеев. Установлено, что уже в самые ранние периоды истории человечества

проявлялось стремление людей к собирательству, коллекционированию, хранению предметов, значимых для данного коллектива. Более того, некоторые исследователи доказывают, что «инстинкт коллекционирования» присущ не только человеку, но и многим видам животных и птиц, которые тащат в свои норы и гнезда разные блестящие предметы – раковины, камушки, стекла. Такова «биологическая» модель возникновения процессов музеефикации⁴. Согласно другой, «эстетической», концепции, начало накопления музейных ценностей объясняется «врожденной любовью к прекрасному» у людей, их потребностью окружать себя красивыми предметами.

Необходимо уточнить, что предыстория музейного дела свидетельствует не только об эстетических, но и о религиозных представлениях людей, причем архаические «коллекции» играли роль овеществленной памяти народа. Все начиналось с собирания и хранения предметов, обладающих сакральной семантикой для людей, живших в условиях родоплеменного строя. Одной из самых ярких форм их религиозной культуры был шаманизм, доживший до наших дней. Шаман выполнял ту роль, которую в современном мире выполняет психоаналитик, устанавливающий связь с подсознанием пациентов. Манипуляции шамана имели целью вызвать конкретную реакцию у своих соплеменников, часто – вылечить их⁵. Шаманские ритуалы общения с духами (злыми и добрыми) сопровождались использованием магических предметов и целых их коллекций; к ним относились, например, шаманские бубны и колокольчики, кости животных, жемчужины и ожерелья и т. д.

Многие мифологические мотивы, народные обычаи и религиозные обряды также связаны с идеями собирательства, хранения, закрепления традиций. В.Я. Пропп определяет миф как «рассказ о божествах или божественных существах, в действительность которых народ верит»⁶. В мифе события, состоявшиеся в определенное время, существуют «вне времени»⁷. Мифологические представления о смерти можно считать древнейшей основой идеи сохранения важнейших ценностей человечества (прежде всего самой жизни). Речь идет об идеях повторного рождения, возвращения умершего, существования в «ином царстве» (фигуры перевозчика-путеводителя, охранителей входа в это царство).

Хранителями мифов, их тайного смысла обычно становились старики, отвечавшие за передачу традиций предков молодому поколению; это происходило чаще всего во время обряда инициации⁸. Предки приобретали ту же функцию, что и боги – дарители знаний, необходимых для выживания племени. Сказания и легенды об этом воспроизводились с величайшей точностью, их хранили как

святыни – наряду с образцами орудий труда, домашней утвари, предметами религиозного культа.

В эпоху античности Академия Платона, Лицей (Ликей) Аристотеля и особенно Александрийский музей начали выполнять некоторые функции современных музеев. Постепенно шел процесс выделения приоритетных направлений их деятельности – собрания, хранения, документирования, исследования. Однако за пределами Европы многие народы не испытывали потребности в подобном социальном институте. Например, для большинства жителей бывших колоний Африки музеи, созданные европейцами, на протяжении долгих веков оставались чем-то чужим и опасным. Функции ретранслятора культурных традиций здесь выполняли иные организационные формы – общинные дома, мужские союзы, святилища, хранилища семейных реликвий. Нередко европейцы насильно отбирали для экспонирования в музеях понравившиеся им предметы, без учета специфики местных верований⁹. Между тем в представлениях африканских народов такие магические предметы обладают душой и нередко выполняют роль тотемов; изымать их из святилищ, помещать в закрытые шкафы музеев совершенно недопустимо – из-за этого они могут «умереть». В результате у многих африканцев сложилось довольно прохладное отношение к музеям как символам насилия над национальной культурой; отсюда их редкое посещение местными жителями (в отличие от иностранных туристов).

Как известно, в дохристианской Руси существовали культовые места (священные рощи, камни, деревья, капища, святилища), предназначенные для совершения языческих ритуалов. Там происходило поклонение идолам, приносились жертвы, произносились заклинания, скапливался определенный набор магических предметов и символических изображений¹⁰. Эти культовые комплексы тоже можно считать формой музеефикации памяти прошлого, древних религиозных обрядов и обычаев.

Примеры взаимосвязи народных традиций и символического собирательства можно найти в русском фольклоре. Так, согласно сюжету сказки «Крошечка-Хаврошечка», главная героиня не ест мясо своей любимицы-коровы (которая была зарезана по требованию ее злой мачехи), а собирает в платочек ее косточки, закапывает их в саду и периодически поливает водой, чтобы корова ожила¹¹. Согласно русским народным традициям, кости животных действительно не уничтожались, а закапывались; это может служить свидетельством потребности общества сохранить нечто уходящее в прошлое, не потерять связь с ним. Сам факт фиксации в фольклорном тексте стремления собрать коровьи кости можно рассмат-

ривать как начало формирования одной из функций будущих музеев и прообраза первых коллекций из разрозненных предметов.

Необходимо отметить, что традиции собирательства, хранения, сбережения культурных ценностей существовали уже в древнерусском обществе. Об этом свидетельствует, в частности, летописный свод «Повесть временных лет» (начало XII в.), дошедший до нас в более поздних списках¹². В этом же уникальном источнике содержатся ценные сведения о первых книжных собраниях русских князей. Например, в разделе «Похвалы князю Ярославу и книгам» говорится:

Любил Ярослав книги, читал их часто и ночью и днем. И собрал писцов многих, и переводили они с греческого на славянский язык. И списали они книг множество, ими же поучаются верные люди и наслаждаются учением божественным. <...> Ярослав же, как мы уже сказали, любил книги и, много их написав, положил в церкви святой Софии, которую создал сам. Украсил ее золотом, серебром и сосудами церковными¹³.

К числу первых русских собирателей можно отнести и князя Владимира Красное Солнышко, о котором в летописи сказано:

В лето 989 г. задумал Владимир создать церковь пресвятой Богородицы и послал привести мастеров от Греков. И начал ее строить, и, когда кончил строить, украсил ее иконами, и поручил ее Анастасу Корсунянину, и поставил служить в ней Корсунских попов, дав ей все, взял перед этим в Корсунь: иконы, сосуды и кресты. И сказал так: «Даю церкви этой святой Богородицы десятую часть от богатств моих и моих городов»¹⁴.

Большая часть упомянутых в летописи ценностей (оружие, драгоценные ткани, ювелирные изделия) поступали на Русь в основном из Византии, реже – из государств средневековой Европы. Некоторые из этих поступлений служили свидетельствами важных исторических событий. Например, после описания победоносного похода князя Олега на Царьград (907 г.) в летописи зафиксировано: «И пришел Олег в Киев, неся золото и паволоки, и плоды, и вино, и всякое узорочье»¹⁵. Судя по этой записи, военные трофеи были показаны народу во время своеобразного парада ради возбуждения его патриотического энтузиазма.

Подобные свидетельства летописи относятся и к более позднему времени, как и перечисления различных светских и церковных сооружений. К ним относятся такие памятники древнерусской

культуры Киева, как деревянные изображения языческих богов (идолы) Перуна, Хорса, Дажьбога, Стрибога, Симаргла, Мокши, православные соборы – св. Софии, св. Василия, Пресв. Богородицы, киевские Золотые Ворота.

Таким образом, функция хранения различных ценностей (как и их дарения) не была для музеев чем-то искусственным, нарушающим народные традиции. Само появление музея как социокультурного института было призвано компенсировать утрату этих традиций в европейской культуре Нового времени. Разумеется, при этом архаическое собирательство приобретало новый смысл и современные организационные формы.

Потенциальными предметами современных музейных коллекций становились предметы, предварительно собранные в погребениях различного типа (скифских курганах, египетских пирамидах и т. д.). Первые коллекционеры комплектовали свои собрания сообразно собственным мотивам, вкусам, нередко в корыстных целях, вырывая предметы из контекста их бытования в определенной историко-культурной среде.

На протяжении столетий музей прошел через ряд стадий развития и трансформации. Соприкасаясь с определенной культурной средой, он вбирал в себя ее характерные черты, не превращаясь в слепую копию господствующих социальных институтов (таких, как церковь в эпоху Средневековья). Напротив, музей транслировал и приспособлял к массовому сознанию различные способы восприятия действительности – научный, эстетический, этический.

Современный музей вырос на базе таких его ранних форм, как кунсткамера, пинакотека, студьоло и др. С XIV в. на Руси также возникают протомузейные формы, к которым относятся культурные сады, «аптекарьские огороды», зверинцы, арсеналы¹⁶. В последующие столетия формируются церковные и монастырские древлехранилища, частные собрания культовых и исторических реликвий, военных трофеев, книг и старинных рукописей. Владельцами таких коллекций были такие известные светские деятели, как В.В. Голицын, А. Строганов, А.С. Матвеев.

Процесс формирования музея как института официальной культуры России протекал в течение XVIII – начала XX в. В эпоху Петра I это европейское детище начинает утверждаться в Московской Руси, только что вступившей на европейский путь развития. Петровские реформы, углубившие произошедший ранее церковный раскол, способствовали частичной секуляризации общественного сознания. Были упразднены многочисленные запреты, характерные для культуры средневековой Руси, начали осваиваться новые предметные и идейные сферы. Одним из важных признаков

этих перемен и стало появление в России принципиально новой культурной формы – музейного учреждения¹⁷. Это служит подтверждением единства процессов историко-культурного развития России и Западной Европы.

При организации музеев в России был использован западный опыт, так как заимствовать «европейскую культурную форму оказалось проще и экономнее, чем выработать собственный аналог»¹⁸. Однако со временем русский музей вобрал в себя национальные традиции собирательства, сохранив его своеобразные черты (примером может служить Петербургская кунсткамера). Исследователи отмечают относительную безболезненность внедрения музея в систему российской культуры – в отличие от иных, чужеродных форм инноваций петровского времени. Технологии такого внедрения соответствовали основным тенденциям культурной политики государства благодаря личной заинтересованности Петра I. В дальнейшем музей обрел статус культурной нормы, стал элементом современного образа жизни населения России.

Таким образом, музей как культурная форма прошел сложный и неоднозначный путь развития на протяжении огромного временного периода. Этот процесс отражает историю формирования культурных традиций человечества, удовлетворения потребности любого общества в сохранении и передаче будущим поколениям накопленных им материальных и духовных ценностей.

Примечания

- ¹ Музейное дело России / Под ред. М.Е. Каулен. М.: ВК, 2003. С. 104–111.
- ² *Каган М.С.* Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996; *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008.
- ³ *Сундиева А.А.* Культурная форма как категория истории музейного дела // Триумф музея? СПб.: Осипов, 2005. С. 106–108.
- ⁴ Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М.: ВШ, 1988. С. 16; *Грицкевич В.П.* История музейного дела до XVIII века: В 2 ч. СПб., 2001. Ч. 1. С. 65–67.
- ⁵ *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. С. 211.
- ⁶ *Протт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. С. 27.
- ⁷ *Тайлор Э.Б.* Указ. соч. С. 217.
- ⁸ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937. С. 262.
- ⁹ *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М.: Русское слово – РС, 2003. С. 275–283.
- ¹⁰ *Сотникова С.И.* Музеология: Пособ. для вузов. М.: Дрофа, 2004. С. 154.

Проблемы зарождения и функционирования музея...

- 11 Крошечка-Хаврошечка // Русские сказки: Из сборника А.Н. Афанасьева / Сост. В.П. Аникин. М.: Художественная литература, 1987. С. 51–53.
- 12 Повесть временных лет / Под ред. В.П. Аникина, Д.С. Лихачева // Былины. Русские народные сказки. Древнерусские повести. М.: Дет. литература, 1989. С. 361–387.
- 13 Там же. С. 386.
- 14 Там же. С. 381.
- 15 Там же. С. 365.
- 16 Основы музееведения / Отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 148.
- 17 *Кондаков И.В.* Культурология: история культуры России: Курс лекций. М.: Омега-Л, 2003. С. 174.
- 18 *Сундиева А.А.* Указ. соч. С. 109.

Ю.Е. Фагурел

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ МАСКАРАДНЫХ САНЕЙ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

Статья посвящена истории формирования коллекции маскарадных саней XVII–XVIII вв. в собрании ГИМ. На основе изучения архивных материалов автор рассматривает источники поступления в музей этих памятников. Основными объектами исследования являются собрания экипажей в древлехранилищах и музейных учреждениях России XVIII – первой трети XX в.

Ключевые слова: ГИМ, маскарадные сани, экипажи, древлехранилища.

Государственный Исторический музей (ГИМ) обладает уникальной коллекцией маскарадных саней, созданных русскими и иностранными мастерами в XVII–XVIII вв. В коллекцию, которая является самой крупной в России, входит шесть оригинальных произведений экипажного искусства. По исторической значимости и художественным достоинствам они не уступают подобным памятникам в крупнейших музеях европейских стран.

В собрании ГИМ – редчайшие образцы искусства экипажного дела: сани середины XVII в. западноевропейской работы, а также экипаж начала XVIII в., наиболее ранний из русских средств передвижения такого типа. Ряд экспонатов имеет историко-мемориальное значение, поскольку некоторые экипажи принадлежали известным государственным деятелям. Кроме того, коллекция позволяет проследить историю усовершенствования этих средств передвижения на протяжении XVIII в., смену стилей их художественного оформления.

Маскарадные сани, хранящиеся в собрании ГИМ, относятся к так называемому типу «беговых саней» («racing sleigh, hunting sleigh»). Все экипажи имеют одинаковую конструкцию: открытый

фигурный кузов, изогнутые и возвышающиеся впереди полозья, четыре высоких копылья. В оформлении экипажей применены резьба по дереву в сочетании со скульптурными композициями, полихромная роспись, золочение и серебрение резных узоров.

Представленные в музее средства передвижения были известны в странах Европы с XVI в., а в России они появились не позднее последней четверти XVII в. По-видимому, тогда это были единичные экземпляры, привезенные из-за границы, но с начала XVIII в. такие сани получили широкое распространение. Изначально их называли потешными, затем маскарадными, или шведскими, санями, а к концу XVIII в. – беговыми. В России экипажи этого типа использовались более столетия, преимущественно в костюмированных уличных шествиях и катаниях в дни празднеств.

До недавнего времени коллекция маскарадных саней ГИМ не привлекала внимания исследователей, хотя памятникам экипажного искусства, собранным в Оружейной палате Московского Кремля и Государственном Эрмитаже, посвящены несколько фундаментальных работ¹.

Между тем в различных российских архивах нами были обнаружены важные документы по истории формирования коллекции маскарадных саней ГИМ. Они начали поступать в музей в первой трети XX в. из различных источников, что было связано с долгой историей музейного строительства в России.

Уже в XVIII столетии памятники экипажного искусства стали рассматриваться современниками в качестве предметов, достойных сохранения. В 1743 г. вышел указ императрицы Елизаветы Петровны «О собрании экипажей, которые употреблялись блаженной и вечной памяти Вседрожайших Ее Императорского Величества родителей». Согласно указу, такие экипажи считались принадлежащими государям России. В связи с этим в Придворной конюшенной конторе было принято решение: «Оной экипаж один тот... собрать... и, подписав ерлыки, положить в удобное хорошее место и хранить с крайним бережением...»²

В XVIII в. ценные экипажи были сосредоточены на Конюшенном дворе в Петербурге, а также на Запасном Каретном и Колымажном дворах в Москве. Эти собрания имели характер «древлехранилиц», и старинные кареты продолжали использоваться во время коронаций. В то время экипажи, подобно предметам из других крупных коллекций, «не систематизировались, не изучались и были не доступны публике», но в дальнейшем именно они составили основу специализированных музеев, появившихся в следующем столетии³.

В начале XIX в., как отмечает Л.П. Кириллова, «старинные экипажи сберегались как памятники истории и как редчайшие произ-

ведения искусства»⁴. В их число входили и маскарадные сани. Об этом свидетельствуют книги Придворной конюшенной конторы за 1821 г. и 1823–1830 гг., которые названы так: «Книги... богатых и парадных карет, визавий, фаэтонов, колясок, одноколок... портшезов, саней городских парадных и маскарадных с принадлежащими к ним вещами, и все то, что есть старинное и парадное, остающееся к одному только хранению»⁵.

В этих книгах среди старинных экипажей значатся пять «маскарадных саней шведских». Так, под № 417 записаны сани:

Наподобие змия дракона, сделанные в дереве, окованы железом, корпус полозья и наперед на коне седок резные и по резьбе вызолочено листовым золотом... внутри в сиденьи обиты трипом зеленым гладким...

Данный экипаж в настоящее время находится в собрании Эрмитажа. Следующими (№ 418) в числе маскарадных средств передвижения названы такие сани:

Сделанные в дереве, окованные железом, корпус, полозья и наперед стоящая Минерва с двумя купидонами и при них лев и дельфин, держащий во рту змею, резные, и по резьбе выкрашены краскою голубой и высеребрено, внутри сиденье обито трипом пунцовым гладким...

Экипаж, занесенный в книгу под № 421, представлял собой сани, описанные так:

Сделанные в 1764 году итальянцем машинистом Брагинцем, ящик на полозьях деревянный наперед и назад того ж ящика и снизу по сторонам резные статуи, из оных у одной статуи рука обломлена, а у передних двух статуй пальцы обломаны и при них две оглобли выкрашены краской зеленой и на них золота нет, внутри ящика задний щиток и локотники обиты трипом пунцовым гладким...

Сани № 418 и 421 сегодня входят в состав коллекции ГИМ. Два экипажа того же типа, записанные в книге под № 419 и 420, до наших дней не дошли. Все названные маскарадные сани, по-видимому, находились на петербургском Конюшенном дворе.

По мнению специалистов, идея создания музея экипажей зародилась еще в XVIII в., но воплотиться ей было суждено только в XIX столетии. В.А. Чернышев отмечает, что начало формирования Конюшенного музея было «положено в период правления Александра I, когда возникла необходимость в создании специального

помещения для хранения все более увеличивающегося числа карет и сбруи»⁶. Сохранившиеся документы 1820-х гг. свидетельствуют о подготовительных работах к открытию музея⁷. В этот период в музейную коллекцию поступили экипажи, представлявшие особую историко-художественную ценность. В 1823 г. из Петергофа перевезли парадную коляску Петра I, а в 1827 г. из Архангельска – возок императора «для хранения с древними экипажами»⁸.

Во второй половине 1820-х гг. на территории Конюшенного двора в Петербурге был открыт музей экипажей, в первое время доступный лишь для избранной публики. Музейная сеть России первой половины XIX в. отнюдь не была густой, и история ее формирования в полной мере не изучена. Это относится и к Конюшенному музею, особенно к начальному периоду его работы⁹. Тем не менее этот музей можно причислить к тому типу учреждений, которые выросли из древлехранилищ, поскольку ядро его коллекции составили экипажи петербургского Конюшенного двора.

В 1830-х гг. собрание Конюшенного музея насчитывало «57 различных экземпляров», писал посетивший его В. Бурьянов. Он также отмечал:

Музей этот помещается в здании придворной конюшни и на довольно значительном пространстве; залы и сараи светлы и просторны, и есть еще места для хранения новых приобретений. <...> Собрание экипажей заслуживает внимания. <...> Вот несколько странной формы саней: одни изображают какого-то дельфина; другие что-то похожее на театральную калипсину ладью с наядами; третьи древнюю колесницу, влекомую конем, на которой сидит всадник в Минервиной каске, в греческих котурнах, в Римской тоге, с французскою шпагою и с пистолетами в кобурах Английского седла, – и все это сделано из дерева искусным резцом и было позолочено. <...> Эти сани внутри выложены бархатом и галуном; в них выезжала Екатерина II во время карусельных прогулок своих. Сзади сделана бархатная сидейка для шталмейстера, который правил лошадью посредством вожжей, продетых в кольца¹⁰.

Среди упомянутых Бурьяновым экипажей сани, украшенные скульптурой Георгия Победоносца, сегодня хранятся в собрании Эрмитажа, а сани с резным изображением дельфина – в ГИМ¹¹. Оба экспоната были записаны в указанных «Книгах... Придворной конюшенной конторы».

В 1857 г. под руководством архитектора П.С. Садовникова началось строительство нового здания музея, оконченное в 1860 г. Сохранившиеся документы об этом этапе находятся в упомянутых

фондах РГИА. Музейное собрание к тому времени выросло и составляло, по мнению специалистов, 86 памятников¹².

На первом этаже музея были размещены «вояжные экипажи Его Императорского Величества и свиты, и часть обыкновенных экипажей для собственных выездов Высочайшего Двора и для некоторых из придворных особ»; второй этаж был занят под «парадные и древние экипажи»¹³.

К сожалению, в настоящее время не сохранилось дело 1861 г. «О собрании для оного (музея) ранних старинных экипажей...». В какой-то мере его восполняет изданный в 1861 г. каталог «Описание Музеума...». Из него стало известно о маскарадных санях, записанных под № 40 и хранящихся сегодня в ГИМ:

Сани парные. Обиты малиновым плисом. Сделанные в 1764 году машинистом Итальянцем Брганцем. Сюжет заимствован из арлекинад и своею оригинальностью воспоминает карнавальные увеселения той страны, к которой принадлежит автор¹⁴.

Сани, вошедшие в число экспонатов музея под № 43, соответствуют вышеупомянутому экипажу из собрания Эрмитажа.

В 1891 г. был вновь опубликован каталог коллекции Придворно-Конюшенного музея. Его второе издание, дополненное иллюстрациями экспонатов, содержало запись и изображение еще одних саней из коллекции Исторического музея. Кроме того, подробное описание позволило определить их и среди экипажей в каталоге 1861 г.:

Сани шведские, в 1797 году поступили от Вагенмейстера Александра и употреблялись при Императрице Екатерине II. Сзади саней вызолоченный герб, спереди Минерва с двумя купидонами, лев и дельфин, держащий во рту змею¹⁵.

После открытия музея в новом здании его фонды продолжали пополняться. Об этом свидетельствуют такие, например, документы: «О помещении фаэтона, подаренного императрице Александре Федоровне прусским королем», «О передаче в музей Придворной Конюшенной части предметов, поднесенных Николаю II бухарским эмиром», и т. д.¹⁶

Для характеристики собрания Конюшенного музея интересно сохранившееся в архивных материалах дело о передаче в его коллекцию «старинных саней». В 1901 г. жена генерал-майора Г.Г. Суханова-Подколзина подала на имя министра Императорского двора ходатайство, прося разрешения «пожертвовать в Придворный

Конюшенный музей старинные польские Радзивилловские сани». Экипаж был осмотрен штаб-ротмистром бароном Маннергеймом, который сообщал:

Сани изображают дракона или большую фантастическую птицу, несущую на своих крыльях кокиль, а на хвосте небольшое сидение для кучера. Дракон держится когтями за полозья, которые спереди поднимаются высоко и оканчиваются небольшим фауном, трубящим... в рог. <...> Они имеют много сходства с маскарадными санями императрицы Екатерины II, находящимися в музее Придворной Конюшенной части¹⁷.

Несмотря на художественные достоинства предлагаемых в дар музею саней и на их «примечательность как старинной вещи», владельце было отказано с таким объяснением:

По установленному порядку, в Придворно-Конюшенном музее хранятся исключительно вещи, имеющие историческое значение, по отношению к Российскому Императорскому Дому¹⁸.

По-видимому, эти польские сани сегодня находятся в коллекции экипажей Эрмитажа.

Таким образом, можно отметить, что маскарадные средства передвижения, входившие в собрание Конюшенного музея, относились к памятникам, «имеющим связь с Русским Императорским Двором». Этот факт важен не только для истории указанного музейного учреждения, но и для атрибуции предметов, из него происходящих.

В 1834 г. был упразднен московский Колымажный двор. Судя по архивным документам, хранящиеся там экипажи должны были поступить в Александринский или в Николаевский дворец Кремля, а негодные к употреблению – в Оружейную палату, московский Арсенал или на продажу. 28 ноября 1834 г. надзиратель Колымажного двора титулярный советник Лосев рапортовал о перевозке экипажей и разных припасов в здания Александринского дворца¹⁹. Однако в сохранившейся ведомости, составленной еще в 1816 г., маскарадных саней при Колымажном дворе не числилось, а значит, их не было и среди экипажей, перевезенных в усадьбу «Нескучное» в XIX в.²⁰

В 1917 г. часть экспонатов Конюшенного музея в Петербурге была эвакуирована в Москву и также помещена в манеже Александринского дворца. В результате на территории усадьбы «Нескучное» было собрано значительное количество памятников, имевших

историческое и художественное значение. По мнению исследователей, в 1923 г. там был открыт Каретный музей, просуществовавший до 1926 г. Однако на основании вновь открывшихся архивных материалов можно заключить, что дело обстояло несколько иначе.

Усадьба «Нескучное» с Александринским дворцом с марта 1917 г. находилась в ведении Московской городской думы, а в 1918 г. была передана Московской горной академии. 19 мая 1919 г. «московская коллегия Отдела (по делам музеев Наркомпроса. – Ю. Ф.) решила создать Музей быта в Нескучном саду Москвы»²¹. Предполагалось до завершения организации музея в Нескучном саду временно открыть две выставки – мебели и экипажей.

Экспозиция Александринского дворца, сохранившего подлинные интерьеры, с переездом в него мебельных коллекций в 1920 г. вошла в состав Музея мебели. Постройки на территории усадьбы числились за Музеем мебели, а экипажи, собранные в манеже, находились в ведении коменданта Нескучного сада С.К. Родионова. В 1923 г. он опубликовал очерк «Нескучное», в котором сообщал о музее старинных экипажей, размещенном на территории усадьбы. Родионов писал:

Для полноты картины описания «Нескучного Сада» необходимо сказать о тех художественных ценностях, которые наполняют музей «Нескучного Сада», расположенных в Александринском Дворце и огромном манеже. В первом находится Музей Мебели, а во втором музей старинных золоченых экипажей, этих шедевров искусства XVIII в. <...> Этот двухсветный зал своими чудными архитектурными формами, громадным размером, величественно стоящими ионическими колоннами и расписанным потолком вполне соответствует и гармонирует с теми неподражаемыми шедеврами, которые представляют собой золоченые кареты²².

Однако из документов Музея мебели, хранящихся в ОПИ ГИМ, известно, что «ценнейшие экипажи XVII–XVIII вв.» в 1922 и последующих годах не были «организованы ни в выставку, ни тем более в музей»²³. Так, в отчете за 1922–1923 гг. упоминалось о планировавшейся выставке экипажей, ради которой даже приступили к реставрации живописи на них. Тем не менее проект выставки не был реализован, так как помещение манежа Александринского дворца было занято под этнографический фонд. Не состоялась и выставка экипажей, намеченная на 1923–1924 гг. В 1924 г. экипажи были переданы в ведение Музея мебели, но и после этого ситуация не изменилась. Дирекция музея неоднократно обращалась в Наркомпрос с просьбой о выделении денег «на издание каталога

экипажей и устройство выставки их в Манеже Нескучного Сада». Однако, как следует из архивных материалов, эти планы не были осуществлены, так как здание манежа у Музея мебели было отобрано, а экипажи перевезены в другие хранилища.

Следует отметить, что в списке учреждений, подотчетных музейному отделу Главнауки НКП, Каретный музей на территории усадьбы «Нескучное» в 1923–1926 гг. не значился²⁴. Следовательно, Каретный музей как самостоятельное учреждение в эти годы не существовал. Вопрос же о том, насколько были доступны для обозрения экипажи, размещенные на территории усадьбы, требует отдельного изучения.

В 1924 г., на момент передачи экипажей в ведение Музея мебели, в манеже насчитывалось около двух десятков экспонатов, преимущественно из петербургского Конюшенного музея. В «Приемочном акте на кареты» 1924 г., а до этого в «Описи экипажей, находящихся в манеже при музее Нескучного Сада» 1919 г., записаны трое маскарадных саней:

1. Сани двухместные XVIII в., в виде гуся. Резные, левкасные с окраской и кое-где с позолотой. Деревянные. Сиденье обито красным бархатом. Плохой сохранности.
2. Сани Екатерины II. Одноместные. Деревянные, резные с изображением двух амуров, льва, Минервы, чудовищ. Окраска. Сиденье обито красным бархатом. Сохранность средняя.
3. Сани работы Браганца. Одноместные, деревянные, резные с изображением 3-х человеческих фигур и 3-х центавров. Окраска. Сзади сиденье для лакея. Сохранность средняя²⁵.

Два последних памятника мы встречали в книгах о старинных экипажах 1821–1830 гг. и в каталогах Конюшенного музея 1861, 1891 гг. Кроме того, «сани с изображением Минервы» упоминались В. Бурьяновым среди экспонатов музея в 1830-х гг. Об источнике поступления в манеж Александринского дворца первого из перечисленных экипажей – «саней в виде гуся» – на сегодняшний день ничего не известно.

В 1926 г. экипажи из манежа Нескучного сада были переданы в другие музейные учреждения, причем решение о том, куда именно, зачастую определялось соотношением габаритов экспонатов и размеров дверных проемов в зданиях музеев. Так, в своей докладной записке в музейный отдел Главнауки НКП (март 1926 г.) А.И. Батенин писал: «Карета 1730–40-х гг. ... ни в Исторический музей, ни в Оружейную Палату не войдет», зато «совершенно свободно пройдут все сани»²⁶. В результате в ГИМ поступили: возок Петра I, коляска Павла I, пять детских экипажей и трое маскарадных саней.

Остальные экипажи распределялись между Оружейной палатой, Сергиевским историко-художественным музеем, усадьбами Кусково и Архангельское. На перевозку экспонатов из манежа Нескучного сада в здание Исторического музея была составлена смета, по которой стоимость всей работы определялась в 650 руб.²⁷ Экипажи были вывезены в два этапа: 11 марта 1926 г. и 6 апреля 1926 г. Именно тогда в ГИМ поступили трое саней – половина его сегодняшней коллекции маскарадных экипажей.

На рубеже XIX–XX вв. оформлялись основные коллекции Исторического музея, источники их комплектования были необычайно разнообразны. В 1902 г. «на торгу», как записано в Главной инвентарной книге, были «куплены за 10 рублей» маскарадные сани, положившие начало их коллекционированию; они оказались одним из самых ранних памятников русского экипажного искусства в собрании музея. Покупки «на торгу», т. е. на больших рынках Сухаревской, Красной площади и в других местах, были источником формирования ряда коллекций ГИМ в начале XX в.²⁸

В те годы специфику собрания Исторического музея определяла ориентация на приобретение главным образом типовых предметов, которые наглядно представляли «бытовой порядок минувшей жизни». Вследствие этого приобретение маскарадных саней происходило не планомерно, а от случая к случаю. Так, в 1917 г. в ГИМ поступили сани из собрания Н.М. Миронова, переданные матерью коллекционера Е.Н. Шевлягиной. В отчете Государственного Исторического музея за 1916–1925 гг. было отмечено, что среди разнообразных предметов быта, подаренных музею, особый интерес представляли «сани деревянные, судя по имеющемуся на них гербу дома Вазы и по их устройству, скандинавского происхождения XVII в.»²⁹

О владельце этих саней Николае Михайловиче Миронове (1785–1917) известно немного. В собственном доме на 3-й Мещанской улице Москвы он собирал свою коллекцию редких предметов декоративно-прикладного искусства; там же проходили встречи коллекционеров, любителей русской старины, литераторов, художников. Вошедшее в ГИМ собрание Н.М. Миронова заняло достойное место среди бесценных вкладов русских меценатов.

Последними из экипажей, поступивших в коллекцию ГИМ, оказались маскарадные сани XVIII в., переданные в 1928 г. из Центрального музея народоведения (ЦМН); однако среди его архивных документов сведений об указанных санях не обнаружено. С 1923 по 1926 г. в помещении манежа в Нескучном саду наряду с экипажами хранились и этнографические коллекции³⁰. Поэтому можно предположить, что эти сани случайно оказались среди экс-

понатов ЦМН в манеже и позже были переданы в Исторический музей. Вопрос о выявлении этого памятника среди ранее описанных саней из музеев XIX – начала XX в. остается открытым.

Такова в основных чертах история формирования коллекции маскарадных саней Исторического музея, которая отражает особенности музейного строительства в России на протяжении нескольких столетий.

Примечания

- ¹ Кириллова Л.П. Экипажи XVI–XVIII вв. М.: Трилистник, 2006; *Она же*. Старинные экипажи. М.: Красная площадь, 2000; Чернышев В.А. История и состав коллекции предметов парадного выезда XVIII–XIX вв. // История Эрмитажа и его коллекции. Л.: Гос. Эрмитаж, 1989.
- ² РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 112. Д. 60084. Л. 1–2.
- ³ Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX в.) // Музей и власть. М.: НИИ культуры, 1991. Ч. 1. С. 15.
- ⁴ Кириллова Л.П. Указ. соч. С. 25.
- ⁵ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 66, 88.
- ⁶ Чернышев В.А. Указ. соч. С. 79.
- ⁷ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 90; Оп. 8. 42/156; Д. 137. Оп. 8; Д. 84/23.
- ⁸ См.: О передаче находящейся в Петергофе коляски Петра I в Придворную конюшню для хранения в музее // РГИА. Ф. 519. Оп. 6. Д. 189. 1823 г. Судя по документам, в 1849 г. коляска была передана в галерею им. Петра Великого (РГИА. Ф. 477. Оп. 17/135. Д. 645/5. 1849 г.). Однако в 1861 г. она была возвращена «из Эрмитажа... в Конюшенный экипажный музей» (РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 2092. 1861 г.). См. также: «О принятии для хранения с древними экипажами возка Петра I, находившегося при Архангелогородском гарнизонном полку» (РГИАФ. 477. Оп. 2. Д. 476. 1827 г.). В 1838 г. В. Бурьянов писал о возке как экспонате музея. См.: Бурьянов В. Прогулки с детьми по Санкт-Петербургу и его окрестностям. СПб., 1838. С. 243.
- ⁹ В.А. Чернышев отмечает, что известие о поступлении коляски Петра I в музей является единственным документом по учету и хранению экспонатов. См.: Чернышев В.А. Указ. соч. С. 79.
- ¹⁰ Бурьянов В. Указ. соч. С. 238–239.
- ¹¹ Имеются в виду маскарадные сани, украшенные скульптурными изображениями богини Минервы, амуров, льва и дельфина со змеей. ГИМ. Инв. № 58296/Д11-1492.
- ¹² Чернышев В.А. Указ. соч. С. 80.
- ¹³ См.: Описание Музеума Его императорского Величества Конюшенной конторы. СПб.: Типография 111 отд. соб. ЕИВ Канцелярии, 1861. С. 3–4.

Л.Я. Петрунина

- 14 Там же. С. 38.
- 15 См.: Придворно-Конюшенный музей. СПб.: Типография А.Ф. Маркса, 1891. № 22.
- 16 РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1744; Ф. 477. Оп. 58/161. Д. 196/79.
- 17 Там же. Ф. 477. Оп. 43. 473/2422. Д. 77. 1900 г. Л. 9.
- 18 Там же. Л. 10.
- 19 Из материалов дела «О передаче Кольмажного двора из Придворного в Городское ведомство и о размещении служителей, лошадей и экипажей в службах Нового Александринского Дворца. 1834 г.». РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 16008.
- 20 См.: Рапорт правящего должность надзирателя Остоженской конюшни Бушина с приложением описей и ведомостей состоящим при Московском Кольмажном Дворе лошадям, старинны экипажам...1816 г. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 77. Д. 34715. Л. 52.
- 21 *Кузина Г.А.* Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. М.: НИИ культуры, 1991. Ч. 1. С. 117.
- 22 *Родионов С.К.* Нескучное. М.: Главный комитет Всероссийской сельско-хозяйственной и кустарно-промышленной выставки, 1923. С. 7–8.
- 23 См.: Отчет Музея мебели за 1922/1923 гг. // ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. 804. Л. 71об.
- 24 Так, в списке за 1923 г. под № 10 записан «Дворец Нескучного сада и Музей Мебели» (ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 90. Л. 1), а в списке за 1924 г. за № 8 числится «Дворец Нескучного Сада (Музей Мебели и экипажи)». См.: ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 88. Л. 11.
- 25 См.: Приемочный акт на кареты, 1924 г. // ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 21. Д. 15.
- 26 См.: Докладная записка заведующего Музеем мебели А. Батенина. 1926 г. // ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 21. Д. 15. Л. 38.
- 27 Там же. Л. 33.
- 28 *Дулькина Т.И.* Гжель: люди и вещи (формирование коллекции майолики и полу-фаянса) // Труды ГИМ. М.: ГИМ, 1998. Вып. 106. С. 264.
- 29 В настоящее время памятник атрибутирован как сани карнавальные, исполненные в Каринтии в 1632–1664 гг. и принадлежавшие семейству Видман. ГИМ. Инв. № 50452/Д11-1494.
- 30 ГАРФ. А-2307. Оп. 21. Д. 11. Л. 80.

В.Г. Ананьев

О НЕКОТОРЫХ ПРОЕКТАХ ПРИМЕНЕНИЯ
СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА
В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ
СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920-х гг.

Статья посвящена анализу некоторых проектов применения социологического подхода в музейном деле, представленных на заседаниях Музейной секции Государственного института истории искусств. Архивные материалы, обнаруженные автором, позволяют на конкретных примерах уточнить историю формирования новых представлений о форме и задачах музея, возникавших в первые годы советской власти.

Ключевые слова: функции музеев, социологический подход, музейный предмет, архивный документ.

Проблема определения специфики таких «институтов памяти», как архивы, музеи и библиотеки, все еще остается одной из наиболее дискуссионных¹. Одним из частных вопросов в рамках этой общей проблематики является вопрос о возможности использования архивного документа в качестве музейного предмета². Другим не менее важным является вопрос о целях и задачах данных институтов. А.А. Сундиева отмечает:

Музеи формировались как многофункциональные, но противоречивые по самой своей природе учреждения. Архив должен прежде всего и во что бы то ни стало хранить. А музей должен и хранить, и демонстрировать. Но одна задача порой противоречит другой³.

Более того, можно констатировать, что в разное время одна из этих задач становится главной, а другие отходят на задний план. Трансляция социокультурного кода как главная функция музеев неизбежно зависит от специфики той культуры, в которой они существуют⁴. Изменение основных координат культуры ведет к из-

менению в понимании основных задач музеев, а следовательно, и его отношений с архивами и библиотеками.

Цель данной работы – на малоизвестном архивном материале показать, как в первой половине 1920-х гг., в условиях формирования новой культуры, возникает идея «социологического» музея, означающая новое понимание задач музея, его возможной формы, а также особенностей его основного конституирующего элемента – музейного предмета. Логическим следствием таких представлений оказывалось изменение границ между музеями, архивами и библиотеками.

В первые послереволюционные годы самое широкое распространение приобрел социологический метод изучения явлений культуры; поэтому вполне естественно, что при целом ряде научных и учебных учреждений стали возникать специальные отделы и комиссии, призванные разрабатывать этот метод теоретически и способствовать применению его к конкретному историческому материалу.

На рубеже 1924–1925 гг. социологический комитет, призванный объединять «научную работу всех отделов института в области социологии искусства», появился в петроградском Государственном институте истории искусств («Зубовском институте»). При комитете были созданы четыре секции: общей теории и методологии, искусства «Октября», педологическая и музейная. Осенью 1925 г. к ним добавилась секция изучения крестьянского искусства Русского Севера.

Еще на первом заседании президиума музейной секции 7 января 1925 г. ее председатель О.Ф. Вальдгауер отметил:

Новая общественная обстановка требует новых приемов музейного строительства, новых методов в экспозиции материала, при каковой должен быть учтен социологический момент. <...> Искусство прежде всего – элемент быта. Учет бытовых явлений для изучения социологических основ искусства необходим. <...> В дальнейшем... быть может, встанет вопрос об организации социологического музея, который бы пролил свет на искусство со стороны его классовых основ⁵.

Тогда же было намечено к обсуждению несколько докладов, посвященных применению социологических методов в реорганизации музейных экспозиций⁶. Насколько можно судить по сохранившимся протоколам⁷, не все доклады состоялись, однако социологическая тема все же поднималась довольно часто, причем показательно, что чаще всего к ней обращались именно практики музейного дела.

2 июня 1925 г. с докладом на тему «Музеи античной скульптуры в социологическом освещении» выступил председатель секции, заведующий отделом древностей Государственного Эрмитажа О.Ф. Вальдгауер⁸. Его доклад имел общий характер и был лишь отчасти связан с проблемой социологического подхода в искусствоведении. Ученый говорил:

Скульптура как дорогое искусство, недоступное бедняку, ярко рисует художественную идеологию господствующего класса и поэтому является ценнейшим материалом для познания исторического развития. <...> Для того, чтобы памятники, рожденные однородной социальной средой, воспринимались не в отрыве, а как комплекс, как целое, необходимо согласование их с фоном, с окружающей архитектурной обстановкой.

И хотя Вальдгауер отметил также, что такие элементы дизайна, как, например, разделка и окраска стен, могут «дать нужный тон для правильного социального восприятия памятников»⁹, упоминание «социального восприятия» в таком контексте было едва ли чем-то большим, чем данью требованиям времени. Не менее формальным было и его предложение об издании помимо традиционных путеводителей также и брошюр «с руководящим разъяснением как по всему собранию, так и по отдельным наиболее значительным памятникам». По мнению докладчика, в таких брошюрах эволюцию художественных форм следовало бы «осветить в зависимости от экономических отношений», «увязать с общественным развитием»; это способствовало бы восприятию подобного музея в «должном социологическом разряде». Фактически все предложенное О.Ф. Вальдгауером имело целью подстроить классическую музейную форму к новым требованиям советской власти. Это была лишь внешняя «социологизация» музея. Понимая, однако, неизбежность более существенных преобразований, ученый попытался вынести их за стены традиционного музея и связать с иной музейной формой – музеями слепков. Отмечая, что ни один музей античной скульптуры не может претендовать на полноту, он заметил, что им неизбежно придется работать «в контакте с музеем слепков, который пополняет пробелы и является лабораторией для опытов в области музейной экспозиции»¹⁰.

Подобным опытам был посвящен и прочитанный на том же заседании доклад П.Н. Шульца «Музеи слепков Эрмитажа как материал для методологических работ по социологии искусства». Дело в том, что в мае 1925 г. в ведение Отдела древностей Эрмитажа был передан музей слепков Академии художеств. Возник вполне

естественный вопрос, как их объединить в составе одной организации¹¹, – этой теме и был посвящен доклад П.Н. Шульца.

Он отметил, что многими музейщиками наконец-то была осознана необходимость «переустановки музейной работы в новый план». Для этого необходим предварительный лабораторный анализ, который логичнее всего проводить как раз в музее слепков Эрмитажа, так как именно он обладает «подвижным, охватывающим различные отрасли художественного производства материалом, допускающим применение самых различных методов экспозиции». Уже в самом начале, характеризуя состав фонда музея, П.Н. Шульц проявляет гораздо более глубокое восприятие социологического подхода. Отмечая, что фонд состоит из скульптуры и архитектуры, он утверждает: их надо не разделять, а сравнивать, чтобы «вскрыть параллельные явления, родственные принципы в разнородных областях искусства». В собрании музея есть также рисунки, плафоны мозаик, воспроизведения предметов обихода¹². По мнению докладчика, если бы удалось пополнить этот фонд репродукциями живописных полотен, «это оформило бы его в музей сравнительного изучения искусства». П.Н. Шульц отмечал:

В ту или иную эпоху в основе этих искусств лежат какие-то трудно поддающиеся учету силы <...> Хозяйство, классовые взаимоотношения, государство с его устройством – вот явления, которые раскроют нам смысл художественной надстройки. <...> Необходимо расположить материал так, чтобы причины связанности явлений в искусстве стали ясными рядовому посетителю; за выставленным материалом он должен осознать те формообразующие социальные силы, которые определяют стиль эпохи. За памятниками посетитель должен увидеть облик класса, его создавшего¹³.

Вполне логичным выглядел и следующий тезис докладчика: если подлинного материала недостаточно, нужно использовать диаграммы, карты, фотографии и т. п. П.Н. Шульц предлагал строить работу музея на основе временных выставок, причем «по эрам, связанным в своей хозяйственной основе». Так как выставку искусства первобытных племен создать нельзя (для нее просто нет материалов), начать нужно с выставки эпохи феодализма (Египет, греческое и европейское Средневековье, Киевская и удельная Русь). Затем – «выставка искусства эпохи роста и воцарения торгового капитала». Она может состоять из двух частей: 1) искусство эпохи перелома от натурального к денежному хозяйству (готика, эпоха перехода в Греции, отчасти Среднее царство в Египте, Новгород XIV–XV вв.); 2) искусство V в. в Греции, XV – начало XVI в. в Ита-

лии, XII династия Среднего царства. Последняя выставка – искусство эпохи абсолютизма (Рамзес и Рамзессыды, Александр и диадохи, XVII–XVIII вв. в Европе). По мнению докладчика, эта последняя тема особенно сложна, так как в эпоху промышленного и финансового капитала возникает огромная пропасть между искусством города и крестьянским искусством; именно здесь «во всей ее остроте придется поставить проблему классового искусства»¹⁴.

Как видим, подходы к принципам внедрения социологического метода в дело проектирования экспозиции оказывались совершенно разными даже применительно к одному музею. В процессе обсуждения Ф.И. Шмит, бывший в то время директором Института истории искусств, попытался объяснить это тем, что докладчики работают с разным материалом: у одного это подлинники («тяжелый материал»), у другого – воспроизведения («легкий материал»). Ситуацию в музее слепков Ф.И. Шмит охарактеризовал так:

...Прежде всего, надо откеститься от какого бы то ни было эстетического подхода. Слепок действует отвратительно своей невыносимой мертвенной белизной. Не на эмоцию нужно рассчитывать в музее слепков, а на поучение. Документы, диаграммы, таблицы должны пролить свет на имеющийся там материал. Не следует в музее иметь постоянную твердо поставленную на месте коллекцию. Музей должен быть динамичен, должен перейти на систему временных, часто сменяющихся выставок. Музей должен показать, что искусства многообразны, но что искусство едино.

Внимание Ф.И. Шмита к использованию слепков и копий было неслучайным. Еще в 1900 г., после посещения Российского исторического музея в Москве, он писал своему учителю А.В. Прахову, что среди прочего музей поразил его «остроумием принципа, в силу которого допущены копии»¹⁵. В 1919 г. ученый отмечал, что копии являются неотъемлемой частью любого учебного музея¹⁶. Мы видим, как эта идея в наши дни реализуется многими современными вузами, в том числе при создании учебного музея РГГУ.

Новый метод оказался наиболее подходящим именно для учебного музея, оперирующего не столько настоящими музейными предметами, сколько копиями и воспроизведениями. Как справедливо отмечала А.Б. Закс, право заменять и дополнять подлинники копиями «значительно расширяло образовательные возможности музея». Именно поэтому данный вопрос обсуждался уже на конференции по делам музеев 1919 г., когда их просветительская деятельность была признана властями одной из важнейших задач¹⁷.

Признать такой музей подходящей площадкой «для лабораторных работ по социологии искусства» были готовы практически все теоретики и практики музейного дела тех лет. В то же время отклонение музеев от просветительских целей не встречало понимания. Например, не была поддержана идея видного художника и теоретика авангардного искусства Б.В. Эндера о создании такой выставки, «которая в искусстве прошлого вскрывала те элементы и те черты, которые имеются в направлении современного искусства – в экспрессионизме, кубизме, супрематизме и т. д.»¹⁸.

Отчасти компромиссными между двумя этими подходами можно считать взгляды выдающегося отечественного востоковеда В.В. Струве. На заседании той же музейной секции 16 июня 1925 г. состоялся его доклад «Музеи Древнего Востока в социологическом освещении». Ученый отметил, что материал, поступавший из раскопок древневосточных городов, весьма полезен для социологических исследований: он дает полную картину жизни города, не искаженную современными напластованиями. Однако этот материал сложен для восприятия, его необходимо популяризировать – привести перевод наиболее интересных мест эпиграфических памятников, дать необходимые пояснения, диаграммы и таблицы, «рисующие основы общественного строя». В.В. Струве отмечал, что коллекции этих музеев собирались непланомерно, поэтому целесообразно дополнить их слепками. Путеводители должны раскрывать социальный смысл памятников, «нарисовать тот фон, на котором весь выставленный материал может уложиться в целую картину». В этом отношении докладчик поддержал предложения, высказанные О.Ф. Вальдгауером, однако в вопросе об отборе музейных предметов он резко с ним разошелся. По мнению В.В. Струве, наряду с вещественными памятниками (например, надгробными плитами, которые особенно важны, так как совмещают наглядность и информативность, воспроизводя «все стороны общественной жизни») важную роль в экспозиции музея должен играть эпиграфический материал: памятники эпиграфики, таблетки, папирусы¹⁹. Их тоже следует оценивать в первую очередь с точки зрения информативности о социальной структуре общества.

Обращение к памятникам письменности как музейным предметам не было в то время совершенным новшеством: достаточно вспомнить созданный Н.П. Лихачевым Музей палеографии, именно летом 1925 г. переданный Академии наук²⁰. Собрание этого музея состояло из нескольких тысяч памятников, представлявших историю письма с IV тыс. до н. э. вплоть до XIX в. Известно, что В.В. Струве работал с этими материалами; нельзя исключать, что именно они могли повлиять на его видение социологического под-

хода к организации Музея Востока. Сам Музей палеографии представлял собой нечто среднее между традиционным музеем и архивом. Неудивительно, что после его закрытия в 1930 г. большая часть предметов из него поступила не в музей, а в архивохранилища Ленинграда²¹.

В любом случае именно в вопросе о музейном предмете новые музейные формы 1920-х гг. больше всего расходились с традиционными представлениями о музее, сближаясь с архивами и библиотеками. Это было связано с тем, что приоритетной функцией музея стала идеологическая пропаганда. В ходе дискуссии Ф.И. Шмит сформулировал это так:

...Музей, прежде всего, – государственное предприятие. На музей идут народные деньги. Поэтому музей должен проповедовать вполне определенную государственную идеологию; советский музей должен проповедовать идеологию рабочего класса или, во всяком случае, должен соответствовать требованиям этой идеологии²².

Поэтому музейным «предметом по преимуществу» становился тот, который лучше всего «проповедовал»; в результате традиционные памятники неизбежно уступали место документам. В итоге музеи попадали в парадоксальную ситуацию: с одной стороны, они должны были доказывать новые истины «на вещах и посредством вещей»; с другой – эти вещи либо оказывались слепками и копиями, либо вообще заменялись графиками, таблицами, картами. Музей утрачивал собственную специфику и начинал подменять собою другие институты памяти. Мы видим, что подобное отношение к проблеме музейного предмета вовсе не было продиктовано одним лишь волюнтаристским решением властей на Первом всероссийском музейном съезде, а, хотя бы и отчасти, сформировалось в среде самих музееведов²³. В дальнейшем это приведет, с одной стороны, к глубокому кризису музейной работы, но с другой – будет стимулировать попытки музейных специалистов определить основные характерные черты, свойства и функции музейного предмета. В итоге в трудах Н.М. Дружинина появится само понятие «музейный предмет».

Как видно из проанализированных материалов, первая половина 1920-х гг. была временем активных поисков музеями новых форм, отвечавших их новым задачам. В этих поисках одним из ключевых методов освоения хранившегося в них материала был признан метод социологический. Построенные на его основе музейные проекты характеризовались внутренней двойственностью. Стремясь освоить пространства, традиционно занятые архивами

и библиотеками, музеи в то же самое время утрачивали свою специфику. Отказ от своего основного конституирующего элемента – музейного предмета – приводил в конечном итоге к нежизнеспособности таких музеев.

Примечания

- ¹ См., напр.: Музеи, библиотеки, архивы в системе исторической памяти (обсуждение доклада В.П. Козлова) // Отечественные архивы. 2004. № 6. С. 75–86.
- ² Об этом см.: *Ананьев В.Г.* Из истории дискуссий 1920-х гг. об архивном документе как музейном предмете // Отечественные архивы. 2010. № 5. С. 3–11.
- ³ *Сундиева А.А.* Выступление в дискуссии // Отечественные архивы. 2004. № 6. С. 77–81.
- ⁴ О музее как культурной форме см.: *Сапанжа О.С.* Основы музейной коммуникации. СПб., 2007. С. 12.
- ⁵ Архив ИИМК РАН. Ф. 55 (Фонд Ф.И. Шмита). Оп. 1. Д. 28. Л. 1–10б.
- ⁶ Среди них – доклад С.С. Гейченко «Проект организации социологических кабинетов при дворцах Александрии в Петергофе», доклад Я.А. Назаренко «К вопросу применения социологического метода в экспозиции музейного материала» и доклад П.Н. Шульца «Опыт конструкции социологического музея». См.: Там же. Л. 10б.–2.
- ⁷ Протоколы за период с 7 января 1925 г. по 14 декабря 1926 г. сохранились в фонде О.Ф. Вальдгауера в архиве Государственного Эрмитажа. См.: Архив ГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 50–143. Протоколы за период с 7 января 1925 г. по 16 июня 1925 г. сохранились также в фонде Ф.И. Шмита в архиве Института истории материальной культуры РАН. См.: Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 28.
- ⁸ О нем см.: *Мавлеев Е.В.* Научная и экспозиционная деятельность О.Ф. Вальдгауера // Античное искусство в советском музееведении: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 98–103; *Он же.* Вальдгауер. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005.
- ⁹ Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 28. Л. 34–34об.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Вопрос оказался для Эрмитажа очень болезненным. 23 октября 1925 г. на заседании правления Института истории искусств слушался вопрос об «отказе Государственного Эрмитажа от музея гипсов Академии художеств» и о проекте «передачи этого музея Государственному институту истории искусств». Правление решило «принципиально одобрить» проект, однако реализован он так и не был. См.: Центральный государственный архив литературы и искусств Санкт-Петербурга. Ф. 82 (Фонд Государственного института истории искусств). Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 23об.
- ¹² Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 28. Л. 34об.
- ¹³ Там же. Л. 35.
- ¹⁴ Там же. Л. 35об.

- ¹⁵ *Чистотина С.* Федор Иванович Шмит. М.: Дело, 1994. С. 35–36.
- ¹⁶ *Шмит Ф.И.* Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 42. Об этом в целом см.: *Чеснокова М.* Проблемы музейной экспозиции: актуальность идей Ф.И. Шмита // *Собор лиц: Сб. статей.* СПб.: СПб ГУ, 2006. С. 55–64.
- ¹⁷ *Закс А.Б.* Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 года. (По материалам отдела письменных источников Государственного Исторического музея) // *Труды Государственного Исторического музея.* М., 1982. Вып. 55. С. 153. О позиции власти по этому вопросу см.: *Закс А.Б.* Речь А.В. Луначарского на конференции по делам музеев // *Археографический ежегодник за 1976 год.* М., 1977. С. 210–216. О конференции см. также: *Сундиева А.А.* История одной декларации // *Вестник Томского государственного университета.* 2007. № 300 (1). С. 74–79.
- ¹⁸ Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 28. Л. 36.
- ¹⁹ Там же. Л. 37об.–38.
- ²⁰ См.: *Мещерская Е.Н., Пиотровская Е.К.* О проекте сводного каталога письменных памятников и документов из коллекции академика Н.П. Лихачева (1862–1936) // *Труды Государственного Эрмитажа.* Т. 51. СПб., 2010. С. 568. В свою очередь идеи Н.П. Лихачева сформировались, вероятно, под влиянием идей Н.Ф. Федорова и опыта Музея истории книги и письменности в Лейпциге. См.: Там же. С. 580.
- ²¹ Там же. С. 568–577.
- ²² Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 28. Л. 35об. В 1923 г. в докладе «О социальном музее» Ф.И. Шмит высказался еще конкретнее: «Кто хочет воздействовать на волю масс, тот должен не убеждать разум, а поражать воображение». По его мнению, музей становится средством политпросветительной пропаганды, поэтому необходимо «в корне реформировать все музейное дело и создать новый тип музея». См.: Архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 7. Л. 1–2.
- ²³ О введении новых принципов построения социологических экспозиций в административно-командном порядке уже в конце 1920 – начале 1930-х годов см.: *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 134–138. О проблеме в целом см.: *Закс А.Б.* Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917–1936) // *Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры.* М., 1970. Вып. 22. С. 128–165.

В.В. Горшкова

ОПЫТ СОТРУДНИЧЕСТВА ЯРОСЛАВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ С ЦЕРКОВНЫМИ ОРГАНИЗАЦИЯМИ

Статья посвящена различным формам взаимодействия отдела древнерусского искусства Ярославского художественного музея с церквями, монастырями Ярославско-Ростовской епархии и с другими организациями Русской православной церкви.

Ключевые слова: древнерусское искусство, Ярославский художественный музей, сотрудничество музея и Церкви.

30 ноября 2010 г. был принят Федеральный закон № 327 «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности». Подготовка закона вызвала беспокойство музейного сообщества о судьбе музейных памятников. Благодаря активной позиции музейных сотрудников, реставраторов, ученых, этот закон в окончательном варианте не регулирует вопросы передачи музейных ценностей и архивов. Развернувшиеся дискуссии продемонстрировали неосведомленность широкой общественности о деятельности музеев по спасению от гибели произведений церковной культуры (их реставрации и хранению, изучению и экспонированию). Неизвестным остается и опыт сотрудничества в этой работе между музеями и церковными организациями. Особенности развития современной культуры нашей страны свидетельствуют об актуальности данной проблемы, которую мы попытаемся рассмотреть на примере деятельности Ярославского художественного музея (ЯХМ).

Музейная коллекция ярославских икон начала формироваться при трагических обстоятельствах, при антибольшевистском восстании в июле 1918 г. При его подавлении многие церкви были раз-

рушены, а иконы и фрески пострадали от обстрелов и пожаров. До сих пор в собрании ЯХМ находятся иконы с застрявшей в их досках шрапнелью.

В 1922 г. в Ярославле был создан первый в истории России Музей древнерусского искусства. Его коллекция состояла из 731 памятника музейного значения, которые были спасены сотрудниками музея от уничтожения или продажи за рубеж во время кампании по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих Поволжья. На протяжении 1920–1930 гг. музей пополнялся иконами из тех храмов, которые передавались под склады, конторы и клубы или приговаривались к разрушению. Из 46 приходских церквей, действовавших в Ярославле до Октябрьской революции, 18 были уничтожены в те годы. Процесс разрушения происходил столь быстро, что музейные работники, свозившие иконы из храмов в музейное хранилище, успевали только наскоро паковать их в тюки и ящики, снабжая лишь краткими пометками. Самый удивительный способ спасения икон сотрудники ЯХМ открыли в 1977 г.: на чердаке здания XVII в. – Митрополичьих палат – они обнаружили 81 икону; все они были тщательно спрятаны на чердачных перекрытиях.

На протяжении 1930–1960 гг. музеи Ярославля то расформировывались, то объединялись; наконец в 1969 г. из состава сложного музейного объединения были выделены ЯХМ и Историко-архитектурный музей-заповедник (который находится на территории бывшего Спасо-Преображенского монастыря). В коллекции заповедника было решено оставить монастырские иконы, а также иконы из храмов, ставшие его составной частью.

Тогда же в коллекцию ЯХМ были переданы иконы из разрушенных храмов, а также неизвестного происхождения. В результате два государственных музейных учреждения в настоящее время располагают равными по численности собраниями ярославской иконописи – около 2000 икон каждый.

Структура коллекции ЯХМ отражает, с одной стороны, общую картину сохранности художественных памятников Древней Руси, а с другой – специфику истории ярославского иконописания.

Наиболее ценную часть собрания ЯХМ составляют 11 икон, созданных в период существования удельного Ярославского княжества (1218–1470 гг.). Среди них – выдающийся памятник домонгольской эпохи (единственный в Ярославле) – образ Спаса Вседержителя начала XIII в. До 2003 г. в экспозиции музея находилась также Толгская икона Богородицы, по церковному преданию чудесно явившаяся в 1314 г. на берегу речки Толги – притока Волги. В 2003 г. эта икона была передана в Свято-Введенский Толгский женский монастырь в бессрочное безвозмездное пользование.

Знаменательно, что именно эти два самых ранних памятника ярославского искусства были отреставрированы в первую очередь – еще в 1919 г., после чего их фотокопии сразу же были опубликованы и введены в научный оборот.

В собрании ЯХМ хранится также больше 100 икон XVI в. Они отражают по меньшей мере два стилистических направления иконописи того времени – местное ярославское и столичное московское. В экспозиции музея, в зале XVI в., характерные образцы этих двух направлений представлены на разных стенах, напротив друг друга.

Самая большая часть собрания, около 1100 икон, датируется XVII в. – временем расцвета ярославской иконописной школы. Ее изучению посвятила свою диссертацию Ирина Петровна Болотцева (1944–1995), заведовавшая отделом древнерусского искусства ЯХМ. Характерные образные и стилистические особенности ярославского иконописания XVII в. отразили эстетические идеалы представителей посадской культуры Руси. Крупные по размерам, изобилующие персонажами (эмоциональные переживания которых ярко переданы), ярославские иконы зачастую отличались еще и редкими сюжетами. Так, в иконе «Сергий Радонежский в житии» на особой наделке в нижней части иконы была создана композиция «Сказание о Мамаевом побоище» – единственное в древнерусской иконописи изображение Куликовской битвы.

Кроме того, в собрании ЯХМ насчитывается около 700 икон XVIII–XX вв. Открытия музейных реставраторов последнего десятилетия и активная выставочная деятельность ЯХМ во многом способствовали выявлению художественной ценности и этих так называемых поздних икон, стимулировали интерес к их изучению.

Взаимодействие реставраторов и музейных работников с церковными общинами по сохранению ярославских икон началось еще в середине 1920-х гг. Интенсивная работа по восстановлению разрушенных в 1918 г. храмов Ярославля сопровождалась реставрацией икон из этих храмов в специальных мастерских¹. Художники-реставраторы во главе с Н.И. Брягиным² реставрировали не только музейные иконы. Они постоянно занимались также укреплением икон в еще действовавших тогда ярославских церквях (Параскевы Пятницы на Туговой горе, Воздвиженской, Варваринской, Никитской, Вознесенской), а также в церквях Романова-Борисоглебска (Тутаева) и Ростова³. В начале 1930-х гг. единственными, кто поднимал голос в защиту церковной старины, были именно сотрудники музеев и реставраторы, многие из которых подверглись репрессиям⁴.

Сотрудничество ЯХМ с церковными организациями возобновилось в начале 1980-х гг., после выхода постановления Совета министров РСФСР № 641 от 26 декабря 1979 г. «О мерах по предотвращению незаконного вывоза культурных ценностей за пределы СССР». После этого по приказу Министерства культуры РСФСР были организованы экспедиции по действующим церквям Ярославской области: они должны были выявить и поставить на учет произведения живописи, резьбы и прикладного искусства, имеющие историческую, культурную, научную и художественную ценность. В этих экспедициях приняли участие сотрудники ЯХМ: искусствоведы И.П. Болотцева⁵, Т.Л. Васильева, реставраторы А.Н. Клячина и Т.А. Контылева. В 1980-х гг. такая работа проводилась в церквях Некрасовского, Даниловского и Первомайского районов. По данным Т.Л. Васильевой, в течение 1980–1990 гг. музеями Ярославской области было обнаружено и взято на учет 16 000 памятников искусства, причем почти половина из них была зафиксирована в подробных описях сотрудников ЯХМ.

Эта работа дала новый импульс изучению культуры и искусства Ярославского края, принесла существенную пользу и его церковным общинам. Дело в том, что в 1990-х гг. страну захлестнули волны церковных краж: похищениям подвергались в первую очередь изделия из драгоценных металлов (оклады икон, сосуды, дарохранильницы и т. д.), зачастую выполненные в крупных ювелирных мастерских, а также наиболее ценные иконы. Благодаря отмеченным в описях характерным признакам церковного имущества, сотрудники правоохранительных органов могли искать похищенные ценности не вслепую.

Найденные памятники требовали грамотной экспертизы и оценки. С 1980-х гг. и по сей день сотрудники отдела древнерусского искусства ЯХТ выступают экспертами икон, похищенных из церквей и обнаруженных милицией. Некоторые многострадальные храмы подвергались хищениям до десяти раз. На протяжении последних 20 лет только автор этих строк провела экспертизы 1083 памятников, обнаруженных сотрудниками правоохранительных органов (примерно по одному экспертному заключению в неделю). Большинство икон возвращалось в родную церковь, однако некоторые из них, по просьбе общины, оставались в нашем музее (сейчас здесь находятся на временном хранении иконы из одной приходской церкви Ярославской области).

С 1990-х гг. сложилось еще одно направление сотрудничества ЯХМ и Церкви: в музейных залах отдела древнерусского искусства начали проходить практику студенты-иконописцы Московской духовной академии, которые копируют иконы XVI–XVII вв.

Это позволяет им приобрести бесценный опыт: только внимательно вглядываясь в древний образ, изучая отечественные традиции иконописания, можно стать истинным мастером, способным развивать это искусство.

С 1990-х гг. в связи с потребностью создавать новые иконы и фресковые росписи в ярославских храмах (взамен утраченных) появилась новая сфера сотрудничества музея и Церкви. В 2003 г. мною и О.И. Добряковой была разработана иконографическая программа создания образа «Богоматерь Толгская со Сказанием в 18 клеймах». На основе этой программы и подобранных нами живописных аналогий в ярославской иконописной мастерской «Ковчег» под руководством А.В. и Ю.С. Беловых такой образ был создан. Эта икона передана в Свято-Введенский Толгский монастырь и сейчас находится в часовне монастырского кедровника.

Напряженная творческая работа связывает отдел древнерусского искусства ЯХМ с бригадой художников-фрескистов во главе с А.Н. Сериковым. В 2008–2009 гг. нами были предложены иконографические программы росписей для одного из храмов Казанского монастыря (1845 г.), а также для придела Великомученицы Варвары и западной галереи церкви Николы в Меленках (1672 г.). Оба храма частично сохранили первоначальные росписи; кроме того, была возможность использовать архивные сведения о некоторых утраченных фресках. При создании программы новых сюжетов росписи мы стремились максимально сохранить ее исходный замысел, но при этом деликатно включить в систему фресковых циклов актуальные образы новомучеников.

Храмы, в которых предстояло работать художникам, были созданы в разные эпохи истории русской культуры и значительно различались по архитектуре, организации внутреннего пространства, сюжетам и стилистике фресок. Церковь Николы в Меленках была расписана в 1705–1707 гг. ярославскими изографами во главе с Федором Федоровым; их фрески отразили характерные черты ярославской монументальной живописи времени ее расцвета – XVII столетия. Храм Казанского монастыря был расписан в 1850-х гг. артелью во главе с художником-академистом Тимофеем Медведевым. Росписи этого храма, в соответствии со вкусами эпохи, были ориентированы на западноевропейские традиции реалистической живописи.

В ходе работы определялись сюжеты новых росписей, подбирались иконографические образцы и архитектурно-пространственные соотношения композиций. Создание иконографических программ шло в тесном сотрудничестве с художниками, а также с наместницей Казанского женского монастыря Екатериной (Гаевой) и священником Николо-Мельницкой церкви о. Павлом (Трейтя-

ком). Эти программы получили благословение архиепископа Ярославского и Ростовского Кирилла и были одобрены методическим советом Министерства культуры РФ.

Еще одно направление взаимодействия ЯХМ с церковными организациями – участие в их изданиях и конференциях. Сотрудники отдела древнерусского искусства музея стали авторами многих статей в фундаментальной Православной энциклопедии и в журнале «Ярославские епархиальные ведомости». Они регулярно выступают с докладами на ежегодной конференции «Путь святости Костромской земли», которая проводится Костромской епархией и посвящена ее истории и священным реликвиям, житиям костромских святых. Возможности коллекции древнерусского искусства ЯХМ позволяют познакомить посетителей с изображениями этих святых церковными художниками, а также с чтимыми образами соседнего ярославского региона. Комплексное исследование средневекового исторического наследия Ярославля дает возможность выявить способы почитания костромской святыни – Федоровской иконы Богоматери. Храмовое зодчество, фрески и иконы, письменные источники и памятники местной посадской литературы дают для изучения этой проблемы богатый материал, малоизвестный в Костроме.

Ежегодные Дмитриевские чтения, организатором которых является Ростовский Спасо-Яковлевский монастырь, посвящены деятельности митрополита Ростовского и Ярославского Дмитрия (Туптало) – знаменитого церковного писателя и просветителя. Сотрудники ЯХМ представляют на эти конференции доклады об иконах с изображением святителя Дмитрия из собрания музея. Эта тема вызывает живой интерес слушателей, как правило, не знакомых даже с опубликованными сведениями об этом святителе. Докладчики стремятся ввести в научный оборот и ранее неизвестные памятники, зачастую редкой иконографии. Они знакомят слушателей с иконами из собрания ЯХМ, написанными на сюжеты литературных «Житий святых», автором которых был Дмитрий Ростовский. Отдельная тема – пребывание митрополита Дмитрия в Ярославле, где в здании Митрополичьих палат (в которых сейчас находится экспозиция отдела древнерусского искусства ЯХМ) в 1705 г. произошел знаменитый «спор о бороде». Эта дискуссия митрополита с ярославцами, которые отказывались подчиняться новым предписаниям петровской эпохи (брить бороды), была описана и самим Дмитрием Ростовским, и В.О. Ключевским в его «Курсе русской истории».

В последние два года в Ярославской духовной семинарии проводятся конференции, посвященные памяти Ярослава Мудрого.

Музейные работники, участвующие в них, знакомят семинаристов и их гостей из других регионов с богатством церковного искусства Ярославля, которое является неотъемлемой частью исторического и культурного наследия России.

Особая страница в истории сотрудничества ЯХМ с Ярославско-Ростовской епархией – организация совместной работы по хранению Толгской иконы Богоматери. Этот опыт мог бы послужить для других музеев моделью взаимоотношений с храмами и монастырями.

С 1991 г. Толгская икона Богоматери регулярно вывозилась в Толгский монастырь для участия в празднике явления этого чудотворного образа, который отмечается 21 августа. Икона оставалась в монастыре в течение 3–4 дней, а затем возвращалась в музей. При этом каждый раз оформлялись все необходимые документы, перевозка иконы в монастырь и обратно осуществлялась с муниципальной охраной. В 1990-е гг. шли поиски взаимопонимания между церковной епархией и местной властью относительно условий хранения иконы в монастыре. В процессе подготовительной работы к перевозке иконы сестры Толгского монастыря убедились в необходимости особого режима хранения древнего образа. В помещении трапезной палаты Крестовоздвиженского собора, где предполагалось разместить икону, был постепенно установлен оптимальный климатический режим, изготовлен специальный застекленный киот для ее хранения.

В августе 2003 г. Толгская икона Богоматери была передана в Свято-Введенский Толгский женский монастырь по договору, скрепленному архиепископом Ярославским и Ростовским Кириллом и первым заместителем министра культуры РФ Н.Л. Дементьевой. В монастыре была установлена круглосуточная муниципальной охрана и назначена ответственная монахиня, ведущая учет температуры и влажности в помещении, где находится древний образ. Я сама как хранитель музея раз в две недели осматриваю икону, не вынимая ее из киота. Дважды в год собирается расширенный реставрационный совет с участием главного хранителя, реставраторов и представителей Департамента культуры Ярославской области; при этом икона подвергается тщательному обследованию, в случае необходимости производится фотофиксация проблемных участков. В 2006 г. реставратор высшей категории Л.Д. Рыбцева (заведующая отделом реставрации ЯХМ) провела работы по укреплению живописи иконы в Толгском монастыре.

Взаимодействие музея и Толгского монастыря, направленное на сохранение древнего образа в условиях действующего храма, убеждает, что передача икон церкви – долгий и сложный процесс, требующий серьезной подготовки и постоянного контроля.

Таким образом, учетно-хранительская деятельность ЯХМ выходит далеко за рамки собственно музейного собрания, охватывая и удаленные храмы Ярославской области. Благодаря этому многие предметы церковного обихода (иконы, скульптура, резьба и др.) приобретают новый статус: они начинают восприниматься как ценные произведения искусства, часть регионального и общероссийского культурного наследия. Музей способствует своеобразному «открытию», идентификации произведений как древнерусского, так и церковного искусства Нового времени.

Научно-исследовательская деятельность отдела древнерусского искусства ЯХМ способствует развитию современной церковной живописи. Научная реставрация дает возможность иконописцам наших дней изучать и копировать древние иконы, освобожденные от слоев позднейших записей и потемневшей олифы. В этих условиях главная функция музея – сохранять памятники культуры как раритеты – дополняется еще одной, креативной: актуализировать их в качестве образцов для современного искусства, в том числе и церковного.

Изучение средневековых росписей ярославских храмов позволяет сотрудникам отдела древнерусского искусства ЯХМ участвовать в создании иконографических программ новых фресковых циклов, рекомендовать их расположение во внутреннем пространстве церквей, при оптимальном соотношении с архитектурой.

Участие сотрудников музея в церковных конференциях и изданиях расширяет круг людей, осведомленных о ценностях коллекции отдела древнерусского искусства ЯХМ, что соответствует его просветительской функции.

Исключительный опыт хранения Толгской иконы Богоматери в Толгском монастыре может быть распространен только на ограниченное количество памятников древнерусской культуры. Однако этот опыт придает новый импульс теоретическому осмыслению и разрешению практических задач музейной деятельности.

В целом опыт Ярославского художественного музея по сотрудничеству с церковными организациями показывает, что их диалог и необходим и возможен, если памятники церковной старины не становятся заложниками сиюминутных политических и экономических интересов⁶.

- ¹ См.: ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 8. Л. 225–228, 268об.–271, 282об.–289.
- ² Кузнецова О.Б., Турцова Н.М. Николай Иванович Брягин // VII научные чтения памяти Николая Васильевича Перцева. Ярославль, 2007. С. 22–25; *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006. С. 101–111.
- ³ Анисимов А. Реставрация древней русской живописи в Ярославле. 1919–1926. М.: Изд. гос. реставрационных мастерских, 1926. С. 11.
- ⁴ Горшкова В.В. История собирания и изучения ярославской иконописи // Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. Т. 1. М.: Северный паломник, 2009. С. 23–35.
- ⁵ Кузнецова О.Б. Да не погаснет свеча... // Болотцева И.П. Ярославская иконопись второй половины XVI–XVII веков. Ярославль: Александр Рутман, 2004. С. 3–11.
- ⁶ Мусин А.Е. Церковная старина в современной России. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. С. 445.

Л.Я. Петрунина

СОЦИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ СОВРЕМЕННОГО ПОСЕТИТЕЛЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Статья посвящена социологическому исследованию посетителей постоянной экспозиции Третьяковской галереи в 2009–2010 гг. На основе серии опросов выстроен социальный портрет трех основных групп посетителей музея – молодежи, людей среднего возраста и пенсионеров. Выявлен их социально-демографический и гендерный состав, мотивы посещения музея, влияние предыдущего опыта приобщения к искусству, художественные предпочтения.

Ключевые слова: Третьяковская галерея, мониторинг публики, социальный портрет, художественные предпочтения.

В течение 2009–2010 гг. в так называемой старой Третьяковке (в Лаврушинском переулке) проводился мониторинг посетителей с помощью студентов социологического факультета РГГУ. Опросная выборка строилась по возрастному принципу, причем эти данные были получены на основе статистической обработки информации о проданных билетах. Использовался метод анкетирования посетителей в сочетании с наблюдением за ними. Было проведено четыре серии опросов для каждого сезона года, собрано более 1200 анкет. Обработка полученных данных позволяет проводить анализ разной степени сложности.

Целью исследования было определить степень соответствия предложений Государственной Третьяковской галереи (ГТГ) ожиданиям публики и на основе полученной информации разработать стратегию дальнейшего развития музея.

В *задачи* исследования входило:

– уточнить социально-демографический и профессиональный состав публики;

Л.Я. Петрунина

- разработать типологию зрителей и создать их социальные портреты как потребителей услуг, предоставляемых музеем;
- выявить мотивацию посещения музея разными группами, их предпочтения и степень удовлетворенности визитом;
- определить покупательную способность различных групп посетителей относительно ассортимента товаров в музейных киосках;
- выявить степень готовности посетителей к дальнейшему расширению различных форм контактов.

Социально-демографические характеристики публики

В социологии принято сравнивать результаты исследований с предыдущими замерами, что дает картину в динамике. Однако опросы посетителей постоянной экспозиции ГТГ проводились последний раз в 1928 г. Поэтому полученные нами данные сопоставлялись с результатами исследований данной тематики, выполненных в Русском музее (ГРМ) и Эрмитаже, которые проводились в течение многих десятилетий.

По *возрастному составу*, представленному в табл. 1, посетители ГТГ (московская публика) близки к петербургским.

Таблица 1

Возрастные группы посетителей Время посещения	До 17 лет, %	18–25 лет, %	26–55/60* лет, %	Старше 55/60 лет, %
Летом	14,8	12,6	61,9	10,6
Осенью	22,2	20,3	43,2	8,4
Зимой	20,8	12,9	53,6	12,7
Весной	23,3	14,3	49,7	12,7
Среднегодовое значение	20,3	15,0	52,1	11,1

* Две цифры обозначают границу пенсионного возраста для женщин и мужчин.

Как мы видим, возрастной состав посетителей ГТГ значительно меняется в зависимости от времени года. Это вполне объяснимо наличием периодов школьных и студенческих занятий, каникул, отпусков, занятости на даче и т. д. Именно для того, чтобы учесть эти сезонные колебания, опросы проводились нами 4 раза в год.

Обратим внимание на последнюю строку таблицы, где даны среднегодовые значения долей различных возрастных групп насе-

ления. Довольно долго среди сотрудников ГТГ бытовало мнение, что пространство музея в основном заполнено школьниками – этой «звонкой» аудиторией. Однако это ощущение оказалось обманчивым: мы видим, что в среднем более половины всего потока составляют посетители в возрасте 26–55/59 лет. В отличие от ситуации в ГТГ, Эрмитаж¹ в 1998 г. посетило лишь 30% взрослой публики, а ГРМ² в 2004 г. и того меньше – 25,6%. В 2006 г. по заданию Министерства культуры Институт экономики и социальной политики³ проводил подобное исследование московских музеев федерального подчинения; оказалось, что средняя доля их взрослых посетителей составляет всего 21,2%.

Сумма цифр в двух первых столбцах таблицы показывает, что средняя за год доля посетителей ГТГ до 25 лет составляет 35%. Этот показатель совпадает с данными, полученными коллегами из Эрмитажа в 1998 г. и с осредненными данными для московских музеев. Однако он значительно меньше, чем для ГРМ, где в 2004 г. постоянную экспозицию посетило более 57% молодежи до 25 лет и всего 16% пожилых людей.

Данные о *гендерном составе* посетителей ГТГ полностью совпадают со сведениями о посетителях других музеев: около 32% составляют мужчины и 68% – женщины (сезонные колебания этих данных всего 1–2%). Такое же гендерное соотношение было зафиксировано в 2006 г. социологическим исследованием Института экономики и социальной политики.

Профессиональный состав посетителей ГТГ характеризуется следующими данными: 24,7% составляют представители гуманитарной сферы (деятельности искусства, образования, медицины и т. п.); на втором месте (16,8%) оказались экономисты и управленцы, на третьем (15,4%) – группа научно-технической интеллигенции. Эти показатели ближе к данным о профессиональном составе посетителей Эрмитажа, чем Русского музея.

Образовательный состав наших посетителей близок к тому, что был зафиксирован для северной столицы: 66,7% имеют высшее (или незаконченное высшее) образование. Небольшие отличия связаны с меньшей долей школьников в ГТГ: только 20% наших посетителей имеют неоконченное среднее образование, а 12% взрослых – среднее и среднее специальное. Это свидетельствует о большем разнообразии образовательного уровня наших посетителей, чем в музеях Санкт-Петербурга, где преобладает публика либо с высшим образованием, либо с неоконченным средним (школьники).

По *месту проживания* посетители ГТГ делятся примерно в таких же пропорциях, что и публика северной столицы: в среднем за год 33,7% составляют приезжие (причем около 7% из них –

иностранные граждане). Однако летние месяцы дают совершенно иную картину: больше половины наших посетителей (51%) в это время были приезжими. В этом проявляется особое положение Третьяковской галереи, которую стремится посетить почти каждый человек, приезжающий в Москву во время отпуска. Интересно отметить, что среди них от 5 до 7% составляют жители Петербурга, казалось бы, избалованные собственными музеями и выставками.

* * *

Начнем с социального портрета *взрослых* посетителей (26–55/60 лет) как самой большой социальной группы в их общем потоке. Обычно считается, что люди, не входящие в состав экскурсионных групп, являются одиночными посетителями. Однако наши опросы развеяли этот миф. Оказалось, что около половины из них (46,7%) пришли в музей вместе с семьей, 22,2% – с друзьями, т. е. в составе малых социальных групп, а собственно одиночные посетители составляют только четвертую часть взрослых посетителей.

В табл. 2 приводятся данные о *мотивации* посещения ГТГ взрослой публикой.

Таблица 2

С какой целью Вы посетили музей?	С кем Вы пришли сегодня в музей? (% от общего количества опрошенных посетителей)				
	Один	С семьей	С друзьями	С группой	Общий итог
Нет ответа	0,1	0,1	0,2	0,2	0,6
Провести свободное время	3,7	2,0	4,7	0,3	10,7
Пополнить знания о русском искусстве	6,6	11,4	6,3	1,4	25,8
Увидеть работы любимого художника	6,7	9,6	6,2	0,9	23,6
Получить эмоциональный заряд	6,7	0,6	7,1	0,9	25,5
Показать музей детям	0,0	7,8	1,4	0,8	10,0
Показать музей гостям	0,1	1,3	0,9	0,1	2,3
Зашел по пути случайно	0,0	0,1	0,3	0,0	0,4
Другое	0,3	0,4	0,7	0,1	1,5
Общий итог	24,2	43,2	27,7	4,4	100,0

Как видно из таблицы, наибольший вес (примерно по 25% каждый) набрали три варианта ответов: пришел в музей с целью «пополнить знания об искусстве», «получить эмоциональный заряд» и «увидеть работы любимого художника». Значит, взрослых посе-

тителей, пришедших за эмоциональными впечатлениями, в два раза больше, чем тех, кто хотел «пополнить свои знания о русском искусстве». Эта картина заметно отличается от той, которую получили коллеги из Русского музея. Там до 40% зрителей приходят за эмоциональным зарядом⁴.

Обратим внимание на многочисленные семейные группы. Мотив «показать музей детям» занял лишь 5-е место (7,8% опрошенных). Такой результат, идущий в разрез с наблюдениями, потребовал более внимательного анализа. Действительно, ответ «пришли с семьей» вовсе не означает, что они «пришли с детьми» (в составе семьи могут быть только взрослые ее члены). Кроме того, полтора процента «групп, пришедших с друзьями» также имели в своем составе детей (вероятно, это были дети, которых не рассматривали как членов своей семьи лица, отвечавшие на вопросы анкеты).

Статистика проданных билетов показала, что дети составляют 20% посетителей ГТГ. По данным наших опросов, почти половина школьников приходит в Третьяковскую галерею с экскурсией, еще треть школьников (или 6,6% в пересчете на весь поток посетителей) попадает в социальную группу семейных посетителей.

Уточнив количество взрослых, указавших в качестве цели посещения музея желание показать его детям, по отношению ко всем посетителям, мы получим 5,2%. С учетом пенсионеров, ответивших так же, мы получим в сумме 6% от общего потока. Таким образом, примерно совпали два показателя: доля школьников и доля всех взрослых, пришедших в музей с семьей, чтобы показать его детям. Это доказывает, что данный мотив посещения музея действительно является одним из главных.

Далее возникает вопрос: насколько взрослая публика, входящая в ГТГ, *вовлечена в художественную жизнь*? Данные опроса показывают, что почти 60% взрослых раньше уже посещали музей (причем половина из них была в нем три и более раз); остальные 40% пришли впервые. Эти результаты приближаются к цифрам, полученным в ГРМ. Там в 2004 г. было только 35% пришедших впервые.

В каких еще музеях бывают посетители ГТГ? 83% из них любят исторические музеи, 40% взрослой публики посещает только художественные. «Всеядными» оказались 6% посетителей.

Дополнительные характеристики взрослой публики дал проведенный нами опрос относительно прежнего опыта *приобщения к различным художественным практикам*. Табл. 3 позволяет увидеть картину в целом.

Таблица 3

Занимались ли Вы раньше искусством в какой-либо форме?	Число посетителей, которые не были в ТГТ раньше или были несколько раз (в % к числу опрошенных)						
	Нет ответа	Не был	Был один раз	Был два раза	Был три раза	Более трех раз	Общий итог
Не занимался	2,9	15,3	4,0	2,3	1,3	4,4	30,5
Это моя профессия	0,8	2,8	1,1	1,4	1,3	3,3	10,5
Занимался в художественной школе, студии	1,3	5,8	1,6	1,5	1,4	3,6	15,1
Изучал искусство самостоятельно	0,6	5,8	1,3	1,5	1,5	4,8	15,4
Занимался музыкой, театром, танцами	1,4	5,5	1,1	1,6	1,6	5,6	16,9
Посещал занятия в художественных музеях	0,8	0,4	0,3	0,6	0,6	1,6	4,3
Занимался фотографией	0,6	2,3	0,5	0,6	0,3	2,0	6,3
Другое	0,4	0,1	0,0	0,0	0,0	0,5	1,0
Общий итог	8,6	37,8	9,9	9,5	7,9	25,8	100,0

На первый взгляд наибольшую долю постоянных посетителей составляют те, кто увлекался музыкой, театром и танцами. Однако эти данные объединяют три вида художественной деятельности, и вряд ли занятия танцами стимулируют интерес к пластическим видам искусства больше, чем обучение в художественной школе. На втором месте оказались «изучающие искусство самостоятельно». Такой «обтекаемый» вариант позволял опрашиваемым деликатно выйти из затруднительной ситуации и не оставить заданный вопрос без ответа. Однако с учетом посетителей, не ответивших на этот вопрос, мы получаем в сумме 47% публики, не имевшей прежде регулярных контактов с художественным миром, а значит, неподготовленной. И это свидетельствует о необходимости разрабатывать новые формы подачи информации с учетом прежнего опыта общения с искусством у разных посетителей.

Только на третьем месте находятся те, кто занимался в художественной школе, что вполне объясняет их приверженность к художественному музею.

На *сайт музея* с разными целями заходит примерно 20% взрослой аудитории. Это неплохой результат работы данного информационного ресурса: он оказался несколько выше показателей мониторинга московских музеев в 2006–2008 гг., организованного Министерством культуры (тогда этот показатель равнялся 17%). Большая часть пользователей сайта (три четверти) обращаются лишь за общей справочной информацией о ГТГ: как проехать, где находится, время работы и цена билетов. Из числа взрослых, которые пришли в составе семейных групп, пользуются сайтом 10%, что дает половину всех взрослых пользователей этим информационным ресурсом. Остальные проценты почти поровну делят дружеские группы и зрители, пришедшие индивидуально. Анализ обращения к содержательным разделам сайта дает другую картину: к ним в два раза чаще, чем другие посетители, обращаются именно члены семейных групп: они предварительно знакомятся с музеем, «чтобы рассказать детям, куда мы идем». Пришедшие в музей индивидуально интересуются больше всех сменными выставками.

Материалы исследования дают информацию и о выбранных формах *навигации по музею*. Оказалось, что более двух третей взрослых посетителей осматривают постоянную экспозицию музея самостоятельно, но остается неясным, является ли эта форма их сознательным выбором. При анализе анкет наше внимание привлекла разноречивость в цифрах (так показалось сначала): на вопрос «с кем вы пришли сегодня в музей?» только 5% взрослых ответили «с экскурсией», но при ответе на вопрос о способе ознакомления с экспозицией уже 9,5% зрителей выбрали вариант ответа «воспользовался услугами экскурсовода». Разница цифр в 5% показала, что спрос на информацию и живое общение в залах у посетителей гораздо выше, чем предоставляет музей. Это подтверждается жалобами экскурсоводов, что их группы «обрастают» в залах посторонними и избавиться от них трудно. Видимо, стоит подумать о том, как наладить формирование малочисленных экскурсионных групп.

Опрос позволил установить, насколько значимую помощь в понимании произведений искусства могут оказать *текстовые материалы*, расположенные в залах в специальных стойках. Обращается к ним 66% взрослых посетителей. При этом сколько-нибудь заметной зависимости этого показателя от формы организации визита обнаружить не удалось. В целом публика высоко оценивает текстовые материалы: 90% ознакомившихся с ними оценили их на «4» или «5» по предложенной шкале.

В рейтинге *художественных предпочтений* всех групп посетителей ГТГ лидирует М. Врубель. У взрослых далее идут И. Шишкин, И. Айвазовский и В. Васнецов. И. Репин, прежде постоянно

занимавший лидирующие позиции, оказался лишь на седьмом месте. Первое место М. Врубеля можно объяснить не только тем, что его творчеству отведен специальный зал, но и общей сменой настроений публики, отмеченной и другими замерами⁵. Большой эмоциональный отклик у сегодняшнего зрителя вызывают произведения лирического и романтического плана, обращенные к внутреннему миру человека.

В составленной нами анкете взрослым посетителям было предложено также дать свою *оценку впечатлений* от посещения музея в целом. Вариант «мне очень понравилось» выбрали 68% публики, 28,5% посетителей выбрали гораздо более сдержанный ответ – «в целом было интересно». Менее 1% затруднились определиться, около 1% заявили, что они напрасно потратили время, так как музей не соответствует их ожиданиям.

* * *

Напомним, что *молодежь* составляет чуть более трети всего потока посетителей ГТГ, из них 20% – школьники и 15% – студенты. Наши опросы показали, что 43,3% школьников посещают музей в составе экскурсионных групп, 32,9% – с семьей, 16,9% – с друзьями и только 5,6% – самостоятельно (это подростки старше 14 лет).

В отличие от школьников, примерно две трети молодежи студенческого возраста приходит в музей вместе с друзьями. Наличие компании друзей является для них существенным мотивом для посещения музея (см. табл. 4). И потому выглядит вполне логичным высокий процент ответов молодых людей, что они пришли в музей «провести свободное время».

Однако, как видно из таблицы, в группе молодежи оказался лидирующим познавательный мотив посещения музея (даже столь важный мотив, как желание «получить эмоциональный заряд», оттеснен на второе место). Это свидетельствует об открытости молодых посетителей, их готовности осваивать новые массивы информации в дополнение к знакомым с детства.

Стоит отметить, что только 18% посетителей ГТГ в возрасте 18–25 лет не были прежде вовлечены в сферу искусства, зато 9% молодежи занимались им профессионально, 17% окончили художественную школу, 4,5% посещали занятия в художественных музеях, 26% – занимались музыкой и танцами.

Впервые пришли в галерею 38,6% студентов, а 27% бывали в музее три и более раз. При этом 60% молодых посетителей являются жителями Москвы и Подмосковья, остальные – приезжие, обучающиеся в московских вузах.

Таблица 4

С какой целью Вы посетили музей?	С кем Вы пришли сегодня в музей? (% от общего количества опрошенных посетителей)				
	Один	С семьей	С друзьями	С группой	Общий итог
Нег ответа	0,0	0,0	0,3	0,0	0,3
Провести свободное время	1,7	1,8	11,8	0,8	16,0
Пополнить знания о русском искусстве	3,6	5,3	19,0	3,5	31,4
Увидеть работы любимого художника	2,2	2,2	13,3	3,5	21,1
Получить эмоциональный заряд	2,8	3,1	12,4	3,5	21,9
Показать музей детям	0,0	0,4	0,0	0,0	0,4
Показать музей гостям	0,0	0,4	2,9	0,8	4,1
Зашел по пути случайно	0,1	0,6	2,1	0,8	3,5
Другое	0,0	0,6	0,6	0,0	1,2
Общий итог	10,4	14,3	62,3	13,0	100,0

Более 50% студентов посещает сайт ГТГ, однако лишь 5% из них интересуются содержательной информацией: 1% – выставками, 2% – коллекцией, 1% – как пособием для реферата и 1% – чтобы узнать мнение других посетителей.

Для ориентации в залах музея молодежь, так же как и взрослые, в основном полагается на себя: 58% осматривают музей самостоятельно, 22% следуют поэтажному плану и только 12% воспользовались услугами экскурсовода. К помощи аннотаций, расположенных в залах, прибегают 66% молодых людей (довольно высоко их оценивая), а 33% обходятся без них.

Молодежь в целом довольна визитом в музей: 69% отметили, что им «очень понравилось», 29% заявили, что им «в целом было интересно», только 1% посетителей затруднились с ответом.

* * *

Организационный состав посетителей *пенсионного возраста* выглядит так: больше всего пожилых посетителей (40%) пришли в составе семьи, 34% – с друзьями, в одиночестве – 20% и только 4,5% – в составе экскурсионной группы. В залах ГТГ мы часто видим пожилых людей, что-то объясняющих младшим членам своей семьи. Можно было бы предположить, что они приходят в музей в основном ради внуков. Проверим эту гипотезу на основании данных опроса, которые приведены в табл. 5.

Таблица 5

С какой целью Вы посетили музей?	С кем Вы пришли сегодня в музей? (% от общего количества опрошенных посетителей)				
	Один	С семьей	С друзьями	С группой	Общий итог
Нет ответа	0,9	0,0	10,0	0,0	0,9
Провести свободное время	2,3	0,9	3,2	0,0	6,4
Пополнить знания о русском искусстве	4,5	9,5	9,1	1,4	24,5
Увидеть работы любимого художника	6,8	10,5	10,5	0,5	28,6
Получить эмоциональный заряд	5,5	11,8	8,6	2,3	28,2
Показать музей детям	0,0	5,9	0,5	0,5	6,8
Показать музей гостям	0,0	0,5	2,3	0,0	2,7
Зашел по пути случайно	0,5	0,0	0,0	0,0	0,5
Другое	0,5	0,9	0,0	0,0	1,4
Общий итог	20,9	40,0	34,1	4,5	100,0

Мы, видим, что это предположение оказалось несостоятельным. Основная мотивация посещения музея пожилыми людьми – «увидеть работы любимого художника» и «получить эмоциональный заряд» (в сумме мы получили 57% таких ответов).

Среди пенсионеров наиболее велика доля постоянных посетителей: 67,6% бывали у нас три и более раз, впервые пришли в музей лишь 11% из них. Естественно, что в этой группе меньше всего пользователей сайта ГТГ (только 3% их общего числа). Зато пожилые посетители чаще других интересуются аннотациями в залах: согласно опросу, 47% из них «читали «некоторые тексты», еще 21% – «читали почти все». В этой группе самая большая доля москвичей (70%).

Среди любимых авторов после М. Врубеля пенсионеры чаще всего называли И. Левитана.

* * *

В заключение подведем некоторые *итоги* проведенного *социологического исследования*.

Наиболее важной характеристикой всех трех возрастных групп является форма организации посещения: 56% зрителей приходит в составе малых групп, семейных и дружеских, и это определяет модели их поведения. Еще один, не менее значимый результат нашего опроса – то, что более половины посетителей ГТГ составляет взрослое трудоспособное население. Исходя из этих двух

характеристик нашей сегодняшней публики необходимо планировать общую стратегию развития музея.

Несмотря на то что до 95% посетителей оценили свои впечатления от посещения ГТГ положительно, проведенное исследование позволило выявить некоторые проблемные узлы в работе музея. Больше всего претензий посетителей относятся к отсутствию мест отдыха (16%), интернет-кафе и библиотеки (это отметили в сумме 20% посетителей). Во время нашего весеннего опроса 15% посетителей выразили желание иметь возможность оставить своего ребенка под присмотром на время осмотра экспозиции.

Более 50% зрителей выражали пожелание о продлении работы музея в вечерние часы хотя бы в один из рабочих дней недели (больше всего голосов набрала пятница). Однако опыт последних зимних сезонов ГМИИ им. Пушкина показал, что такую услугу стоит вводить в комплексе с другими мероприятиями: именно вечерние концерты органной музыки пользовались особой популярностью у посетителей этого музея. Для ГТГ тоже стоит разработать программы специальных вечерних экскурсий (как, например, в Эрмитаже), которые могли бы сопровождаться беседами, лекциями, концертами в музейных залах. В качестве дополнительной услуги можно предложить электронную запись всего этого комплекса услуг, которую деловые люди могли бы получать через Интернет.

Посетители ГТГ нуждаются в разнообразных формах информационного сопровождения, так как около половины из них не имеют опыта общения с изобразительным искусством. Это одна из самых важных и насущных задач музея, которая поможет привлечь значительную часть посетителей (до 40%), приходящих в музей впервые.

Посетители ГТГ выразили готовность к новым формам общения: 13% из них хотели бы участвовать в программе «друзей Третьяковской галереи» и 10% оставили свои координаты для связи. Их помощь могла бы в перспективе стать важным дополнительным ресурсом развития деятельности Третьяковской галереи.

Примечания

- ¹ *Селиванов В.В.* Санкт-Петербург из окна Эрмитажа // Жизненный мир поликультурного Петербурга: Материалы международной научно-практической конференции. СПб.: Астерион, 2003. С. 5–10.
- ² *Потапова М.В.* Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен // Триумф музея? СПб.: СПбГУ, 2005. С. 218–225.
- ³ Аналитическая записка по результатам социологического обследования музеев федерального ведения по вопросу оценки удовлетворенности посетителей

Л.Я. Петрунина

качеством обслуживания и доступностью услуг культуры 2006 г. / Фонд «Институт экономики и социальной политики», отчет.

⁴ *Козиев В.Н.* Структура и динамика зрительской аудитории ГРМ (1987–2003 гг.) // Дифференциация и интеграция мировоззрений: художественный и эстетический опыт: Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 19. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 219–229.

⁵ *Петрунина Л.Я.* Выставка И.И. Шишкина в социологическом ракурсе // Третьяковские чтения 2009: Материалы отчетной научной конференции. М.: Экспресс 24, 2010. С. 239–253.

А.В. Короткова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР
(США, начало XX в.)

Статья посвящена концепции «нового» художественного музея в США в конце XIX – начале XX в. Опираясь на работы известных американских музеологов, автор рассматривает два подхода к определению основной функции такого музея – эстетический и прагматический. В основном анализируются взгляды сторонников второго подхода (прежде всего Джона Коттона Даны), которые оказали значительное влияние на программы современных музеев всего мира.

Ключевые слова: американские художественные музеи, эстетический и прагматический подходы, Джон Коттон Дана.

Хороший музей привлекает, развлекает,
вызывает вопросы и повышает любознательность,
тем самым способствуя образованию.

Джон Коттон Дана (1926)

Концепция художественного музея как образовательного центра стала наиболее существенным вкладом Америки в развитие музейного дела. Крупные музеи США возникли значительно позже европейских и первоначально копировали их организацию. Однако, несмотря на свою сравнительно короткую историю, американские музеи смогли стать важнейшим социальным институтом страны. В конце XIX – начале XX в. началось формирование знаменитых художественных музеев США: музея «Метрополитен», Бостонского музея изящных искусств, Филадельфийского художественного музея, Чикагского института искусств, а также Музея современного искусства (МОМА), Музея С. Гуггенхайма, Музея Уитни. В результате широко развернувшейся в обществе

полемики относительно функций и значения художественных музеев была выработана специфическая американская модель. Ее особенности оказывают значительное влияние на концепцию современных художественных музеев мира, в том числе и российских. В уставе практически всех художественных музеев США записано, что они видят свою миссию в служении всем группам своих граждан.

В отличие от Европы, музеи США обязаны своим существованием не целеустремленной культурной политике и государственному финансированию, а частной благотворительности – как богатых меценатов, так и скромных дарителей и добровольных помощников. Они с самого начала не хотели, чтобы художественные музеи превратились в замкнутые элитарные учреждения. Поэтому в США возобладали «конструктивные» идеи: посещение музея гражданами должно не только воспитывать их художественный вкус, но и повышать уровень их образования, а значит, и благосостояния, жизненных стандартов.

Рассматривая различные концепции художественного музея конца XIX – начала XX в., американские исследователи выделяют два основных подхода – эстетический и прагматический¹. Сторонники первого из них смотрели на музей как на «храм искусств», при посещении которого человек должен получать эстетическое удовольствие; они провозглашали красоту искусства противовесом «материализму индустриальной эпохи». Представители прагматического подхода придерживались мнения, что музей должен выполнять свои главные функции – просвещать и воспитывать граждан.

Крупнейшим представителем эстетических взглядов являлся Бенджамин Ивс Гилман (Benjamin Ives Gilman, 1852–1933), куратор и секретарь Бостонского музея изящных искусств с 1893 по 1925 г. В своей книге «Музейные идеалы» (1918) он настаивал, что художественный музей «прекрасен сам по себе», его назначение – «искусство ради спасения прекрасного», а вовсе не выполнение образовательных программ. Автор утверждал: «Там, где начинается сфера образования, там кончается сфера искусства». Отсюда установка Гилмана на созерцание произведений искусства, которые должны напрямую воздействовать на зрителя и своей формой, и содержанием. Гилман считал, что в музейных предметах, изъятых из исторического и бытового контекста, на первый план выступает их эстетическое значение. По мнению этого автора, только в музее посетители могут оценить такое качество предмета, как его «земную грацию»². Тем не менее Гилман допускал присутствие в музее педагогов, которые в качестве «старших товарищей» помогали бы

посетителям понять замысел художника, но не должны навязывать им научные сведения по истории искусства. На практике в 1906 г. Бенджамин Гилман стал инициатором проведения первых экскурсий и лекций в Бостонском музее изящных искусств. Каждый четверг на конференциях известные ученые обсуждали коллекции музея, проводились специальные занятия для детей-инвалидов.

Эстетический взгляд на художественный музей настойчиво оспаривали в своих работах многие прогрессивные музейные деятели. Идеи о том, что художественный музей должен служить интересам образования посетителей, обсуждались в работах «прагматиков». К их числу принадлежали: известный музейный деятель Смитсоновского института Джордж Браун Гуд, первый директор американской Ассоциации музеев (основана в 1906 г.) Чарльз Р. Ричардс, секретарь Ассоциации и директор Чарльстонского музея Пол М. Риа; самым авторитетным среди них был Джон Коттон Дана (John Cotton Dana, 1856–1929), автор книги «The New museum» (1917). Все они считали взгляд на музей как на «храм искусств» устаревшим и не подходящим для такой демократической и прогрессивной страны, как Соединенные Штаты. «Прагматики» подчеркивали, что образование гораздо важнее традиционных функций художественного музея – коллекционирования и консервации предметов.

«Американским пионером музеологии» Дана называл Джорджа Брауна Гуда (George Brown Goode, 1851–1896), хранителя Национального музея естественной истории Смитсоновского института. В своей книге «Музеи будущего» (1897) Д. Гуд утверждал, что «музеи демократической страны должны быть одновременно интересны как механику, клерку и моряку, так и профессионалам и любителям искусства»³. По мнению этого автора, музей должен осуществлять широкую образовательную программу, демонстрируя «разнообразные проявления человеческого творчества»⁴. Д. Гуд полагал, что музеям необходимо коллекционировать и экспонировать памятники истории, искусства и техники; он также высказывался за проведение публичных лекций. Вскоре его идеи были реализованы: уже в 1906 г. в музее «Метрополитен» был издан первый путеводитель по его экспозиции, затем – пособие для учителей; по выходным дням здесь читались лекции для публики. В специальных выпусках «Бюллетеня Метрополитен» обсуждались программы работы с разными категориями посетителей, а также темы публичных лекций для студентов, учителей, дизайнеров (и даже для слепых и глухих). В 1919 г. специалисты этого музея развернули работу для учеников начальной и средней школы, других учебных заведений.

Стефан Э. Уэйл (Stephen Edward Weil, 1928–2005), известный американский музеолог и эксперт, музейный администратор Смитсоновского института, был автором большого числа публикаций по искусству и музейной теории и истории. Он, как и Эдвард Александер, отмечал, что для американских музейных деятелей XX в. легендарной личностью был Джон Коттон Дана. Его полная библиография была впервые опубликована в 1940 г., а в книге «Музейные мастера: их влияние и заслуги» (1983) целая глава была посвящена жизни и деятельности Даны. Об их значимости для американского музейного дела говорит и тот факт, что в 1999 г. было издано полное собрание работ этого исследователя⁵.

Д.К. Дана начинал свою карьеру как библиотекарь Публичной библиотеки города Денвер (штат Колорадо), став со временем ее директором. Затем Дана перешел на работу в Публичную библиотеку города Ньюарк (штат Нью-Джерси), которую он постепенно превратил из «закрытого храма мудрости и спокойствия в свободную мастерскую просвещения и знаний»⁶. Главной задачей библиотеки исследователь считал не размер или полноту ее книжных коллекций, а открытость, способность «поддерживать и помогать представителям всего общества»⁷. Этим же принципам Д. Дана придерживался и по отношению к музеям; в его книгах даны четкие инструкции по их правильной организации, приводятся перечень образцовых музеев, списки самых значительных публикаций о них. Исследователь считал, что художественные музеи должны стать «открытым и полезным институтом для тех, кто их создал и поддерживает, то есть для всех граждан страны»⁸.

В 1909 г. Д. Дана основал Ньюаркский музей и до конца жизни был его директором. Коллекция этого музея была весьма необычной для своего времени, так как она включала изделия американской промышленности, произведения современного дизайна и народного искусства. В 1925 г. в Ньюаркском музее Дана организовал новаторскую учебную программу – годовой теоретический курс и практикум для выпускников колледжей (мужчин и женщин). К 1942 г., когда программа была прервана по условиям военного времени, уже были подготовлены 108 молодых специалистов, которые были распределены на работу в музеи США и Канады. Эта программа, наряду с курсами в художественном музее Фогг Гарвардского университета (которые действовали с 1923 г. в течение 25 лет), были первыми организациями музейного образования в США. Ассоциация музеев штата Нью-Джерси в настоящее время ежегодно проводит церемонию награждения премией «За выдающийся вклад в развитие музейного дела и музейной профессии». Эта премия была учреждена в честь Джона Коттона Даны, который писал:

Хороший музей привлекает, развлекает, вызывает любопытство, инициирует вопросы – и таким образом способствует образованию, развитию. Для этого музею достаточно отбирать для хранения простые, недорогие предметы, используемые в повседневной жизни, чтобы пробудить у молодых и пожилых интерес и вопросы об окружающем мире⁹.

Он также утверждал: «Единственная и очевидная задача музея состоит в том, чтобы добавлять счастье, мудрость и комфорт членам общества»¹⁰.

Д. Дана считал, что художественные музеи США должны следовать своей собственной модели, «рассеяв мрак, в который они погрузились, позаимствовав неподходящую для себя устаревшую традиционную европейскую модель»¹¹.

Эту критику Дана адресовал крупнейшим американским художественным музеям того времени, деятельность которых не вполне отвечала интересам американского общества. По его мнению, создателей этих музеев «больше интересовала мода и современность музеев, чем их практическая польза и приятность». Дана считал, что произведения старой европейской школы, а также дорогие, редкие предметы иностранного происхождения, которые преимущественно выставлялись в этих музеях, не имели никакого отношения к истории и судьбе молодой нации. Поэтому они не могли вызвать отклик в душе американского зрителя, «дать импульс к улучшению его жизни и самообразованию»; значит, это «не просто бессмысленно, но еще и пагубно»¹².

Д. Дана утверждал, что в «новом музее» должны быть представлены произведения современного дизайна и промышленности, которые посетители могли бы использовать при оформлении своих домов; кроме того, люди должны иметь возможность видеть «прекрасные предметы», которые тесно связаны с историей и судьбой иммигрантов, создавших американскую нацию. «Новый музей» должен воспитывать у посетителей терпимое отношение друг к другу, уважение к истории своей страны, способствовать консолидации общества. Дана говорил об «улучшающей» способности выставленных в художественных музеях предметов (будь то великое произведение искусства или обычный керамический горшок), которые способны воспитывать вкус человека, вызывать у него желание украсить свой домашний быт¹³.

Д. Дана критиковал старую доктрину художественного музея как «храма искусств», в котором «кураторы обучают и даже развлекают только самих себя». По мнению Даны, американский музей должен заботиться не о том, как прославиться с помощью накопления шедевров, а об интересах своих посетителей. Этот автор

утверждал, что собрание предметов – это еще не музей, а всего лишь коллекция вещей, «с которыми ни один из посетителей не мог когда-либо надеяться соприкоснуться». Дана наставлял такого посетителя:

Важнее быть чувствительным, восприимчивым, чем знающим; важнее чувствовать, что вещь важна для тебя, и получить удовольствие, чем узнать, кто создал эту вещь и когда, где она была сделана и при каких условиях, кто ею владел и кто владеет сейчас, сколько он за нее заплатил и что великие критики сказали об этой вещи¹⁴.

По мнению Даны, «эффективное использование» музея заключается в проведении различных образовательных и развлекательных программ, интересных для всех представителей местного сообщества.

Таким образом, Джон Коттон Дана впервые отчетливо сформулировал идею неформального музейного образования. Еще в начале XX в. он предвидел необходимость сотрудничества музеев, школ и библиотек, предоставляющих своим посетителям различные образовательные и развлекательные программы. Задолго до появления маркетинговых исследований и новых музеологических теорий Дана подчеркивал необходимость подчинять программу деятельности музея интересам его потенциальных посетителей; он рассуждал о пользе рекламы и PR-технологий для расширения аудитории музея. Дана призывал: «Узнайте, в какой помощи, в каких программах нуждается местное общество, и направьте работу музея к этим нуждам»¹⁵.

Д. Дана уделял большое внимание проблемам грамотного управления музеями, эффективности использования тех средств, которые они получают от спонсоров и меценатов. В 1920 г. исследователь писал:

Эффективность, ценность музея определяется не стоимостью его здания и содержания, не редкостью, аукционной стоимостью его коллекций. Музей можно назвать хорошим только в той степени, насколько полно он используется. Здравый смысл требует, чтобы институт, поддерживаемый обществом, делал что-нибудь для своих покровителей¹⁶.

В работах Д. Даны не были сформулированы четкие критерии, по которым могла бы оцениваться эффективность работы художественных музеев. Он полагал, что ценность той или иной услуги каждого конкретного музея может быть определена только самими

посетителями. Но деятельность музея в целом должна тем или иным способом «добавить обществу счастья, мудрости и комфорта». Деятельность музея не может приобретать никакой окончательно сложившейся формы, так как «законченный музей – это мертвый музей, так же как и законченная коллекция». По мнению Даны, чтобы оставаться интересным и нужным, музей «должен непрерывно развиваться и расти». Кроме того, музею необходимо часто менять форму экспозиции своих коллекций, а также методы управления – «в зависимости от изменения требований и нужд общества».

Как отмечал С. Уэйл, некоторые идеи Дж. К. Даны о развитии художественных музеев США были осуществлены только годы спустя другими музейными специалистами. Например, его предложение представлять в художественном музее образцы современного дизайна и достижений промышленности нашло воплощение в залах нью-йоркского MOMA: в 1950-х гг. целая серия выставок «Хороший дизайн» была здесь организована Эдгаром Кауфманом мл. в содружестве с Чикагским товарным рынком. Только сейчас, через столетие после выхода работ Даны, можно говорить о том, что художественные музеи США стали серьезными арбитрами современного вкуса, оказывающими значительное влияние на стандарты городского дизайна, архитектуры и рекламы. Так, убеждение Даны, что музей должен представлять интересы представителей различных социальных групп, способствовало открытию в 1967 г. Музея Анакостии Смитсоновского института, представляющего историю, культуру и традиции афроамериканцев¹⁷.

Таким образом, несмотря на различия взглядов Бенджамина И. Гилмана, Джорджа Б. Гуда и Джона К. Даны, все эти исследователи в той или иной степени признавали важность образовательной и воспитательной функции художественных музеев США. Ж. Базен объясняет это так:

Ответственность за социальные услуги крепко устоялась в душах граждан этой пуританской и позитивистской страны, где источником всех человеческих достижений считается образование¹⁸.

В настоящее время добровольное и безвозмездное участие в работе американских музеев тысяч людей, не жалеющих ни своего времени, ни своей эрудиции, чтобы выступить в роли экскурсоводов, позволяет функционировать и тем музеям, которые имеют очень скромный бюджет. Проведение лекций, концертов и киносеансов, публикация научных работ по искусству стала обычной практикой для современного художественного музея. В течение

А.В. Короткова

XX в. музей постепенно превращался в университет и место развлечений для множества людей. Как отмечал Ж. Базен, концепция музея в своем развитии описала круг, и теперь «художественный музей будущего» все больше напоминает академию, древнегреческий мусейон¹⁹.

Дискуссии о назначении художественного музея продолжают-ся и сегодня, в том числе и по поводу их образовательных функций. Проведенное в 2003 г. анкетирование 135 художественных музеев США показало, что более 80% из них предлагают посетителям образовательные программы и планируют их расширение.

Примечания

- ¹ *Alexander E.P.* Museum masters: their museums and their influence. California, USA, by AltaMira Press, 1995; *Alexander E.P., Alexander M.* Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums. N.Y.: AltaMira Press, 2008; *Weil S.E.* Making Museums Matter. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2002.
- ² *Gilman B.I.* Museum Ideals of Purpose and Methods // Museum of Fine Arts. Boston: Museum at the Riverside Press, 1918.
- ³ Цит. по: *Alexander E.P.* Museum masters... P. 281.
- ⁴ *Ibid.* P. 282.
- ⁵ The New Museum. Selected Writings of John Cotton Dana. BiblioBazaar, LLC, 2008.
- ⁶ *Weil S.E.* Op. cit. P. 256.
- ⁷ The New Museum. Selected Writings of John Cotton Dana. P. 35.
- ⁸ *Weil S.E.* Op. cit. P. 257.
- ⁹ The New Museum. Selected Writings of John Cotton Dana. P. 36.
- ¹⁰ Цит. по: *Alexander E.P.* Op. cit. P. 379.
- ¹¹ *Ibid.* P. 380.
- ¹² *Weil S.E.* Op. cit. P. 257.
- ¹³ *Ibid.* P. 257.
- ¹⁴ The New Museum. Selected Writings of John Cotton Dana. P. 36.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 38.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 39.
- ¹⁷ *Weil S.E.* Making Museums Matter. P. 253.
- ¹⁸ *Bazin G.* The Museum Age. N.Y., 1967. P. 261.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 260.

А.А. Белик

Рецензия на кн.: ШВЕДЫ. СУЩНОСТЬ
И МЕТАМОРФОЗЫ ИДЕНТИЧНОСТИ /
Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой и др.
М.: РГГУ, 2008. 532 с.

Рецензируемая книга представляет собой сборник статей (всего их 30), посвященных анализу своеобразия образа жизни шведов. Нельзя не согласиться с мнением редколлегии рассматриваемого сборника в том, что поиски «национальной идентичности поистине вечная и безграничная тема» (с. 10). К этому можно добавить, что изучение культурной (этнической) идентичности отдельного народа – сверхсложная задача, имеющая фундаментальное значение. В. Вундт еще в начале XX в. заложил традицию описания «народного духа» (психологии народов) на основе реконструкции эволюции их быта. В XX в. в культурной антропологии США были созданы этнопсихологические портреты многих народов. Но как-то так сложилось, что шведы и другие жители Северной Европы оказались в стороне от этнопсихологических исследований. Ввиду этого рассматриваемый сборник есть первая существенная попытка создать *целостный* портрет шведов как самобытного народа.

Формирование своеобразия отдельного народа и осознание его в объективированных формах культуры – это длительный исторический процесс. Не случайно достаточно много исследований в рассматриваемом сборнике посвящено истории и предыстории формирования этнической идентичности шведов. В качестве источника, своеобразной исходной точки шведской истории его авторы берут соперничество Свеаланда и Гаутланда (VI в. н. э.), которое упоминается в эпической поэме «Беовульф» (VIII–IX вв.)¹. Об особенностях жизни шведов в XIII–XIV вв. повествует «Хроника Эрика» и значительно более поздняя «Шведская хроника» Олауса Петри (XVI в.)².

В несколько более позднее время, в XV–XVII вв., происходит оформление культурной идентичности шведов в виде своеобразного протонационализма. Существенную роль в этом процессе играл

миф о происхождении шведов от готов; эта идея была высказана еще королем Кнутом Эриксоном (1167–1185), а широкое распространение она получила в середине XVI в. В немалой степени этому способствовала публикация книги Ю. Магнуса «История всех королей готов и свеев» (с. 61, 64–65). В начале XVII в., в годы правления Густава Адольфа (1611–1632), «готизм» фактически превратился в государственную идеологию Швеции (с. 66).

Распространение идей «шведскости» как «готскости» сыграло консолидирующую роль, способствовало широкому распространению археологических раскопок. Было найдено и сохранено огромное количество предметов материальной культуры, изучение которых последующими поколениями исследователей сделало возможным судить об особенностях истории Швеции, ее связях с другими странами³.

Дальнейшее и успешное развитие «шведскости» связано, как ни странно, с поражениями Швеции в войнах и превращением этой мини-империи в национальное государство⁴. Принятие политики нейтралитета (с 1814 г.) стало гарантом стабильного развития страны и культурной идентичности шведов⁵.

Особую роль в формировании самосознания народа сыграла революция в управлении Швецией начала XIX в., когда король и его советники фактически утратили власть и право принимать решения перешло к чиновникам. Каждый служащий нес ответственность за определенный участок работы всего аппарата, что стало стержнем новой системы управления в Швеции. При этом ответственность не декларировалась, а действительно становилась принципом работы и «внедрялась» в сознание чиновников на протяжении всего XIX в. Безусловно, это породило новые проблемы, и все же последовательная работа по созданию жизнеспособной государственной системы за 200 лет породила особую *культуру управления*, которая составила основу шведской экономической модели⁶.

Осуществление этой модели, известной как «шведский социализм» (обеспечивающий благосостояние всех граждан), стало возможно благодаря стабильной внешней и внутренней политике Швеции после Второй мировой войны. Политика нейтралитета уберегла страну от разрушения ее экономики, а ответственность государственных чиновников перед гражданами и *доверие* граждан к правительству позволили консолидировать общество в достижении поставленных сложных задач. Это стало весьма существенным фактором в развитии политической системы Швеции, особенно в 1960–1970 гг. Внимание к истории страны и обеспечение комфортной жизни каждому гражданину – вот основные принципы политики, проводимой в Швеции во второй половине XX в. и в на-

чале XXI в. Не случайно генеральный секретарь Совета Европы Д. Тиршис дал такую оценку этой политики:

У шведского общества глубокие корни. Они уходят вглубь к народным движениям и деятельности пионеров коммунального самоуправления XIX века, а также к течениям патернализма и государственного идеализма (с. 250).

Ядро шведской модели – соединение рационализма с принципом консенсуса. Н.С. Плевако отмечает, что в послевоенный период эта модель «была сориентирована на достижение социальной обеспеченности граждан, ответственность за которую брало на себя государство». По мнению этого исследователя, успешность экономических преобразований, развитие инновационной экономики были бы невозможны без пуританского отношения к труду шведов, без таких их качеств, как «трудолюбие, усердие, воздержание, бережливость, законопослушность»⁷.

Развитие инновационной экономики становится элементом культуры Швеции, своеобразным аспектом образа жизни ее населения. Хотелось бы подчеркнуть, что создание такой экономики – длительный процесс, который начался еще в 70-х гг. XX в. Для перехода к ней необходимо, чтобы понятие «рабочая сила» трансформировалось в «социальный капитал» благодаря соответствующей государственной политике. Н.М. Антошина пишет:

Это свойство приобретается путем массивных инвестиций в образование, поддержание здоровья, информационное обеспечение, создание здоровых семейных условий, духовную стабильность, интеллектуальное развитие и вертикальную социальную мобильность, которые в совокупности обеспечивают возрастающие способности человека анализировать поступающую к нему информацию и творчески ее использовать. Человеческий капитал необходим для производства высококачественной и инновационной продукции⁸.

Существенным аспектом развития Швеции был переход к новой экономической политике (включающей в первую очередь экономическую демократию), которая позволила затем перейти к *формированию общества инновационной культуры*. Речь здесь шла не об отдельных инновационных прорывах, а о создании нового общества, главной ценностью которого являются знания. Н.М. Антошина отмечает, что «главным условием современных новаций становится национальная инновационная система (а не активность индивидуального предпринимателя, как раньше)»⁹.

Национальная инновационная система состоит из организаций и институтов, вовлеченных в научные исследования. Дополнительную координацию осуществляет Общенациональный научный совет, отвечающий за стратегию развития, а финансирование – это задача Фонда стратегических исследований.

Обратимся к некоторым параметрам социальной политики Швеции. Половина бюджета страны, который составляет 58% ВВП, идет на социальные нужды, причем приоритетным направлением является поддержка детства и материнства. Доля бедного населения Швеции – 7% (бедным в Швеции считается тот, чей доход менее 60% от средней зарплаты по стране). Длительность оплачиваемого трудового отпуска – 5 недель. Оплачиваемый декретный отпуск начинается с 60-го дня беременности (7 месяцев). Родители новорожденного ребенка получают отпуск на 390 дней (сохраняя 80% зарплаты) и по желанию еще на 100 дней (180 крон в день, почти 600 евро в месяц). Пособие на детей составляет 1050 крон в месяц и выплачивается до окончания ребенком школы (16 лет и более). Семья, которая воспитывает трех детей, дополнительно получает 3600 крон в месяц, четырех – 5500 крон. Продолжительность жизни мужчин – 78 лет, женщин – 83 года. Образование любого уровня – бесплатное.

Социальная направленность политики, инновационная экономика, бережное отношение к истории и природе Швеции, стремление к знаниям и доступность образования – все это образует своеобразие «просвещенного образа жизни шведов». Именно эти черты играют немаловажную роль в формировании их культурной идентичности, причем многие шведы не желают ее терять, часто воспринимая происходящие изменения (глобализацию, интеграцию в Евросоюз) как угрозу «ликвидации традиционно шведского, как потерю суверенитета» (с. 163). Все же небольшой перевес получили голоса шведов за вступление в ЕС после обещаний правительства сохранить самостоятельную политику и пока не входить в зону евро. Таким образом, в Швеции экономическая модель была интегрирована в культуру страны, став частью «шведскости».

Безусловно, в Швеции начала XXI в. существуют свои проблемы. Вероятно, главная из них – иммиграция и растущая конфликтность между коренными жителями с их особым образом жизни и представителями других культур. Этой проблеме посвящены уже упоминавшаяся статья Н.С. Плевако, а также работа К.-У. Арнстберга «Культурный релятивизм и множественность культур» (с. 175–192). Этот автор акцентирует внимание на сложности проблемы сохранения «шведскости» в условиях глобализации. Арнстберг считает, что межкультурные и межэтнические отношения,

призыв к «освобождению от национальных оков» – все это выгодно лишь элите шведского общества (с. 190–191). Он же высказывает мысль (которую я считаю глубокой и мудрой), что бесконфликтное и равноправное общество мультикультуралистов – это идеал и ориентир развития, но реально он недостижим; всегда останутся конфликты, которые должны быть смягчены, но не могут быть полностью ликвидированы. К.-У. Арнтсберг пишет:

То, что мультикультурализм означает большие проблемы в обществе и представляет угрозу для общественной солидарности, без чего не может функционировать само общество, является более обоснованной гипотезой, чем представление о том, что мультикультурализм приводит к интеграции общества (с. 191).

Подведем итоги рассмотрения проблемы идентичности шведов на основе рецензируемого сборника. В своем развитии Швеция за последние 200 лет создала особый культурный мир со своеобразной классической музыкой XIX в.¹⁰, поисками нового звучания в синтезе народной и современной музыки в XX в.¹¹, особым выразительным стилем в кинематографе¹², дизайне и парковом искусстве. В Швеции сохранился традиционный народный костюм, своеобразный интерьер жилого дома¹³.

Наличие единой культуры Швеции не предполагает одинаковых черт характера и психологии всех шведов, но означает усвоение каждым жителем страны (конечно, в разной степени) ее образа жизни, языка, истории, религии, отношения к работе и формам управления. Особое значение для этнической (культурной) идентичности шведов имеют стереотипы поведения, доминирующие в обществе и поддерживаемые государством. Эти стереотипы – стремление к индивидуальным достижениям и высокому качеству труда, к инновациям и солидарности (слово, увы, почти забытое в России) – находят достаточно полное и разностороннее отражение в рецензируемом труде.

При взгляде из России Швеция предстает как страна, имеющая интересную историю и литературу, страна, население которой традиционно бережно относится к природе. Швеция ассоциируется с уникальными научными центрами и высококачественной продукцией, машинами «Вольво» и «Карлсоном, который живет на крыше», группами ABBA, Roxett и «Ace of Base», хоккейной командой «Тре Крунур» и многим другим. Одним словом, Швеция выглядит страной, имеющей свое собственное лицо.

Серия статей, объединенных в сборнике, отражает результаты фундаментального и достаточно целостного этнопсихологического

А.А. Белик

исследования «шведскости». В заключение подчеркну, что культурная (этническая, национальная) идентичность является важнейшим достоянием, стержнем каждой личности. Хотелось бы закончить рецензию словами К.-У. Арнстберга на конференции в Москве: «Нация – одна из важнейших оболочек личностной идентичности, и горе тому, кто в наше время утратил свою национальную принадлежность».

Примечания

- ¹ *Мельникова Е.А.* Свеаланд и Гаутланд: формирование древнешведского государства в региональной перспективе (с. 13–20). Здесь и далее приводятся ссылки на статьи рецензируемого сборника.
- ² *Сванидзе А.А.* Идентичность и ее решение в «Хронике Эрика» (с. 26–46); *Шеглов А.Д.* Шведы и их соседи в «Шведской хронике» Олауса Петри (с. 47–58).
- ³ *Толстиков А.В.* «Шведскость» как «готскость»: шведский готицизм XV–XVII вв. (с. 59–76).
- ⁴ *Рогинский В.В.* Исторический путь Швеции в Новое время: от многонациональной мини-империи к национальному государству (с. 88–103).
- ⁵ *Комаров А.А.* Шведский нейтралитет как элемент шведской идентичности: взгляд из России (с. 145–154).
- ⁶ *Тоштендаль Р.* Шведская модель управления: самостоятельность, политизация и ответственность (с. 104–123).
- ⁷ *Плевако Н.С.* Политика иммиграции в Швеции как часть шведской идентичности и составляющая шведской модели (с. 203).
- ⁸ *Антошина Н.М.* Особенности шведской экономической системы (с. 230).
- ⁹ Там же. С. 231.
- ¹⁰ *Тоштендаль-Сальчева Т.А.* Поиски национальной идентичности в шведской музыке (с. 335–349).
- ¹¹ *Иварсдоттер А.* От национальной музыки к «world music»: «шведское звучание» музыки XX в. (с. 359–372).
- ¹² *Кобленкова Д.В.* От Шёстрема до Поллака. О национальных приоритетах шведского кино (с. 394–414).
- ¹³ *Комарова М.М.* Культура жилого дома в Швеции в конце XIX – начале XX в. (с. 450–471).

Abstracts

E.V. Alexandrova

TO THE PROBLEM OF READING THE INSCRIPTIONS OF SAQQARA PYRAMIDS

The article considers the problem of the interpretation of the Ancient Egyptian religious texts, known as “The Pyramid texts”. Recording the deformation of the original structure and functions of the texts during the process of their reception by European tradition, the author offers a new approach to the interpretation of the Pyramid texts in view of their cultural context.

Key words: “The Pyramid Texts”, royal funerary cult, funeral practice of Ancient Egypt

V.G. Ananiev

ON SOME PROJECTS OF APPLICATION OF THE SOCIOLOGICAL APPROACHES TO THE MUSEUMS OF SOVIET RUSSIA DURING 1920th

The article is devoted to analyze the projects of application of sociological approaches to the museum deal, presented on the sessions of Museum’s breaking group of State Institute of History of the Art. The new archival sources, discovered by author, permit to give some specific example of the new notions about the forms and functions of museums, arising at the first years of the Soviet power.

Key words: functions of museums, sociological approach, museum object, archive document.

O.M. Annanaurova

THE PICTURE AND TEXT IN THE SOVIET PHOTO-REPORTING

The article devote to the correlation between the picture and text in the photo-report of 1960–1980th. The author analyzes this problem taking as a example the photograph series of Vsevolod Tarasevich. The

fields of photograph meanings depends on the context where photo appears. The photo-report accompanying text is important part of its meaning. Structure of synopsis for the photographs, typical for the official soviet discourse, we can “hear” this texts like the “off screen voice” in the documentary film.

Key words: photo-reporting, series of photographs, official soviet discourse.

Yu.A. Assoyan

THE CONCEPT OF “CULTURE” IN THE LANGUAGE OF RUSSIAN ETHNOGRAPHY (1880–1890th)

The article is dedicated to the study of the language of ethnography at Russia of the end XIX century this one opens some additional resources for comprehending the intellectual and social history. The author demonstrates that “mutual not-joining” of the *culture* and *ethnography* was significant for this age, although they have being begun to draw closer to one another. The conversion from conception of whole culture evolution to recording the qualitative peculiarity of *different cultures* was impotent for including the term “culture” in the language of ethnography.

Key words: concept “culture”, language of Russian ethnography, folk everyday life.

V.S. Dubina

THE PAINFUL TOPIC OF THE SECOND WORLD WAR'S HISTORY: THE MEMORY ABOUT A SEXUAL VIOLENCE ON EITHER SIDE OF FRONT

An analysis of the past through the prism of sexual experience produces emotionally charged memories, which only foster passionate responses but hinder a scholarly approach. The danger of such a one-sided position is obvious for the international scholarly community, and historians are aware that in studying this topic they must overcome not only social opposition but also their own preconceptions. This article analyzes German and Russian traditions of memory (and amnesia) in relation to rape, and proposes ways in which this painful question can be addressed at present.

Key words: World war two, sexual violence, rape, historical memory.

E.A. Eliseeva

THE VISUAL METAPHORS
AT THE FILMS BY A. DOVZHENKO
AND S. EISENSTEIN (1930th)

The article is devoted to the creativity of A. Dovzhenko and S. Eisenstein in the 1930th. The author demonstrates that both filmmakers have continued to use the cinematic language of the 1920th, polishing the visual metaphors in their films.

Key words: visual metaphors, “Zemlya” by A. Dovzhenko, “Bezhin lug”, “Old and new” by S. Eisenstein.

I.B. Emeljanova

THE DEVELOPMENT
OF CONTEMPORARY TOWN
IN THE ITALIAN ARCHITECTS' RESEARCHES

The article is discussed the peculiarities of third town building models which has been developed by modern Italian architects. This models is reflecting the new approaches to the urban processes. Analyzing the published materials of their studies for a number of Italian towns, the author pays special attention to the concepts and to the main principles of the new architectural planning.

Key words: urban processes, architectural planning, models of town structure.

Ju.E. Fagurel

THE HISTORY OF FORMING
THE COLLECTION OF FANCY SLEDGE
AT THE STATE HISTORICAL MUSEUM

The article is dedicated to the history of forming the collection of fancy sledge at the complex of SHM. Basing on the study of archive records the author analyzes the sources of receiving this monuments to museum. The main objects of research is the collection of carriages at the Russian ancient-repositories and museum institutions of XVIII – first third XX century.

Key words: SHM, fancy sledge, carriages, ancient-repositories.

O.V. Gavrishina

NEW YORK CHILDHOOD IN THE 1930–1940s
IN THE PHOTOGRAPHS OF HELEN LEVITT

The article is concerned with the works of a representative of New York school of photography Helen Levitt. The author looks at the subject matter of her photographs, which depict the everyday life of children in New York streets in the late 1930s and 1940s. It is the use of photographic technique by H. Levitt, which brings about new meanings of an image, comparable to the surrealists' concept of "objective hazard", thus representing reality in a more profound way.

Key words: history of photography, Helen Levitt, childhood, everyday, "objective hazard", surrealism.

V.V. Gorshkova

THE EXPERIENCE OF COOPERATION BETWEEN
YAROSLAVL ART MUSEUM
AND CHURCH ORGANIZATIONS

The article is devoted to the various forms of mutual cooperation between the department of the ancient Russian art of the Yaroslavl art museum from one hand, and churches, monasteries of Yaroslavl-Rostov eparchy and another religion organizations of Russian Orthodox Church from another.

Key words: ancient Russian art, Yaroslavl art museum, experience of cooperation between museum and church.

Goryunova I.E.

THE ISSUES OF AUDIOVISUAL SYNTHESIS
IN THE CREATIVE PRODUCTS
OF MULTIMEDIA (ON THE EXAMPLE
OF MODERN MASS PERFORMANCES)

The article is dedicated to the main trends of development of multimedia sources of art expression, to the new methods of using the new technological facilities for creating the modern mass performance. The author analyzes the concepts of audiovisual image, the sound atmosphere of action, the editing as main director's method of creating the synthetic multimedia product. There are the specific examples of using

the multimedia technologies in the creation of various types of mass performances.

Key words: multimedia technologies, audiovisual image, sound director, equipment of sound-recording.

S.S. Ilyin

THE TRADITIONS OF WANDERING
AND IMAGE OF WANDERER
AT THE POETRY OF ANATOLY KRUPNOV

In the article it is considered the phenomenon of wandering at the Russian and European cultures and its reflection in the rock-poetry of the soviet age. The author analyzes the image of the “man-in-road” on an example of Anatoly Krupnov’s lyrical hero.

Key words: wandering, way, rock-poetry, Anatoly Krupnov.

V.A. Kolotaev

FORMING THE COLLECTIVE IDENTITY
AND MYTHS OF THE SOVIET CINEMA

The author proposes a new model of forming the collective identity, correlating this process with the initial stage of the development of the Soviet cinema. Its rejection of the revolutionary avant-garde aesthetics in favour the mythical realism is explained by the mass spectator’s need of the unconflicting and coherent pattern of “recognizable” reality.

Key words: proto-identity, revolutionary avant-guardism, mythical realism.

A.M. Komaritskaya

THE PROBLEM OF “POSTHUMOUS IDENTIFICATION”
OF FR. ALEXANDER MEN

The article is devoted to the study of memorial practice and its influence on the perception the image of Fr. Alexander after his death. The author analyzes the distinctions between his “posthumous identification” at the Russia and at the Europe. She demonstrates that his figure begins to acquire the world scale.

Key words: Fr. Alexander Men, memorial practice, posthumous identification.

I.V. Kondakov

THE “CHAOS OF ORDER” AS A CATEGORY
OF THE MODERN CULTURE

The article is dedicated to the analysis of the “Chaos of order” as a category of the culture. The author indicates that forming of such marginal categories, explaining the phenomena of modern art, is testified to the crisis of the aesthetics. It gives up own place to the culturelogy, comprehended not only the texts, but also the contexts of culture.

Key words: chaos, order, sense of art, aesthetics, culturelogy.

A.V. Korotkova

ART MUSEUM AS EDUCATIONAL CENTRE
(USA, EARLY XX CENTURY)

The article is devoted to the concept of the “new” art museum in the USA at the late XIX – beginning XX. Basing on the works of the famous American museologist, the author considers two approaches to the definition of the main function of that sort of museum – “aesthetic” and “pragmatic”. It is mainly analyzed the views of followers of the second approach (first of all, John Cotton Dana) who have a significant influence on the program of modern museums in the whole world.

Key words: American art museums, aesthetic and pragmatic approaches, John Cotton Dana.

T.V. Kovalevskaya

THE PLACE OF THE “SELF-DEIFICATION” CATEGORY
IN THE HISTORY OF THE EUROPIAN CULTURE

The article discusses the problem of self-deification as a systemic category of the European culture. Using literary texts from various ages, the author analyzes the human aspiration for achieving immortality and, consequently, divinity through an effort of one’s will.

Key words: self-deification, free will, immortality, theosis.

O.G. Krivileva

THE FRENCH MULTICULTURAL POLICY
IN THE SPHERE OF EDUCATION
(FILM “THE CLASS” AS EXAMPLE)

The article is dedicated to the situation of cultural diversity at the modern educational system of France. The film “Class” by Laurent Cantet reflects the main problems and controversial issues of the multicultural community. Taking as example a single educational institution the film director studies the methods of control over the heterogeneous ensemble in order to crystallize the united national identity. The author proves that the analysis of this film helps to give some conclusions about the multicultural policy of the modern France.

Key words: French educational system, multicultural policy, film “Class”, Laurent Cantet, war of words.

G.V. Lasikova

THE IMAGES OF ANGELS AND DIVS
ON THE IRANIAN TEXTILES OF SAFAVIDEPOCH

The images of angels and divs woven on Iranian silk textiles of the Safavid epoch are analyzed in this article. The meaning of this images is revealed by tracing their connections with well-known religious and literary subjects and with different kinds of Safavid figurative art. The images on textiles are considered in the context of their function as a part of Safavid court robes.

Key words: Muslim art, Safavids, Iranian textiles, angel, jinn, div.

K.L. Loukitcheva

ON THE PHENOMENOLOGICAL APPROACH
TO THE STUDY OF ART WORKS

The article is dedicated to the analysis of specific features and potential resources of phenomenological methods of art works investigation. The author emphasizes attention on the conception of M. Merleau-Ponty, bringing forward the new comprehension of the role of human bodily senses for the perception, construction and comprehension of world by painter. This interpretation of the anthropological

aspects of creation is compared with ideas of G. Wolfflin, which has been propounded in the late XIX century.

Key words: art history, phenomenological approach, M. Merleau-Ponty, G. Wölfflin.

J.V. Malakhova

THE CHRISTIAN MOTIVES
IN THE ORNAMENTAL DECOR
OF ARCHITECTURAL OBJECTS
OF POST WAR MOSCOW

The article is dedicated to the Christian symbols in the ornamental decor of architectural objects during the Stalin era. The author analyses the special feature of architecture and interior decorations of some capital structures and of the Moscow Metro. It is made the attempt to determine some factors of influence the traditional Orthodox culture on the style of totalitarian art and architecture of Moscow.

Key words: totalitarian art and architecture, ornamental decoration, Moscow metro, P.D. Korin.

O.V. Molchanova

THE SKILL OF FORGETTING
OR NOSTALGIA FOR SOVIET MYTH

This article is dedicated to analyses of the nostalgia`s moods, which are used by the modern writers and painters for examination the soviet and postsoviet cultural identity. Nostalgia is treated as a way to “recall” of the past as representative symptom of the postmodernist society. For concrete examples the author analyzes the role of “restorative nostalgia” and “reflective (ironic) nostalgia” in the appearance of the cultural trauma discourse for soviet/postsoviet person.

Key words: nostalgia, cultural trauma, soviet mythology.

E.I. Nesterova

THE FIRST STEPS OF CINEMATOGRAPHY
IN JAPAN ON THE BOUNDARY
OF XIX–XX CENTURIES

The article highlights the genesis of a new art form – the cinema – at the Japan of the last XIX century. The author examines the peculiarities of early Japanese cinematography, the national system of cinema production and demonstration. It is observed the specific features of the first Japanese films.

Key words: cinematography of Japan, benshi, Jidaigeki, Gendaigeki.

L.Ja. Petrunina

THE SOCIAL PORTRAIT
OF MODERN VISITOR
TO THE TRETYAKOV GALLERY

The article is dedicated to the social research the visitors of permanent exposition of Tretyakov gallery as a result within a year monitoring of 2009 / 2010. The social portrait of three main groups of museum visitors (youth, an adults and pensioners) was constructed on the basis of questioning series. It was revealed their socio-demographic and gender composition, their reason of attendance at museum, their influence of preceding experience of familiarizing with art, artistic preferences.

Key words: Tretyakov gallery, monitoring of audience, social portrait, artistic preferences.

L.Yu. Savinskaya

THE ACTIVITIES OF PRINCE YUSUPOV
IN ITALY FOF COLLECTING
THE WORKS OF ART

The article is devoted to the analysis of the business and friendly connections of prince Yusupov during his voyage round Italy, which have an influence on his art taste. Based on a wide circle of sources the author identifies paintings with ones received to his collection in this period, and also reveals the contacts of collector with painters and art dealers.

Key words: prince Yusupov, neo-classical art, J.P. Hackert, A.R. Mengs, A. Kauffmann.

S.A. Savitsky
“THE RAILWAY” AS METAPHOR
IN THE SOVIET CULTURE
OF THE 1920–1930th

The article is devoted to the analyze of the concepts “the railway” and “the train”, which was used as metaphor in the soviet propagation, poetry and painting of futurists. The author pays the main attention to the original applying this images in the autobiographical assay “Returning home” of L. Ginzburg.

Key works: soviet ideology, L. Trotsky, futurists, L. Ginzburg

E.V. Shapovalova
THE FOREIGN POLICY
OF CARDINAL RICHELIEU IN THE CONTEXT
OF RELATION BETWEEN CHURCH AND STATE

The purpose of this article is analysed the peculiarities of cardinal Richelieu politics in the context of relations between the Holy See and French court. The vivid illustration of its opposition at the France in the first half of XVII century is “the matter of ambassador” reflecting the difficulty of political situation in the European of this age. The author bases herself on the weak investigated sources – the letters to his chancellor and state secretary, to Pope Urbanus VIII and two his cardinal.

Key words: cardinal Richelieu, Pope Urbanus VIII, France of XVII century.

M.V. Shilkina
THE APPROACHS TO THE STUDY
THE “RENOVATIONISM” IN THE ECCLESIASTICAL
AND SECULAR LITERATURE

The article is devoted to analyze the concept “renovationism” and the reasons of renovationist schism in the Orthodox Russian church of the 1920th. The author distinguishes three types of contemporary records into the ecclesiastical and secular literature demonstrating the urgency of this problem.

Key words: renovationism, ecclesiastical schism, relations of church and state.

E.Yu. Stepanova

THE PROBLEMS OF ORIGIN
AND FUNCTIONING OF MUSEUM
AS THE HISTORY-CULTURAL FEATURE

The paper is considered the history-cultural peculiarity of origin and functioning of museum as a cultural form. The museum has passed a complex and ambiguous way of development and adoptions, beginning from gathering of the archaic community until the purposive collecting the products of material and spiritual culture at the West and Russia.

Key words: museum, collecting, protomuseum forms, musemification.

D.V. Terletsкая

THE HASSIDIC LEADERS' ATTITUDE TOWARDS
BORROWINGS FROM MUSICAL CULTURE
OF NEIGHBORING PEOPLES

The article is covers consideration of peculiarities of Hassidic musical culture. By the end of 20th century this religious-mystical movement has spread its influence on Jewish communities worldwide. One of the most important results of the Hassidic leaders' cultural policy was birth of a new musical genre – niggun, which may be characterized by borrowings from vocal musical culture of neighboring peoples. Moreover folk songs were endowed with pathos of spiritual transformation and elevation of the borrowed tune, and in case of borrowing of a national anthem – with pathos of transformation and elevation of the nation's spirit itself.

Key words: Hassidism, Tzaddik, niggun, musical borrowings.

V.V. Vinogradov

THE INNOVATORY CINEMATOGRAPHY
OF J.L. GODARD AND IT IDEOLOGICAL ORIGINS

The article is devoted to the study of methodology of Jean Luc Godard – one of the most famous reformers of the cinematography. The author regards the art strategy and practice of French cinema director, and also analyzes it ideological basis, forming under the influence of innovatory methods of Dziga Vertov and Bertold Brecht.

Key words: cinema-verita, new wave, straight style, estrangement.

A. Ju. Volovich

THE MEANING OF A FROG IMAGE
ON THE ANCIENT EGYPTIAN VESSELS
OF THE NEW KINGDOM

The article is intended for a semantically definition of a frog representation on the Ancient Egyptian vessels from scribe tools of the god Thoth – as one of his symbolic attributes. The basic object of analysis is the vignette to the 94th chapter of the Book of the Dead, fragments of tomb paintings and its following texts. The author proposes the self version of translation for some fragments of this texts and makes a conclusion that the image of a frog is a symbol of Nile's flowing; its image indicates that the vessel contains exactly this revival water.

Key words: Ancient Egypt, Thoth, Book of the Dead, image of frog, tools of scribe.

A.L. Yurgeneva

THE PHOTOGRAPHY AS THE LANGUAGE
AND THE PHENOMENON OF MASS MEDIA

The article addresses to the problem of forming a photography as the language and the phenomenon of mass media. The author examines the communicative functions role of photography and its role at the West culture in the second half of the XIXth century. The proposed approach permits to propose the new answer on the question at the ancient disputes: "Is photography an art?"

Key words: history of photography, language, mass media, reproducing reality.

L.G. Zhukova

"TO COMBINE LAW WITH GRACE":
THE RELIGIOUS AUTHORITY
IN THE TRADITION OF MOLOKANS-JUMPERS

The article is devoted to the problem of the religious authority in the communities of "spiritual Christians Molokans", especially "Molokans jumpers". The author considers the different aspects of this problem, including Molokan Biblical interpretation as well as the tradition of oral prophecy.

Key words: spiritual Christians Molokans, "jumpers", religious authority, identity.

Сведения об авторах

Александрова Екатерина Владимировна – аспирант Центра изучения религий РГГУ, al-katerin@yandex.ru.

Ананьев Виталий Геннадьевич – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музеологии Санкт-Петербургского государственного университета, wostokzapad@newmail.ru.

Аннанурова Ольга Михайловна – аспирант Российского института культурологии, muzeolog@mail.ru.

Асоян Юлий Арамович – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, assoyan@mail.ru.

Белик Андрей Александрович – доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН, belik2004@list.ru.

Виноградов Владимир Вячеславович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ киноискусства, доцент кафедры киноведения Всероссийского университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), vinogradov_v.v@mail.ru.

Волович Анна Юрьевна – младший научный сотрудник Института востоковедения РАН, anna@volovich.me.

Гавришина Оксана Вячеславовна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, gavt-oksana@yandex.ru.

Горшкова Виктория Викторовна – заведующая отделом древнерусского искусства Ярославского художественного музея, vikagorshkova@mail.ru.

Горюнова Ирина Эдуардовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, e-mail: ieg15@yandex.ru.

Дубина Вера Сергеевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, vera.dubina@gmail.ru.

Елисеева Елена Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова, ehelen60@gambler.ru

Емельянова Ирина Борисовна – аспирант кафедры искусствоведения РГГУ, emelyanova.irina@gmail.ru.

Жукова Людмила Геннадьевна – кандидат исторических наук, доцент Центра изучения религий РГГУ, milazukova@gmail.ru.

Ильин Сергей Сергеевич – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, belij13@mail.ru.

Ковалевская Татьяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, профессор кафедры английского языка РГГУ, tkowaleska@yandex.ru.

Колотаев Владимир Алексеевич – доктор филологических наук, профессор центра «История и экранная культура» РГГУ, kolotaevv@mail.ru.

Комарицкая Александра Марковна – аспирант Центра изучения религий РГГУ, akomaritskaya@mail.ru.

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, академик РАН, профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ, ikond@mail.ru.

Короткова Анастасия Валерьевна – аспирант кафедры музеологии РГГУ, book1986@mail.ru.

Кривилева Ольга Геннадьевна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, olga-kris@mail.ru.

Ласикова Галина Валерьевна – научный сотрудник Государственного музея Востока, lassikova@mail.ru.

Лукичева Красимира Любеновна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой всеобщей истории искусства РГГУ, krassimiralouk@gmail.com.

- Малахова Юлия Владимировна* – аспирант Государственного института искусствознания (отдел теории искусства), jah-rasta1@yandex.ru.
- Молчанова Оксана Владимировна* – аспирант кафедры истории и теории РГГУ, oхана mol@mail.ru.
- Нестерова Елена Ивановна* – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, blb2@mail.ru.
- Петрунина Любовь Яковлевна* – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, liubovgtg@yandex.ru.
- Савинская Любовь Юрьевна* – старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, lusavin@rambler.ru.
- Савицкий Станислав Анатольевич* – кандидат искусствоведения, доцент факультета свободных искусств и наук СПбГУ, stavitski@yahoo.com.
- Степанова Елена Юрьевна* – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и музейного дела Орловского государственного института искусств и культуры, stepanovaey@rambler.ru.
- Терлецкая Дина Владимировна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, dina.terletskaya@gmail.ru.
- Фагурел Юлия Евгеньевна* – научный сотрудник отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, fagurilje@rambler.ru.
- Шаповалова Елена Владимировна* – аспирант Центра изучения религий РГГУ, e.sokhina@gmail.com.
- Шилкина Маргарита Васильевна* – кандидат философских наук, декан факультета религиоведения Свято-Филаретовского православно-христианского института, mv shilkina@mail.ru.
- Юргенева Александра Львовна* – аспирант Государственного института искусствознания, lvovushka@yandex.ru.

General data about authors

Alexandrova Ekaterina V. – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, al-katerin@yandex.ru.

Ananjev Vitaly G. – Ph.D. (in history), senior lecturer of the museology department of the State St. Petersburg University, wostokzapat@newmail.ru.

Annanurova Olga M. – postgraduate student of the Russian Institute of Culturology, muzeolog@mail.ru.

Assoyan Juiy – Ph.D. (in history), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, assoyan@mail.ru.

Belik Andrey A. – doctor of history (sc), professor, chief researcher of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, belik2004@list.ru.

Dubina Vera S. – Ph.D. (in history), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, vera.dubina@gmail.ru.

Eliseyeva Elena A. – Ph.D. (in art history), associate professor of the All-Russian State University of Cinematography by S.A. Gerasimov, ehelen60@rambler.ru.

Emeljanova Irina B. – postgraduate student of the art history department of the Russian State University for the Humanities, emelyanova.irina@gmail.ru.

Fagurel Julia E. – research fellow of the wood and furniture department of the State History Museum, fagurilje@rambler.ru.

Gavrishina Oksana – Ph.D. (in culturology), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, gavr-oksana@yandex.ru.

Gorshkova Victoria V. – head of Ancient Russian Art department of Jaroslavl Art Museum, vika-gorshkova@mail.ru.

Goryunova Irina A. – Ph.D. (in art history), professor of direction department of musical theater of Saint-Petersburg State Conservatory, ieg15@yandex.ru.

- Ilyin Sergey S.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, belij13@mail.ru.
- Kolotaev Vladimir A.* – doctor of philology science, professor of the “Center for History and Screen Culture” of the Russian State University for the Humanities, kolotaevv@mail.ru.
- Komaritskaya Alexandra* – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, akomaritskaya@mail.ru.
- Kondakov Igor V.* – doctor of philosophy science, fellow of the Russian Academy of Natural Sciences, professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, ikond@mail.ru.
- Korotkova Anastasia V.* – postgraduate student of the museology department of the Russian State University for the Humanities, book1986@mail.ru.
- Kowalevskaya Tatyana V.* – Ph.D. (in philology), full professor of the English department of the Russian State University for the Humanities, tkowaleska@yandex.ru.
- Krivileva Olga G.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, olga-kris@mail.ru.
- Lassikova Galina V.* – research fellow of the State Museum of Oriental Art, lassikova@mail.ru.
- Loukitcheva Krassimira L.* – Ph.D. (in art history), associate professor, head of the art history department of the Russian State University for the Humanities, krassimiralouk@gmail.com.
- Malakhova Julia V.* – postgraduate student of the State Institute of Art studies (department of the art theory), jah-rasta1@yandex.ru.
- Molchanova Oksana V.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, oxana mol@mail.ru.
- Nesterova Elena Ivanovna* – Ph.D. (in history), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, blb2@mail.ru.
- Petrulina Lyubov Ja.* – Ph.D. (in philosophy), senior research fellow of the State Tretyakov Gallery, liubovgtg@yandex.ru.

- Savinskaya Lyubov Ju.* – senior research fellow of the State Museum of Pushkin State Museum of Fine Arts, lusavin@rambler.ru.
- Savitsky Stanislav A.* – Ph.D. (in art history), associate professor of Free Arts and Sciences department of the State St. Petersburg University, stavitski@yahoo.com.
- Shapovalova Elena V.* – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, e.sokhina@gmail.com.
- Shilkina Margarita V.* – Ph.D. (in philosophy), dean of the religion study department of the St. Filaret Orthodox-Christian Institute, mv shilkina@mail.ru.
- Stepanova Elena Yu.* – Ph.D. (in culturology), assistant professor of the history and museology department of the Orel State Institute of Arts and Culture, stepanovaey@rambler.ru.
- Terletskaya Dina V.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, dina.terletskaya@gmail.ru.
- Vinogradov Vladimir V.* – Ph.D. (in art history), senior researcher of the Film Art Institute, assistant professor of Cinema Studies Chair of VGIK, vinogradov_v.v@mail.ru.
- Volovich Anna Y.* – Junior Researcher of Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences, anna@volovich.me.
- Yurgeneva Alexandra L.* – postgraduate student of the State Art History Institute, lvovushka@yandex.ru.
- Zhukova Lyudmila G.* – Ph.D. (in history), associate professor of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, milazukova@gmail.ru.

Заведующая редакцией *Е.Е. Жигарина*

Корректор *Н.К. Егорова*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Формат 60×90 ¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 22,2. Усл. печ. л. 21,25.
Тираж 1050 экз. Заказ № 273.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru