

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



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

№ 15 (58)/10

Scientific journal

Culturology. Art History. Museology Series

Moscow 2010

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 15 (58)/10

Научный журнал

Серия «Культурология.
Искусствоведение. Музеология»

Москва 2010

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»:
А.А. Олейников – отв. редактор
И.В. Баканова
Г.И. Зверева
И.В. Кондаков
К.Л. Лукичева
А.Н. Сундиева

ISSN 1998-6769

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

I. История и теория культуры

История детства

- И.С. Кон*
Открытия Филиппа Арьеса и гендерные аспекты истории детства12
- О.Е. Кошелева*
Филипп Арьес и российские исследования истории детства25
- В.Г. Безрогов*
Проект Н.А. Рыбникова «История русского ребенка»32

Культурологические исследования

- О.В. Гавришина*
О двух типах документальности в фотографии39
- Л.Р. Городецкий*
Символика верхней одежды у О. Манделштама
(«шуба», «шинель», «лапсердак»)45
- И.Л. Бражников*
История одного села как возвращение домой: смешное Горохино
и печальное Горюхино55
- У Цзя-цин*
«Бардовский текст» и его контекст: культура
повседневности периода «оттепели»64
- А.В. Гавришина*
Категории советского и немецкого кинематографа 1920-х годов71
- Каверина Е.А.*
«Креативные» идеи в коммуникационных технологиях79
- В.Н. Мерзлякова*
К вопросу о формировании дискурса успешности87

<i>Н.В. Ростова</i>	
Проблема перевода театрального действия на язык кино	94
<i>Е.В. Скрылева</i>	
О художественном пространстве неигрового кино	102
<i>О.И. Шустрова</i>	
Коды и символы в искусстве мультимедиа	110

История религиозной культуры

<i>А.И. Шмаина-Великанова</i>	
Книга Руфь и проблема чужеземных жен: историческая и литературная реконструкция	125
<i>В.А. Герасимова</i>	
«Свои» и «чужие»: крещеные евреи в России XVIII века	139
<i>К.Т. Сергазина</i>	
Игумен Варлаам и венецкие христоверы: протоколы допросов 1733 года	147
<i>П.Г. Чистяков</i>	
Дело о почитании Кипрской (Стромынской) иконы Богородицы (1841–1842 гг.)	154
<i>В.С. Раздьяконов</i>	
Расцвет и закат экспериментального спиритизма в России 1880–1990-х годов	162

II. Исследования истории искусства

<i>Л.В. Ванбина</i>	
«Слепота арфистов»: символика древнеегипетских изображений	172
<i>И.П. Брекоткина</i>	
Истоки творческого индивидуализма ренессансного художника	179
<i>Е.В. Пилюк</i>	
Стиль Либерти и его место в истории итальянской культуры	188
<i>К.В. Горбунова</i>	
Символика цвета в теории В.В. Кандинского	194

<i>Е.Д. Пихлецкая</i>	
Особенности зрелого творчества Н.А. Тархова	201
<i>Д.Г. Ломтев</i>	
Россия органная: заказчики и производители инструментов	211
<i>Н.Ю. Каменецакая</i>	
Гендерные аспекты репрезентации тела в современном искусстве	224
 III. Вопросы музеологии	
<i>Ю.Г. Кокорина</i>	
О новой терминологической системе в археологии	233
<i>В.В. Черненко, В.Ф. Резников, Ю.В. Миронов</i>	
Опыт модернизации экспозиции «Земля и ее геосферы»	242
<i>И.В. Бородин</i>	
Становление шпалерного ткачества в Брюсселе (XIV–XVI вв.)	250
<i>С.И. Баранова</i>	
К вопросу о заказчиках и зодчих изразцового декора московских построек в конце XVII века	261
<i>Е.А. Церковникова</i>	
Проблемы сохранения культурного наследия арктических народов в музеях Чукотки	270
<i>И.И. Макарова</i>	
К вопросу о модернизации ГМИИ им. А.С. Пушкина	283
<i>О.В. Якушева</i>	
Вопросы музеефикации мест исторических сражений	288
Abstracts	296
Сведения об авторах	308

CONTENTS

I. History and theory of culture

Childhood's history

I.S. Kon

The discoveries of Philippe Aries and the gender aspects
of the childhood's history12

O.E. Kosheleva

Philippe Aries and Russian studies of the childhood's history 25

V.G. Bezrogov

The project "history of Russian child" of N.A. Rybnikov 32

Culturology studies

O.V. Gavrishina

On two types of documentality in photography 39

L.R. Gorodezky

The outerwear symbols of O. Mandelstamm
("fur-coat", "greatcoat", "lapersdak") 45

I.L. Brazhnikov

The history of one village as the return home: ridiculous "Gorokhino"
and sorrowful "Gorjukhino" 55

Wu Chia-ching

"The bard text" and its context: the culture of everyday life during
the "thaw" 64

A.V. Gavrishina

The categories of soviet and German cinematography in 1920th years 71

E.A. Kaverina

The "creative" ideas in the communication technologies 79

V.N. Merzliakova

Forming of the discourse of successfulness 87

<i>N.V. Rostova</i>	
The problem of transfer of theatrical action into cinema language	94
<i>E.V. Skryleva</i>	
About the art space of the non-fictional cinema	102
<i>O.I. Shustrova</i>	
The codes and symbols in the multimedia art	110

History of religious culture

<i>A.I. Shmaina-Velikanova</i>	
The book of Ruth and the problem of foreign wives: the historical and literary reconstruction	125
<i>V.A. Gerasimova</i>	
“Own” and “alien”: converted Jews in Russia at XVIII century	139
<i>K.T. Sergazina</i>	
Abbot Varlaam and Venev’s Christ-believers: the records of examination in 1733	147
<i>P.G. Tchistiakov</i>	
The case about the veneration of the Cyprus (Strominskaya) icon of Theotokos (1841–1842)	154
<i>V.S. Razdjakonov</i>	
The rise and decline of “experimental spiritualism” in Russia 1880–1890 years	162

II. Studies on art history

<i>L.V. Vanbina</i>	
“The blindness of harpists”: the symbolism of ancient Egyptian’s images ...	172
<i>I.P. Brekotkina</i>	
The sources of creative individualism of Renaissance painter	179
<i>E.V. Pilyuk</i>	
The style “Liberty” and its position in the history of Italian culture	188
<i>K.V. Gorbunova</i>	
The symbols of colour in the theory of W. Kandinsky	194

<i>E.D. Pikhletsкая</i>	
The peculiarities of “mature” creation of N.A. Tarkhoff	201
<i>D.G. Lomtev</i>	
Organs in Russia: the instrument customers and builders	211
<i>N.Ju. Kamenezkaya</i>	
The gender aspects of the body representation in the modern art	224

III. Problems of museology

<i>Yu.G. Kokorina</i>	
About the new system of terms in the archaeology	233
<i>V.V. Chernenko, V.F. Reznikov, Yu.V. Mironov</i>	
The experience of modernization the museum exposition “Earth and its geospheres”	242
<i>I.V. Borodin</i>	
The forming of the tapestry manufacturing in Brussels (XIV–XVI centuries)	250
<i>S.I. Baranova</i>	
About the customers and masters of the ceramic decoration for Moscow buildings in the end of XVII century	261
<i>E.A. Tserkovnikova</i>	
The problems of the preservation of the cultural legacy of arctic peoples in the Chukotka’s museums	270
<i>I.I. Makarova</i>	
About the modernization of the State Pushkin Museum of Fine Arts	283
<i>O.V. Jakusheva</i>	
The problems of museumification of the historical battles scenes	288
Abstracts	296
General data about the authors	308

I. История и теория культуры

История детства

От редакции: 1–2 ноября 2009 г. в РГГУ прошла Международная научная конференция «История детства как предмет исследования: наследие Ф. Арьеса в Европе и России». В ней приняли участие 74 специалиста из 11 стран. Конференция была поддержана Российской академией образования, Франко-русским центром гуманитарных и социальных наук, Российским гуманитарным научным фондом. Программа и тезисы докладов размещены на сайте постоянно действующего научного семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики» (<http://childcult.rsuh.ru>). В данном выпуске «Вестника РГГУ» мы публикуем текст трех пленарных докладов, прозвучавших на конференции. Оргкомитет конференции подготавливает издание других докладов отдельной книгой.

И.С. Кон

ОТКРЫТИЯ ФИЛИППА АРЬЕСА И ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ДЕТСТВА

Статья суммирует инновационный подход Филиппа Арьеса к истории детства и особенности рецепции его идей в советской историографии. В конце XX в. история детства обогатилась за счет сближения с социологией и культурной антропологией. В начале XXI в., в результате междисциплинарных исследований мальчишества, история детства обрела гендерное измерение.

Ключевые слова: Ф. Арьес, история детства, гендер, мальчишество.

1. Что открыл Филипп Арьес и как мы открыли Арьеса

Главная заслуга Филиппа Арьеса: он показал, что ребенок не является просто объектом воспитания, что детство имеет собственную историю. Для антропологов и фольклористов 1960-х гг. эта идея была не такой уж новой. То, что разные общества воспринимают и воспитывают своих детей неодинаково, было известно давно, по крайней мере со времени публикации книги Маргарет Мид «Взросление на Самоа» (1928). Принципиальный вывод антропологических исследований сводился к тому, что *разные народы* имеют разное детство, поэтому кросскультурные исследования могут помочь «нам» лучше понять и усовершенствовать собственную педагогику.

Ф. Арьес показал, *что один и тот же народ* может на протяжении своей истории иметь *разные культуры детства*. Его книга «Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке», написанная в свободной эссеистской манере, но на солидной источниковедческой базе, освещает три круга вопросов:

– эволюция понятия и образа детства: периодизация жизненного пути человека; осознание детства как особого социокультурного

явления; история детской одежды, игр и развлечений; история целей и методов нравственного воспитания;

– история школьной жизни: возраст школьников, смена типов учебных заведений; происхождение одновозрастного школьного класса; эволюция целей и методов дисциплинирования школьников; переход от дневной школы к системе интернатов, его влияние на поведение детей;

– положение и функции ребенка в «старой» и современной семье.

На конкретном историческом материале Арьес показал, что детство – не просто естественная и универсальная фаза человеческого развития. Детство – это понятие, имеющее сложное социальное и культурное содержание. Изучение истории детства требует не только объективной статистической информации (например, о динамике возрастного состава населения), но и знания историко-культурных, психологических условий.

С известной долей упрощения можно сказать, что Арьес был стихийным *конструктивистом*: он показал, как именно конкретная культура конструирует, «открывает» феномен детства. Однако нужно различать два аспекта: *нормативный канон* – представления о том, каким *должен быть* ребенок, и *повседневную жизнь* – то, какими дети *фактически являются*. Здесь есть свои терминологические трудности. Слова «ребенок» и «детство» обычно относятся к нормативному канону, тогда как слово «дети» описывает реальных мальчиков и девочек, их повседневные практики.

Работа Арьеса сразу же вызвала огромный интерес, но и острую полемику. Самые серьезные возражения были связаны с тем, что Арьес отнес «открытие детства» к строго определенному историческому периоду. Почти все историки согласны с тем, что Новое время (особенно XVII и XVIII вв.) ознаменовалось появлением нового образа детства, ростом интереса к ребенку, более четким различением детского и взрослого миров, признанием за детством автономной социальной и психологической ценности. Однако, с точки зрения критиков, слишком жесткие хронологические цезуры Арьеса выглядят произвольными, причем его интересует не столько сам ребенок, сколько отношение взрослых к детям и детству (все то, что сегодня принято называть дискурсом).

Нормативный образ ребенка и реальные социально-педагогические практики никогда и нигде не совпадали. Иконографические исследования уже в 1970-х гг. показали, что античные и средневековые художники изображали детей как маленьких взрослых, но достаточно реалистично.

И.С. Кон

«Открытие детства» не является чем-то однократным: разные общества лишь постепенно переносили акцент на такие стороны детского мира, на которые раньше никто не обращал внимания. Если Арьес относит «открытие детства» к началу Нового времени, то выдающийся советский литературовед Н.Я. Берковский (и не он один) связывает это явление с культурой романтизма:

Романтизм установил культ ребенка и культ детства. XVIII век до них понимал ребенка как взрослого маленького формата, даже одевал детей в те же камзолчики, прихлопывая их сверху паричками с косичкой и под мышку подсовывал им шпажонку. С романтиков начинаются «детские дети», их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущее взрослые. <...> Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми¹.

Однако условные «дети» романтиков – такие же символы некоего идеального мира, как и «счастливые дикари» XVIII в. В романтических произведениях фигурирует не реальный живой ребенок, а отвлеченный образ невинности, близости к природе и чувствительности, – тех качеств, которые отсутствуют у взрослых. Культ идеализированного детства не содержал в себе ни грана интереса к психологии подлинного ребенка. Объективное изучение детства показалось бы романтику кощунственным, в его системе взглядов взросление выглядело скорее потерей, чем приобретением. Постулируя самоценность мира детства, романтизм превратил ребенка в миф, который последующим поколениям предстояло исследовать (и тем самым развенчивать).

Расплывчатость понятия «детство», казавшаяся историкам 1960-х гг. чем-то специфическим для Средневековья, при ближайшем рассмотрении оказалась общим свойством *всех* возрастных категорий во все времена². Возражения вызвало и утверждение Арьеса, что раннебуржуазная семья ограничивает свободу ребенка и усиливает суровость наказаний. Здесь напрашивается аналогия с теорией усиления в Новое время сексуальных репрессий (ее развивал известный французский историк Жан-Луи Фландрен, 1931–2001, а Мишель Фуко подверг критике). Реальную степень свободы ребенка невозможно оценить без уточнения сферы его деятельности и того, что именно ребенку разрешают и запрещают.

Но как бы ни была обоснованна критика взглядов Арьеса, слово было сказано: *детство обрело историю*.

Знакомство российской публики с работами Арьеса имело два независимых друг от друга источника – труды выдающихся меди-

вистов А.Я. Гуревича, Ю.Л. Бессмертного и мои собственные (причем «открыли» мы его практически одновременно).

В знаменитой книге А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» концепция Арьеса излагается без каких-либо критических замечаний³. Ю.Л. Бессмертный позже посвятил ей специальный реферат и обстоятельный историографический обзор всей проблемы⁴. В русском издании моей «Социологии личности» (1967) Арьес еще не упоминался, но в расширенном немецком издании этой книги (1969) его концепция уже изложена⁵. По-русски этот текст был воспроизведен в статье 1973 г.⁶

В 1977 г., преодолев определенное идеологическое сопротивление, мне удалось опубликовать русский перевод двух важнейших разделов книги Арьеса⁷. Однако в советское время никто из историков России не заинтересовался тем, как воспитывали своих детей наши предки; исключение составляли авторы, занимающиеся этнопедагогикой⁸. Только в середине 1990-х годов в стране начались первые оригинальные исследования по изучению русского детства⁹, а в 1999 г. вышел полный русский перевод книги Арьеса.

2. «Социологизация» истории детства

Книга Арьеса привлекла к себе столь широкое внимание потому, что она хорошо вписывалась во французскую традицию социальной истории (включая школу «Анналов») и была достаточно живо написана. Но научно-теоретический кругозор самого Арьеса был довольно ограничен: он не был знаком ни с теоретической антропологией, ни с кросскультурными исследованиями, ни с важными англоязычными работами по истории Франции.

Между тем после студенческой революции 1968 г. проблемы молодежи, а затем и детства приобрели более острое политическое звучание. Однако «социологизация» истории детства могла произойти и под влиянием сугубо академических процессов. Люди, прочитавшие труд немецкого социолога Норберта Элиаса (1897–1990)¹⁰, не могли не заметить его скрытую полемику со многими идеями Арьеса. Например, изменение телесного канона, отношение к наготы, чувство стыдливости и т. д., которые Арьес связывал с «открытием детства», Элиас считал элементами более общего «цивилизационного процесса» начала Нового времени. Предпринятая Мишелем Фуко деконструкция «педагогизации» детской сексуальности была распространена и на другие социально-педагогические практики, которые историки привыкли считать нормальными, само собой разумеющимися.

Развивая положения классической антропологии, новая теоретическая социология 1980–1990-х гг. установила, что в рамках

И.С. Кон

одного и того же общества, в один и тот же период существуют разные «культуры детства»¹¹. Существует несколько социологических парадигм изучения детства:

– дети как *особое «племя»* (tribal group), со своей культурой, языком, игровыми традициями и т. д. Слово «племя» подчеркивает, что детская культура может быть бесписьменной и содержит в себе много архаических элементов. Этот подход своими корнями уходит в антропологию;

– дети как *социальное меньшинство*, аналогичное гендерным, расовым, социально-экономическим и этническим меньшинствам. Эта парадигма делает исследователей детства особенно чувствительными к проблемам социального неравенства и дискриминации;

– проблемы *маркирования социального пространства детства*: где, как и в каком статусе дети участвуют в общественной жизни, как это сказывается на их жизненном пути;

– изучение *дискурсов*, производящих и видоизменяющих идею ребенка и детства: какие именно их свойства при этом подчеркиваются или замалчиваются, как это влияет на психологию детей и их взаимоотношения со взрослыми.

Разумеется, ни одна из этих парадигм не является самодовлеющей: это просто разные углы зрения на один и тот же предмет. Общие черты современной социологической теории детства – понимание ребенка как *социального субъекта* и признание *множественности детства*.

Социология детства выдвигает на первый план такие острые социальные проблемы, как бедность, беспризорность, преступность, наркомания, проституция детей. Изучение этих явлений неразрывно связано с поиском эффективных методов социальной реабилитации детей, исключающих превращение ребенка в объект (тем более что во внимании нуждаются не только обездоленные, но и вполне благополучные дети). Не случайно социология детства выдвигает на первый план проблему прав ребенка¹².

Отсюда высокая востребованность добротной описательной *демографии и этнографии детства*, включая изучение конкретных детских и юношеских субкультур. Одна из фундаментальных слабостей новейших российских проектов – совершенно неудовлетворительная ведомственная статистика, как правило, составленная по принципу «чего изволите». Характерно, что в международных базах данных по такому острому вопросу, как телесные наказания детей, Россия практически отсутствует. В результате ответственные политические решения и законы подчас принимаются на основе заведомо неполных и нерепрезентативных данных.

3. От истории детства к истории мальчиков и девочек

Одна из важнейших инноваций современной истории детства – ее тесная связь с гендерными исследованиями, осознание необходимости изучения не «детства вообще», а повседневной жизни девочек и мальчиков. На первый взгляд, это абсолютно тривиально. Кто же не знает, что в традиционных обществах мальчиков и девочек всегда воспитывали по-разному? Тем не менее в первичных этнографических описаниях речь часто идет именно о детях вообще. Иначе и не могло быть. Первыми этнографами были путешественники и миссионеры; этих мужчин на женскую половину дома не допускали, и они описывали преимущественно жизнь мальчиков. Маргарет Мид едва ли не первой обратила внимание на девочек, но и наши представления о мальчиках неизбежно остались односторонними.

Кроме того, важна определенная методологическая установка. Когда в конце 1970-х годов Институт этнографии организовал полевые исследования проблем детства, мне не раз приходилось «заворачивать» работы молодых ученых, которые описывали детские обряды и практики воспитания «детей вообще». Эти исследователи из Сибири, Средней Азии, Кавказа знали о различиях в воспитании девочек и мальчиков (согласно своим национальным традициям) гораздо лучше меня, но именно поэтому им не приходило в голову над этим задумываться.

Гендерная сегрегация – факт истории культуры и одновременно индивидуального развития. Как известно, мальчики исторически обособляются и приобретают собственную культурную нишу раньше, чем девочки. Уже Арьес чувствовал наличие здесь проблемы. В главе о детской одежде он писал: «Мальчики – первые дети, выделенные в особую категорию <...> восприятие детства как отдельного мира проявляется сначала в пользу мальчиков <...> обособление детства долгое время ограничивается мальчиками»¹³. Это верно не только для одежды, но и для всех остальных элементов бытовой культуры.

В последнее время в науках о человеке быстро нарастает интерес к изучению мальчиков и мальчишества как особого социокультурного и психологического феномена¹⁴. «Мальчишеведение» (boyhood studies) заявило о себе как об автономной предметной области историко-антропологических исследований совсем недавно, в начале XXI столетия. Оно развивается, с одной стороны, на основе истории и антропологии детства, а с другой – на основе изучения мужчин (men's studies) и гендерных исследований.

Как всегда, в основе научно-теоретического интереса лежат заботы практического порядка. Постепенная, но закономерная утрата

мужчинами социальной гегемонии выявила некоторые ранее скрытые слабости «сильного пола», причем наиболее уязвимой группой оказались несовершеннолетние мальчики. Именно они больше всех болеют, хуже учатся, чаще совершают преступления и рискованные поступки. Мальчиков иногда называют «забытыми детьми», но они все чаще напоминают о себе актами насилия, вандализма, политического экстремизма. Учителя, родители и политики всего мира бьют тревогу по этому поводу.

Отчасти это выглядит просто консервативной реакцией на феминизм, но тут есть и серьезные вопросы: не даром их поднимают не столько идеологи, сколько матери этих мальчиков.

Озабоченность общества положением и судьбами мальчиков не только находит отражение в многочисленных публикациях в СМИ, но и стимулирует новые научные исследования. Хотя все дружно говорят о катастрофической недооценке «мальчишеской» проблематики, ее современная библиография исчисляется многими сотнями¹⁵. Она содержит такие рубрики: мальчики и маскулинность, школьное обучение мальчиков, мужчины-учителя и социальные работники, матери и сыновья, гендер и образование. Особые разделы посвящены отцовству и работе с мальчиками, есть даже рубрика «книги для мальчиков». В Интернете с 2005 г. существует созданный голландским антропологом Дидериком Ф. Янсенем специальный библиографический сайт «Мальчико-ведение», насчитывающий 2 448 названий книг, статей и докладов¹⁶. С 2007 г. выходит междисциплинарное издание «ТНУМОС: Journal of Boyhood Studies» (под редакцией Майлса Грота и Дидерика Янсена).

Практические вопросы переплетаются с научно-теоретическими. Оказывается, мы плохо знаем, что такое «мальчик» и «мальчишество». Хотя почти во всех древних обществах существовала жесткая гендерная сегрегация, она не всегда четко формулировалась. Слова «мальчик» и «ребенок» нередко употреблялись как синонимы.

Русское слово «мальчишество» не является научным термином и обозначает просто некие свойства, приписываемые мальчикам, а порой и взрослым мужчинам, – детскость, незрелость, отвагу, легкомыслие. Английское *boyhood* и немецкое *Knabenschaft* – понятия более серьезные. Они подразумевают не столько индивидуальные свойства, сколько социально-культурный статус ребенка мужского пола – одновременно возрастной и гендерный.

Половозрастные категории в разных языках существенно различны, а этимология слова «мальчик» (и близких к нему слов) сложна и противоречива¹⁷. Однако в ней всегда присутствуют три

оппозиции: возрастная (не взрослый), статусная (не самостоятельный) и гендерная (не девочка).

Историко-социологическое и антропологическое изучение мальчишества предполагает выделение по крайней мере трех автономных аспектов:

– *положение мальчиков в обществе*, их социальный статус, типичные формы жизнедеятельности, отношения с взрослыми, институты и методы воспитания;

– *образы мальчиков* в культуре и массовом сознании, нормативные представления об их возрастных свойствах, критериях зрелости и т. п.;

– собственно *мальчишеская культура*: внутренний мир мальчиков, их язык, направленность интересов, игры, общение друг с другом, восприятие взрослого общества, фольклор и т. д.

В пользу выделения мальчишества как особого исследовательского проекта говорят данные культурной антропологии. В большинстве изученных человеческих обществ мальчики имеют особый статус (отличный от статуса девочек), специфические цели и задачи, связанные с ними нормативные ожидания, особый круг агентов социализации, характерные формы гендерной сегрегации (мужские дома, общества однополых сверстников), обряды перехода и инициации, особые дисциплинарные практики поощрения и наказания.

Некоторые особенности поведения мальчиков имеют, по-видимому, биолого-эволюционные предпосылки. Известный американский психолог Дэвид Гири выдвинул следующие важные положения. У мальчиков ниже, чем у девочек, порог формирования социальных связей друг с другом; чтобы сотрудничать, им не нужно испытывать друг к другу индивидуальную симпатию. Социальные связи между мальчиками легче формируются в ситуациях, предполагающих межгрупповое соперничество, чем в несоциальных стрессовых ситуациях. Для мальчиков типичны более высокие уровни кооперативного и аффилиативного поведения в своей группе, чем для девочек (проще говоря, мальчишеские группы больше девчоночьих). Мальчики обнаруживают более высокую толерантность к внутригрупповым конфликтам, чем девочки. Частные межличностные конфликты не разрушают единство мальчишеской группы, как это происходит у девочек. Соперничающие группы мальчиков имеют более высокую и эффективную ролевую дифференциацию, чем аналогичные группы девочек, что способствует их большей автономии от взрослых¹⁸.

В том же направлении идет и психология развития. Ведущий авторитет по вопросам гендерного развития Элинор Маккоби¹⁹,

обобщая имеющиеся эмпирические данные, показывает, что на протяжении большей части периода взросления существует не одна, а *две культуры детства* – мальчишеская и девчоночья. Гендерная сегрегация и связанная с нею «гомосоциальность» (предпочитаемое общение с себе подобными) осуществляются не только родителями и воспитателями, но самими детьми, независимо от предписаний взрослых и даже вопреки им.

До двух лет гендерные предпочтения у детей еще не особенно заметны, хотя уже 14-месячные дети легче общаются с ровесниками своего пола. Явное игровое предпочтение однополых сверстников появляется на третьем году жизни – сначала у девочек, а потом и у мальчиков. К пяти годам эти предпочтения уже явно выражены: дети, особенно мальчики, определенно предпочитают играть с детьми своего пола и активно сопротивляются усилиям родителей и воспитателей, заставляющих их играть с детьми противоположного пола. Это проявляется не только в специфически девчоночьих («дочки-матери») и мальчишеских («казаки-разбойники») играх, но и в играх гендерно-нейтральных.

С возрастом гендерная сегрегация усиливается. По данным лонгитюдного исследования Элинор Маккоби и Кэрол Джеклин²⁰, у 4–5-летних детей однополые игры встречаются втрое чаще разнополых, а после 6 лет их соотношение выглядит как 11:1. Между 8 и 11 годами мальчики и девочки почти все время играют отдельно друг от друга, причем эту сегрегацию инициируют и поддерживают именно мальчики, осуждая и высмеивая тех детей, которые нарушают эти границы.

Эти тенденции являются кросскультурными. Сравнение социального поведения детей 10 разных культур Африки, Индии, Филиппин, Мексики и США показало, что 3–6-летние дети проводят с детьми своего пола две трети, а 6–10-летние – три четверти игрового времени²¹. Так же выглядит сравнение общения детей в США, Швейцарии и Эфиопии²². В российском детском саду 91% детских избирательных контактов приходится на детей своего пола и только 9% – на детей противоположного пола; однополыми были 75% всех игровых объединений и 91 устойчивая детская группа²³. Маленькие мальчики чаще смотрят на мальчиков, чем на девочек, и наоборот²⁴. Интересные этнографические данные о гендерных особенностях детских игр и игрушек приводит И.А. Морозов²⁵.

Игровая дивергенция и разные стили общения способствуют тому, что мальчики и девочки формируют разные типы первичных и вторичных групп. Мальчишеские группы выглядят более сплоченными, в них строже соблюдается принцип гендерной сегрегации – «девчонкам вход воспрещен». Во всех спорных вопросах мальчики

апеллируют исключительно к мнению других мальчиков, подчеркнуто игнорируя мнение девочек. Мальчиковые группы значительно больше девчачьих автономны от взрослых. У них более стабильное групповое членство, причем рискованные приключения и нарушение правил, установленных взрослыми, служат средством сплочения и формирования групповой солидарности. Нарушение «внешних» правил и одновременно неукоснительное подчинение нормам собственной группы – одно из самых универсальных свойств маскулинности.

Систематический анализ новейшей психологической литературы об особенностях общения мальчиков и девочек с ровесниками²⁶ подтверждает и уточняет упомянутые закономерности. Некоторые из этих особенностей с возрастом усиливаются.

Выделение междисциплинарной области «мальчиковедение» не требует создания новых «...логий» или «...гитик», с последующими спорами об их «предмете» и «границах». Границы вообще устанавливаются и охраняются пограничники и милиционеры, тогда как ученые и путешественники предпочитают их нарушать. Но если возможна история мальчиков, то должна ли быть еще и история девочек? Теоретически и «политкорректно» – несомненно, но практически сделать это трудно. Маргарет Мид не единственный антрополог, чьи исследования детства имели явно выраженный «женский» пафос. Яркий отечественный пример такого рода – работы Т.А. Бернштам о русской деревенской культуре²⁷. Но письменных и иконографических источников о положении и культуре девочек в России до XVII–XVIII вв., пожалуй, найти не удастся. Так что вместо отдельного «мальчиковедения» лучше выстраивать гендерную историю детства в целом.

4. Ученичество – мостик между семьей и школой?

Расширение проблематики междисциплинарных исследований детства предполагает и обогащение их понятийного аппарата. Говоря о детстве, мы привыкли традиционно фиксировать главное внимание на двух институтах – семье и школе. На их взаимодействии сосредоточивает свое внимание и Арьес. Но такой подход весьма ограничен. Прежде всего, нуклеарная семья существовала не всегда, да и социализация детей, особенно мальчиков, практически никогда не замыкалась ее рамками. Как гласит африканская поговорка, «чтобы вырастить ребенка – нужна деревня». Вне-семейные факторы социализации многообразны. Вертикальная социализация, трансмиссия опыта от старших к младшим подразумевает участие в воспитании близких родственников и соседей, тогда как горизонтальная социализация, особенно важная для

И.С. Кон

мальчиков, предполагает общество сверстников. Еще один важный институт, возникший задолго до появления школы, но автономный от семьи – это ученичество. О нем напомнил в своей последней книге В.Г. Безрогов:

Ученичество заняло в традиционном обществе важную нишу между семьей (общиной) и возникавшей школой. <...> Личные отношения между наставником и учеником играли в ученичестве системообразующую роль, школа же опиралась на обезличенный стандарт необходимых для широкого распространения общих знаний²⁸.

Если не сводить ученичество к передаче знаний, а включить сюда также *верования* (в древности эти моменты были неразрывны), то для мальчиков этот институт окажется практически универсальным, архетипическим. Это своеобразное «символическое отцовство» зачастую было культурно и психологически даже более значимым, чем физическое отцовство.

При изучении этого феномена, возможно, пригодится старая идея Ю.М. Лотмана о множественности культурных кодов, посредством которых общество передает накопленный опыт следующим поколениям. В одних обществах обучение культуре осуществляется преимущественно путем *индивидуального примера*, а в других – путем усвоения системы более или менее *общих правил*²⁹. Так как первый тип обучения является более личным, преданность учителю нередко оказывается важнее, чем верность его учению. Лотман иллюстрировал этот случай курдской поэмой XIV в., излагающей принципы суфизма. Согласно легенде, престарелый благочестивый шейх Санан, влюбившись в прекрасную армянку, отрекся от Корана, стал пить вино и пасти свиней. Пятьсот суфиев, учеников шейха, оскорбленные его поведением, с плачем покинули учителя. Но когда они явились к некоему «главе пророков», тот не одобрил их поступка, сказав, что ради учителя им следовало отречься от учения, даже если бы они сами при этом погибли. Противоположный полюс представляет формула «Платон мне друг, но истина дороже» и древнеримское *Perreat mundus*.

Но, может быть, культурный код зависит также от содержания передаваемых ценностей? Возможно, и современный всеобщий плач по исчезнувшему мужчине-учителю обусловлен тем, что институт школы по самой своей сути не допускает индивидуализации отношений? Один из афоризмов Георга Кристофа Лихтенберга гласит: «Школьный учитель и профессор выращивают исключительно виды, а не индивидов»³⁰. Институциональный контекст социализации и ее духовное содержание – вещи разные. Как бы то

ни было, эта тема заслуживает серьезного теоретического обсуждения, причем обязательно – междисциплинарного.

Примечания

- 1 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 42–43.
- 2 См.: Кон И.С. Ребенок и общество: историко-этнографическая перспектива. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1988. С. 93–100.
- 3 Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 278–279.
- 4 Бессмертный Ю.Л. Ариес Ф. Ребенок и семья при старом порядке. Дети и общество в средние века. Обзор // Идеология феодального общества в Западной Европе: проблемы культуры и социально-культурных представлений средневековья в современной зарубежной историографии. М.: ИНИОН, 1980.
- 5 Кон И.С. Soziologie der Persönlichkeit. Berlin: Akademie Verlag; Köln: Pahl Rugenstein Verlag, 1971. S. 165–166.
- 6 Кон И.С. Юность как социальная проблема // Общество и молодежь. 2-е изд., доп. и перераб. / Сост. В.Д. Кобецкий. М.: Молодая гвардия, 1973. С. 22–51.
- 7 Ариес Ф. Возрасты жизни // Философия и методология истории / Общ. ред. и вступ. ст. проф. И.С. Кона. М.: Прогресс, 1977. С. 200–211, 216–244.
- 8 См., напр.: Волков Г.Н. Этнопедагогика. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1974. 375 с.
- 9 См.: Кошелева О.Е. «Свое детство» в Древней Руси и России эпохи Просвещения. М.: УРАО, 2000. 320 с.; Какорея: Из истории детства в России и других странах: Сборник статей и материалов. М.; Тверь: РГГУ, 2008. (Труды семинара «Культура детства. Нормы, ценности, практики». Вып. 1). 381 с.
- 10 Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования: В 2 т. М.; СПб.: Университетская книга. 2001. Т. 1. 332 с.; 2003. Т. 2. 382 с.
- 11 См.: Childhood Matters / Ed. J. Quortrup. Aldershot, 1994; James A., Jencks C. and Prout A. Theorizing Childhood. L.: Polity press, 1999.
- 12 Щеглова С.Н. Социология прав детей в России: новый век, новые проблемы, новые перспективы. М.: Социум, 2001. 84 с.
- 13 Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 68, 70.
- 14 См.: Кон И. Мальчик – отец мужчины. М.: Время, 2009. 704 с.
- 15 Flood M. The men's bibliography: a comprehensive bibliography of writing on men, masculinities and sexualities, compiled by Michael Flood [Электронный ресурс]. 19th ed. 2007. URL: <http://mensbiblio.xyonline.net/> (дата обращения: 14.03.2010).

И.С. Кон

- 16 *Janssen D.F.* Boyhood Studies: A Bibliographic Exploration. Nijmegen, The Netherlands [Электронный ресурс]. URL: <http://www.boyhoodstudies.com> (дата обращения: 14.03.2010).
- 17 *Lieberman A.* The etymology of English boy, beacon, and buoy // *American Journal of Germanic Linguistics and Literatures*. 2000. Vol. 12. P. 201–234; *Janssen D.F.* BOY – Linguistic Anthropological Notes // *THYMOS: Journal of Boyhood Studies*. Vol. 1. No. 1. Spring. 2007. P. 43–67.
- 18 *Geary D.C., Byrd-Craven J., Hoard M.K., Vigil J. and Numtee C.* Evolution and development of boys' social behavior // *Developmental Review*. Vol. 23. 2003. P. 444–470.
- 19 *Maccoby E.E.* *The Two Sexes: Growing Up Apart, Coming Together*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 376 p.
- 20 *Maccoby E.E., Jacklin C.N.* Gender segregation in childhood / W.R. Hayne, ed. // *Advances in Child Behavior and Development*. 1987. Vol. 20. P. 239–287.
- 21 *Whiting B.B., Edwards C.P.* *Children of Different Worlds: the Formation of Social Behavior*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- 22 *Omark R.D., Omark M., Edelman M.* Formation of dominance hierarchies in young children / R.T. Williams, ed. // *Psychological Anthropology*. The Hague: Mouton, 1973.
- 23 *Репина Т.А.* Особенности общения мальчиков и девочек в детском саду // *Вопросы психологии*. 1984. № 4. С. 62–69.
- 24 *Слободская Е.Р., Плюснин Ю.М.* Внутригрупповые механизмы социализации детей раннего возраста // Там же. 1987. № 3. С. 50–57.
- 25 *Морозов И.А.* Игровые сообщества: гендерный аспект // *Этнографическое обозрение*. 2006. № 4. С. 69–84.
- 26 *Rose A.J., Rudolph K.D.* A review of sex differences in peer relationship processes: Potential trade-offs for the emotional and behavioral development of girls and boys // *Psychological Bulletin*. 2006. Vol. 132. P. 98–131.
- 27 *Бернштам Т.А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. Л.: Наука, 1988. 276 с.
- 28 *Безрогов В.Г.* Традиции ученичества и институт школы в древних цивилизациях. М.: Памятники исторической мысли, 2008. С. 435–436.
- 29 *Лотман Ю.М.* Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // *Труды по знаковым системам*. Тарту: Изд-во ТГУ, 1971. Вып. V. С. 167–176.
- 30 *Лихтенберг Г.К.* Афоризмы. М.: Наука, 1965. С. 162.

О.Е. Кошелева

ФИЛИПП АРЬЕС И РОССИЙСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ ДЕТСТВА

В статье рассматривается влияние идей книги Филиппа Арьеса «Ребенок при старом порядке» на отечественные и зарубежные исследования истории детства. Автор анализирует причины их слабого развития в России, отмечает новые тенденции и перспективы этой научной области.

Ключевые слова: Филипп Арьес, история детства, педагогическая антропология.

Судьбы книг и их идей в разных национальных и культурных ареалах не похожи: где-то они имеют огромный успех, где-то оказываются совершенно не замеченными. Как правило, это не случайно, хотя и вмешательство случая полностью отрицать невозможно. Причины игнорирования шедевров одной научной традиции со стороны другой кроются в первую очередь в исторических особенностях «воспринимающей» культуры. Поэтому судьба книги Филиппа Арьеса «Ребенок при старом порядке», переведенная на русский язык почти через 40 лет после своего первого издания¹, – хороший повод для осмысления российского варианта «истории детства».

В 1991 г. в США вышел историографический обзор, подводивший итоги тридцатилетних исследований по истории детства – направления, которое традиционно начинает отсчет своего развития от упомянутой книги Ф. Арьеса. Обзор был построен по страноведческому принципу. В главе о России говорилось следующее:

© Кошелева О.Е., 2010

Автор благодарит Дом наук о человеке (Maison des Sciences de l'Homme), Париж, за грантовую поддержку в работе над данной статьей.

В России не существует истории детства. И сами русские, и иностранцы, занимающиеся ее изучением, если и обращали внимание на детство как на предмет исследования, то лишь мимоходом².

Это утверждение было, увы, справедливым. Со времени его публикации прошло почти 20 лет, но и сегодня, к сожалению, можно повторить: «В России не существует истории детства». По крайней мере, вы не найдете такого рубрикатора в библиотечных каталогах России (книги по истории детства окажутся в разделе «история семьи», а этот раздел – в «этнографии»). Отсутствие рубрикатора в каталоге, раздела в историографическом обзоре – это показатель несуществующего направления исследования. И все же ситуация за эти годы изменилась, и потому наше утверждение стоит уточнить: в России действительно нет ни одной книги по истории детства, которую можно было бы назвать выдающейся. Нам нечего поставить в один ряд с работами Ллойда де Моза, Барбары Ханавальд, Карин Калверт, Юргена Шлюмбама, Хью Каннингема, Рудольфа Деккера, Катрионы Келли и многих других³. Я имею в виду именно *исторические*, а не этнографические, психолого-педагогические или иные исследования. Их много, но они никак не связаны с тем научным направлением, основателем которого стал Ф. Арьес. Сегодня наиболее значимым историографическим трудом мне представляется книга А.А. Сальниковой «Российское детство в XX в.: история, теория и практика исследования» (Казань, 2007). Из всей российской истории детства наибольшее внимание исследователей привлекает советский период, которому посвящено множество статей, отдельные главы в книгах⁴.

На мой взгляд, самым значимым явлением стала работа в РГГУ семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики». Он объединяет людей, интересующихся данной проблематикой, в том числе и историей детства, дает им возможность представить на суд коллег свои исследования, обменяться мнениями, опубликовать выводы. Именно активная работа этого семинара внушает мне умеренный оптимизм и надежду на то, что «из искры возгорится пламя» и мы еще узнаем, что такое российская история детства.

Идеи Филиппа Арьеса об изменчивости отношения взрослых к детству (в рамках различных культур) вызвали к жизни сотни исследований на многих языках, которые стали появляться с конца 1960-х годов. Но в советской России «детство» не считалось предметом, возможным для исторического исследования. Это понятие тогда было накрепко связано с категорией будущего, но никак не прошлого. Однако информация о том, «чем сейчас интересуется Запад», все же доходила до Советского Союза, хотя и в гомеопати-

ческих дозах⁵. Первой серьезной книгой, познакомившей русскоязычного читателя не только с исследованиями Филиппа Арьеса, но и с иностранной литературой по истории и социологии детства, стала монография И.С. Кона «Ребенок и общество» (М., 1988), быстро ставшая научным бестселлером.

Для меня книга Филиппа Арьеса по истории детства, случайно попавшая в мои руки в 1993 г., стала «окном» в так называемую «другую историю» второй половины XX в. Эта книга совершенно не вписывалась в советскую историографическую традицию, в которой я была обучена. Тогда мне очень захотелось поделиться с коллегами своим «открытием» Арьеса и его последователей. В 1996 г. в малотиражном ведомственном издании вышел мой историографический обзор зарубежной литературы по истории детства⁶, затем этот же обзор – в журнале «Педагогика»⁷. С последней публикацией связан курьез, весьма симптоматичный для советского мышления. Чтобы сократить объем моей статьи, редактор снял все ссылки на зарубежные издания; в ответ на мое изумление он объяснил свои действия так: ведь эти работы – на иностранных языках, кто же их читать будет?

В 1990-е гг. в университете Российской академии образования (УРАО) была открыта кафедра педагогической антропологии (по инициативе академика РАО Б.М. Бим-Бада). Ее сотрудники начали понемногу разрабатывать тематику детства самостоятельно – скорее в информативном, историографическом плане, чем исследовательском. «История детства» как учебный предмет была в то время чем-то неизвестным, и никто не разрешил бы вводить его в университете даже в качестве спецкурса. Однако эту тему удалось включить в курс лекций и семинаров по педагогической антропологии, который читался в УРАО почти десять лет (с 1996 г.). Под этот курс были изданы учебные пособия⁸, организована студенческая практика по сбору воспоминаний о детстве. В лекциях студентам подробно рассказывалось о трудах Филиппа Арьеса. Помимо этого, проводилась работа по созданию архива воспоминаний о детстве, включавшего интервью и письменные свидетельства людей разных поколений⁹. В УРАО всей этой деятельности не мешали, но и не очень ее поддерживали, и по ряду причин в начале 2000-х годов она прекратилась. Опыт работы в УРАО показал, что лекции по «истории детства» вызывали интерес, даже энтузиазм студентов, но это наше ноу-хау, к сожалению, оказалось невостребованным. Только в 2007 г. профессору В.Г. Безрогову удалось организовать вышеупомянутый семинар по истории детства в РГГУ, участники которого обсуждают каждую новую работу по данной тематике.

Однако я считаю, что идеям Филиппа Арьеса в России все еще уделяется незаслуженно мало внимания – по контрасту с тем, что происходит на Западе с 1970-х гг. Почти все европейские исследователи истории детства, упомянутые выше, начинали с полемики вокруг отдельных положений Арьеса; были и те, кто открыто от них отмежевывался. Например, венгерская исследовательница Каталин Петер во введении к своей книге утверждала, что хотя Филипп Арьес спровоцировал бесконечные споры о том, любили ли детей в Средние века или нет, для нее очевидно, что в Венгрии детей любили всегда¹⁰. Одни авторы развивали тезисы Арьеса, другие – опровергали, его методологию многие критиковали за произвольность выбора источников, за использование метода «ножниц и клея»¹¹. Однако я не могу назвать ни одного зарубежного исследования по истории детства, которое игнорировало бы книгу Арьеса.

Какой же резонанс вызвал этот бум изучения детства у российских историков? В 1999 г. книга Арьеса «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке» была издана в Екатеринбурге на русском языке. Запоздалое и опосредованное (через историографические обзоры) знакомство с этой книгой российского читателя привело к тому, что никакого всплеска интереса к истории детства в России не произошло. Сейчас о «канонизированном» произведении Арьеса о детстве знают почти все историки, но очень мало тех, кто его действительно читал. Книга пришла к нам в тоскливом одиночестве, без шлейфа той яростной полемики, которая в западноевропейской литературе продолжалась десятилетиями. Новые исследования истории детства в России свидетельствуют не столько о продумывании идей Арьеса, сколько о желании присоединиться к их критике¹². Чаще всего профанируется идея о том, что детство осознавалось в Средние века иначе, чем теперь, и тогда (о, ужас!) родители не любили своих детей. А вот концептуально насыщенные разделы книги Арьеса «Семья» и «Школа» обычно совершенно игнорируются.

Я вовсе не утверждаю, что главная беда российской истории детства – в позднем переводе книги Филиппа Арьеса. Дело в другом: в весьма продолжительном отрыве российской историографии от мировой науки, причем в наиболее динамичный период ее развития. От этого печального обстоятельства российское историческое знание не может оправиться до сих пор. История с книгой Ф. Арьеса весьма показательна. Те российские историки, которые не делят историографию на отечественную и мировую, уже не зависят от переводов и историографических обзоров. Таких ученых до сих пор мало, хотя сегодня возможности для плодотворной работы, казалось бы, не ограничены. Но потерянное за десятилетия

поле исследований восстанавливается с трудом. В настоящее время при обсуждении проблем истории детства используется традиционный этнографический материал или социологические методы исследования.

Приведу примеры. Статья В.В. Долгова, опубликованная в 2008 г.¹³, явилась, пожалуй, первой работой, посвященной детству в период российского Средневековья. Это можно было бы только приветствовать, однако ни о работе Ф. Арьеса, ни о западной историографической традиции изучения этой темы в статье нет ни слова. В аннотации на книгу А.А. Бесчастной «Детство: история и современность» (М., 2007) сказано, что в ней излагаются «разносторонние взгляды на феномен детства, существовавшие на протяжении всей истории человечества у различных народов, а также представлены концепции современных *исследователей*» (курсив мой. – О. К.). Однако и в этой объемной монографии не нашлось места для изложения концепции Ф. Арьеса (его имя лишь мимоходом упоминается два раза).

Не стоит множить эти примеры. Вывод ясен: история детства в России – уже сложившееся тематическое направление, которое следует «особым» отечественным путем. Я бы назвала этот путь «старообрядческим»: развиваем свои традиции, а что делается у других – знать не хотим, хотя и что-то слышали.

Между тем история российского детства представлена в мировой науке вполне солидно благодаря исследованиям зарубежных русистов той темы, которая была поднята Ф. Арьесом. Например, М. Окенфусс взял в качестве источников российские пособия для начального обучения XVI–XVIII вв., чтобы сквозь их призму посмотреть на отношение к детству в России той эпохи¹⁴. Патрик Дан написал работу в рамках направления психоистории под названием «Этот враг – ребенок. Детство в имперской России» (на материале XIX века)¹⁵. В исследованиях о советском детстве Катрионы Келли¹⁶ представлен весь арсенал исследовательских методов, разработанных на Западе при изучении этой темы. Жаль, что обо всех этих работах мало знают в России.

В заключение можно сказать, что волна интереса к истории детства, вызванная к жизни книгой Ф. Арьеса, обошла Россию стороной. Однако было бы опрометчиво пытаться однозначно определить причину этого явления, и вот почему. Другое выдающееся произведение Ф. Арьеса – «Человек перед лицом смерти», опубликованное в 1992 г. на русском языке, имело совершенно другую судьбу: оно очень быстро стало широко известно в России. Наши медиевисты, ознакомившиеся с этой книгой в оригинале, инициировали ее перевод и внесли свой весомый вклад в развитие

нового научного направления – «истории смерти». Было написано несколько монографий¹⁷ и множество статей на эту тему, осознанно использующих «арьесовскую парадигму».

Как будет развиваться в России история детства, покажет будущее, но то, что она будет развиваться, уже очевидно.

Примечания

- 1 *Aries Ph. L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime. Paris: Pion, 1960. 503 p.*
- 2 *Children in Historical and Comparative Perspective. An international handbook and research guide / Ed. By Joseph M. Hawes and N. Ray Hiner. N.Y.; Westport; Connecticut; L., 1991. P. 471.*
- 3 См. библиографию литературы по истории детства: *Безрогов В.Г., Кошелева О.Е. Детство и дети: начальная библиография // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Вып. 8. М.: НЛО, 2008. С. 38–60.*
- 4 См., напр.: Какорея. Из истории детства в России и других странах: Сб. статей и материалов. М.; Тверь: Научная книга, 2008. 380 с.
- 5 См. об этом статью И.С. Кона в данном издании.
- 6 *Кошелева О.Е. «История детства» как способ реконструкции и интерпретации истории воспитания и обучения в зарубежной историографии // Всемирный историко-педагогический процесс. Концепции, модели, историография. М.: РГГУ, 1996. С. 189–215.*
- 7 *Кошелева О.Е. История детства – опыт зарубежной историографии // Педагогика. 1996. № 3. С. 81–86.*
- 8 *Природа ребенка в зеркале автобиографии: Учеб. пособие по педагогической антропологии / Под ред. Б.М. Бим-Бада, О.Е. Кошелевой. М.: УРАО, 1998. 425 с.; Педагогическая антропология: феномен детства в воспоминаниях / В.Г. Безрогов [и др.]: учеб.-метод. пособие. М.: УРАО, 2001. 188 с.; Память детства. Западноевропейские воспоминания о детстве от поздней античности до раннего Нового времени (III–XVI вв.): учеб. пособие по педагогической антропологии. М.: УРАО, 2001. 162 с.; Память детства. Западноевропейские воспоминания о детстве эпохи рационализма и Просвещения (XVII–XVIII вв.): учеб. пособие по педагогической антропологии. М.: УРАО, 2001. 168 с.; и др.*
- 9 *Безрогов А.Г., Кошелева О.Е. Память детства: об организации архива воспоминаний о детстве // Социализация ребенка. Психологические и педагогические проблемы. VI международная конференция «Ребенок в свободном мире. Открытое общество и детство». Тезисы. СПб.: ПГУ, 1999. С. 125–127.*
- 10 *Beloved Children: History of Aristocratic Childhood in Hungary in the Early Modern Age / Ed. by Katalin Peter. New York: CEU Press, 2001. 271 p.*
- 11 См., напр.: *Wilson A. The Infancy of the History of Childhood: an appraisal of Philippe Aries // History and Theory. 1980. No. 17. P. 132–153.*

Филипп Арьес и российские исследования истории детства

- 12 См.: *Белова А.В.* Четыре возраста женщины. Антропология женской дворянской повседневности XVIII – середины XX в. СПб.: Алетейя, 2009. С. 103–104.
- 13 *Долгов В.В.* Детство как социальный феномен в контексте древнерусской культуры XI–XIII вв. Отношение к ребенку и стадии взросления // Социальная история. Ежегодник 2007. М.: РОССПЭН, 2008. С. 67–85.
- 14 *Okenfuss M.* The discovery of Childhood in Russia: the evidence of Slavic primer. Newtowneille: MA. Oriental Research Partness, 1980. 94 p.
- 15 The History of Childhood / Ed. L. De Mause. N.Y.: Bedrick Books, 1974. 450 p.
- 16 *Kelly C.* «Thank You for the Wonderful Book»: Soviet Child Readers and the Management of Children's Reading, 1950–75 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History.* 6, 4 (Fall 2005); *Idem.* Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1981. Yale UP, 2007. 714 p.; *Келли К.* «Школьный вальс»: повседневная жизнь советской школы в послесталинское время // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 104–155.
- 17 См.: *Бессмертный Ю.Л.* Жизнь и смерть в Средние века. Очерки демографической истории Франции. М.: Наука, 1991. 240 с.; *Смерть как феномен культуры.* Сыктывкар: Изд-во СГУ, 1994. 187 с.



В.Г. Безрогов

ПРОЕКТ Н.А. РЫБНИКОВА
«ИСТОРИЯ РУССКОГО РЕБЕНКА»

Автор рассматривает неопубликованные тексты профессора Н.А. Рыбникова, который в 1940–1956 гг. собирался начать исследования истории детства в России XVIII–XX вв., но этот проект не был реализован по неизвестным причинам.

Ключевые слова: Н.А. Рыбников, история детства, русский ребенок, Ф. Арьес.

Историки, педагоги, антропологи, филологи и философы размышляли о детстве задолго до Филиппа Арьеса. Хорошо известна, например, роль Жан-Жака Руссо в открытии детства как самоценного периода в биографии человека. Однако вплоть до середины XX в. размышления об историчности детства, историчности отношения к ребенку и историчности самой личности ребенка практически не встречались. Поворотной вехой к пониманию концепта «детство» стала книга Ф. Арьеса, которой посвящена наша конференция. От изучения проблем смертности и контроля за рождаемостью Арьес примерно в 1954 г. перешел к изучению истории детей. Его интересовали дети в школе и в семье, дети в средневековой, ренессансной Франции и Франции раннего Нового времени. Итогом стала монография «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке» (1960), чье триумфальное шествие началось в 1962 г. после перевода ее на английский язык. Можно сказать, что классиком при жизни становится тот ученый, чьи идеи оказываются близки и понятны его современникам либо потомкам, причем из разных стран. Всемирное признание Арьеса означает, что общие интеллектуальные процессы того времени (хотя и идущие с разной скоростью) вели к признанию историчности тех характеристик детства,

© Безрогов В.Г., 2010

которые до этого мыслились как вневременные антропологические константы.

В 1956 г. была опубликована книга голландского психиатра Яна Хендрика ван ден Берга под названием «Метаблетика, или Теория изменений: введение в историческую психологию». На нашей конференции профессор Р. Деккер сделал доклад о том, что автор этой книги тоже ставил вопрос о создании «истории детства» – для изучения изменений в характере подрастающих поколений и в отношениях взрослого мира к детскому. Я остановлюсь на достижениях другого предшественника Арьеса, который также вплотную подошел к данной идее, объединив психологический подход с историческим.

Речь идет о Николае Александровиче Рыбникове (1880–1961), выпускнике Московского университета. Поступив в 1905 г. на историко-филологический факультет ради изучения русской истории, Рыбников увлекся психологией, которую тогда преподавали (на особых курсах) как духовные, так и светские лица. Профессор Г.И. Челпанов организовал семинар по психологии, в работе которого Н.А. Рыбников принял участие. Когда семинар был преобразован в Психологический институт (1912/1914 гг.), Рыбников остался его сотрудником (все еще числясь студентом). Его исследовательские интересы определились уже тогда: это проблемы памяти, проблемы становления мировоззрения у детей и юношества (в деревне и городе); позже добавился интерес к детской речи, автобиографиям и детским дневникам. Н.А. Рыбников начал разрабатывать биографический метод в психологии, основанный на изучении эгодокументов и жизнеописаний. В 1938 г. он стал заведующим Кабинетом истории психологии, организованным им самим при Психологическом институте. В эти годы Н.А. Рыбников выдвинул тезис, что дети разных исторических эпох имеют существенные различия в личностном развитии. Его подход к «динамике психического облика русского ребенка» был близок к идеям Яна Хендрика ван ден Берга. Однако кроме того, Рыбникова интересовала роль социальной среды разных эпох в развитии детей, что придает его тезисам сходство с идеями Филиппа Арьеса.

М.Э. Боцманова и Е.П. Гусева в своем фундаментальном исследовании¹ называют две даты начала работы Н.А. Рыбникова по данной теме – 1946 и даже 1955 год. Расшифровка рукописных набросков, хранящихся в Научном архиве РАО, позволила мне уточнить, что первые подступы к своему исследовательскому проекту Н.А. Рыбников предпринял еще в 1940 г. К этому времени относятся его рукописные наброски, озаглавленные «Первый этап работы» и «Порядок и последовательность работы».

Исследователь выделил 10 типов источников, полезных для «характеристики различных поколений детей». На наш взгляд, самое важное в этих первоначальных планах работы – перечень задач по изучению «истории детства русского ребенка»; эта формула появляется уже в 1940 г., но названием проекта она станет гораздо позже. Основные задачи, сформулированные Рыбниковым, выглядят так.

1. Показ динамики психического облика русского ребенка за 200–300 лет жизни русского общества. 2. На фоне прошлого облик современного ребенка и ребенка недавнего прошлого приобретут особенную наглядность и выразительность. 3. В изображении детей взрослые всегда вкладывали свои лучшие чаяния и надежды. Ибо дети – носители будущего, ради этого будущего люди жили и вели борьбу. Проследить взгляд на детство, его воспитание – это значит проследить борьбу людей за свои лучшие идеалы. 4. Психический облик ребенка всегда отражает господствующие в эпоху взгляды. Но эти отражения не всегда были адекватными. Проследить эту сторону – это значит проследить силу влияния современного общества на молодое поколение. 5. Одной из тем должна быть «Отцы и дети» – как складывались взаимоотношения двух поколений, как одно влияло на другое. 6. Детство было не только объектом воспитания и переработки со стороны взрослых, но и сами взрослые испытывали заметное влияние со стороны детства. 7. Детство всегда было темой художественного творчества².

Мы видим, что в основе методологической позиции Рыбникова лежит идея о необходимости изучения межпоколенного взаимодействия, изменчивости взглядов на ребенка и на детство вообще.

В послевоенные годы Рыбников детально разрабатывает свой проект, составляет список типов источников, определяет «объем [т. е. хронологическую глубину] исследования» (200 последних лет), а также тематику публикаций, подводящих итоги каждого этапа работы. Начать ее Рыбников предполагал в 1946 г., основные исследования планировал на 1950 г. В силу неизвестных причин в эти годы реализация проекта не началась, но Рыбников уточнил его название таким характерным дополнением: «Опыт сравнительного изучения истории детства русского ребенка за 200 лет». Машинописная версия плана содержит исправления дат: начало работы перенесено с 1946 г. на 1954 г., первую треть проекта теперь предполагалось завершить в 1956 г. Однако и эти даты не были соблюдены. В конце 1955 г. Рыбников пишет очерк под названием «К истории детства русского ребенка», который содержит общее

обоснование темы проекта. На этом следы его работы обрываются. По воспоминаниям молодых сотрудников и аспирантов Психологического института 1950-х гг., Н.А. Рыбников производил впечатление живого и активного человека, хотя в те времена ему уже было больше 70 лет. Он жил в общежитии при институте и постоянно работал в одной из его лабораторий (за закрепленным за ним столом). Таким образом, идеи Рыбникова были четко сформулированы, но его проект так и не был реализован – в силу неизвестных причин.

Филипп Арьес был моложе нашего героя на 34 года и сверстником Я.Х. ван ден Берга. Арьес завершил свою книгу «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке» в 46 лет. Он подходил к проблеме прежде всего с точки зрения историка, а Н.А. Рыбников предлагал психологический ракурс ее рассмотрения (точнее, историко-психологический). Подход русского ученого сегодня назвали бы «психобиографией» (как часть «психоистории»). В отличие от психоаналитической интерпретации проблем детства Ллойдом де Мозом, Рыбников формулировал задачу своего проекта так: «Прослеживание динамики психологического облика русского ребенка за последние два столетия, показ, какую эволюцию претерпевали последовательно появляющиеся и сменяющие друг друга детские поколения».

Н.А. Рыбников подчеркивал «полную неразработанность материала», необходимого для решения этой задачи, в советской историографии. На разных этапах обдумывания проекта его перечень видов источников постепенно менялся, но в нем всегда сохранялись биографии, автобиографии, мемуары, дневники, документы и художественная литература. Сначала Рыбников включил в число источников школьные документы, опросы взрослых об их детстве и опросы самих детей. Затем эти пункты исчезли, зато появились фольклор, сведения из готовых педагогических и психологических исследований, из разного рода энциклопедий. Таким способом Рыбников, вероятно, пытался установить «связь с реальностью», поскольку ни «case studies» школьных учреждений, ни расспросы людей во второй половине 1940-х годов не приветствовались (ни властями, ни самими гражданами СССР). Сбор воспоминаний детей о военных перипетиях, начатый во время войны, был прекращен еще до победы и в дальнейшем не возобновлялся.

Рыбников хотел, чтобы его исследование не носило «узко психологического характера», а имело «широкий культурно-исторический интерес». С его точки зрения, «нельзя понять особенности тех или иных детских поколений без учета культурно-исторических, педагогических, бытовых и др. особенностей эпохи». И наоборот,

«нельзя понять особенностей культуры определенной эпохи, не дав характеристики детских поколений данной эпохи». Более того, по мнению Рыбникова, «дети не только отражают особенности культуры эпохи, но и являются носителями идей будущего», так как взрослые проецируют на детей свое видение того, каким следует быть завтрашнему дню.

Н.А. Рыбников не считал целесообразным при изучении истории детства выходить за рамки своих национальных традиций. С этой точки зрения он критиковал проект «История молодого человека XIX столетия» Максима Горького, который в начале 1930-х годов курировал переиздание серии романов о молодежи разных стран. Помимо территориальных, Рыбников настаивал еще и на временных ограничениях. Он утверждал, что в России «лишь с восемнадцатого века появляются материалы, характеризующие как жизнь ребенка данной эпохи, так и отношение к нему старшего поколения». Выбирая XVIII столетие нижней хронологической границей своего исследования, Рыбников имел в виду не те кардинальные изменения концепта «детство», которые произошли в это время, а исходил из соображений источниковедческого порядка. Весьма показательны, что первым типом источников, позволяющих говорить об истории детства, являются для него «человеческие документы» – различные автобиографические тексты (которые появились в России именно в XVIII в.). Можно сказать, что косвенным образом Рыбников очень близко подошел к идеям Арьеса и его последователей (Ф. Лежена, Р. Коу и др.). Как и они, Рыбников считал детство особым, ценным периодом в жизни человека, в изучении которого необходимо использовать автобиографии и воспоминания о детстве. Парадоксальное совпадение: именно в начале 1950-х годов историк Жак Прессер впервые вводит в мировой научный словарь термин «эгодокумент», обозначая им тексты, в которых человек рассказывает о самом себе, своих поступках, чувствах, мыслях.

Согласно Н.А. Рыбникову, наиболее полное представление о проблемах детства можно получить для XX столетия, так как о них уже есть много «опытных работ» – конкретных психологических, педагогических, социологических исследований советского детства. С его точки зрения, это позволяет создавать очерки по «отдельным хронологическим отрезкам», которые будут отражать «сравнительную динамику психического облика русского ребенка за весь охваченный период». Первоначально Н.А. Рыбников предполагал положить историко-хронологический подход в основу изложения результатов своей работы. Однако в дальнейшем он вынужден был пересмотреть свой план, предложив социально-клас-

совый подход для большинства из 16 выпусков в серии «История детства русского ребенка»:

Вып. 1. История русского ребенка. Динамика психического облика русского ребенка. Цели и задачи проекта. Брошюра 2 п. л. Вып. 2. Детство по данным фольклора. Вып. 3. Ранние мемуаристы о детстве (Болотов, Добрынин и др.). Вып. 4. Ранние художники слова о детстве (художественная литература XVIII века). Вып. 5. Детство крестьянского ребенка (Демидов, Семенов, Вольнов, Дрожжин). Вып. 6. Детство рабочего ребенка (Герасимов, Гордеев, Иванов, Путов и др.). Вып. 7. Детство ребенка из среды разночинцев. Вып. 8. Детство ребенка из среды духовенства (Помяловский, Ростиславов, Гиляров-Платонов, Добронравов и др.). Вып. 9. Детство ребенка из купеческой среды (Вишняков, Щукин, Найденов). Вып. 10. Детство ребенка из дворянской среды (Аксаков, Гончаров, Толстой и др.). Вып. 11. Детство по произведениям В.Г. Короленко («История моего современника» и др.). Вып. 12. Детство в произведениях Горького. Вып. 13. Детство в произведениях Чехова. Вып. 14. Детство в произведениях Толстого. Вып. 15. Детство в произведениях Достоевского. Вып. 16. Детство в произведениях советских писателей³.

Таков был в самых общих чертах неосуществленный план «Истории (детства) русского ребенка», разработанный Н.А. Рыбниковым. Он совмещал в себе подходы к изучению детства, характерные для начала XX в., с классовым подходом советской науки. В его проекте доминировал хронологический принцип, а источники подбирались так, чтобы они отражали положение детей в той или иной социальной среде. Однако признание исторической изменчивости личностно-психологических характеристик детей, признание важности изучения субкультуры детства в ее хронологической и сословной эволюции – все это придает концепции Рыбникова новаторский характер. Он сам определенно может быть включен в ряды тех ученых, которые в середине XX столетия содействовали открытию нового научного направления – «история детства». Николай Рыбников соединил в себе профессиональное историческое образование с интересом к психологии. В основание своего проекта он поставил изучение «динамики психического облика» ребенка. Рыбников констатировал тот факт, что даже с психологической точки зрения не может быть ребенка вообще, вне истории и культуры.

Хотя ни Николай Рыбников, ни Ян Хендрик ван ден Берг не смогли стать столь популярными, как Филипп Арьес, их работы свидетельствуют об интернациональном характере науки. Можно сказать, что почва для восприятия идей истории детства в разных

В.Г. Безрогов

странах была подготовлена, но в России их продвижение было надолго заморожено по идеологическим мотивам. Сегодня мы отмечаем лишь первое десятилетие русского перевода книги Арьеса и в ее свете по-иному смотрим на неофициальное наследие отечественной науки.

Примечания

- ¹ *Боцманова М.Э., Гусева Е.П.* Николай Александрович Рыбников (обзор архивных материалов) // Вопросы психологии. 1997. № 6. С. 96–108.
- ² Научный архив Российской академии образования. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 25.
- ³ Там же. Л. 11–11об.

О ДВУХ ТИПАХ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ В ФОТОГРАФИИ

Автор предлагает различать два типа теоретического осмысления документальности в фотографии. Первый из них рассматривает фотографию как средство точной фиксации реальности, причем связь события и его отражения не ставится под сомнение. Второй тип документальности фотографии рассматривается на примере работ японского фотографа Томацу, который реконструирует опыт людей, переживших атомную бомбардировку Нагасаки. Опираясь на современную теорию перевода, автор подчеркивает востребованность подобного непрямого высказывания, когда изображение выступает в роли посредника, «переводчика», а отсроченность репрезентации становится преимуществом.

Ключевые слова: типы документальности, фотография как медиум, С. Томацу, Нагасаки, отсроченность репрезентации.

С самого своего изобретения фотография как средство изображения была вовлечена в многообразные социальные практики, выражающие сложную природу общества эпохи модерн. Однако в силу разных причин основанием для теоретического осмысления фотографии долго оставалась только ее способность отображать реальность. Таким образом, возник зазор между познавательным потенциалом фотографии и тем, как она воспринимается. Фотография сегодня – чрезвычайно значимый объект исследования, вне его исключительной связи с идеями эстетики. На первый план выходят значения фотографии как медиума (средства и посредника одновременно), что позволяет описать не только сами изображения, но и условия их производства, восприятия и бытования.

Значение фотографии как документа, свидетельствующего о реальности, возникает к 1920–1930 гг. Это было связано с распро-

странением новых иллюстрированных журналов, с отлаженной работой новостных агентств, а также с государственными проектами по документации социальных преобразований. И хотя многие фотографы и критики отдавали себе отчет в том, что фотография, особенно в сочетании с текстом, не является нейтральным средством фиксации реальности, статус визуального свидетельства предполагал неоспоримую достоверность изображенного. Только во второй половине XX в. начинает осознаваться неоднозначность статуса фотографии как документа.

Как представляется, для рассмотрения связи фотографии и изображенного события может быть плодотворным обращение к современной теории перевода¹, в частности к проблеме непереводимости².

Перевод всегда отсрочен, что зачастую воспринимается как досадное обстоятельство, мешающее приблизиться к оригиналу. Однако неустранимое различие между оригиналом и переводом может быть воспринято не только негативно. Проблема непереводимости текста указывает как на несовершенство перевода, так и на его неустранимую связь с оригиналом. Поэтому неизбежны изъяны перевода могут быть знаком и удаления от оригинала, и приближения к нему. Оригинал парадоксальным образом оказывается защищенным именно несовершенством перевода.

Мы хотели бы в этом контексте рассмотреть работы японского фотографа Сэмэя Томацу 1960-х годов³. Их центральным сюжетом является отражение травматического события – атомной бомбардировки Нагасаки 9 августа 1945 г.

В начале 1960-х годов Томацу совместно с другим японским фотографом Кеном Домоном принимает участие в работе над проектом «Хиросима – Нагасаки. Документ. 1961»; проект был инициирован Японским советом против распространения атомного и водородного оружия (The Japan council against A and H bombs). Домон работал в Хиросиме, Томацу – в Нагасаки. После публикации, которая кроме фотографий включала подробный комментарий к каждой из фотографий (в отдельном буклете)⁴, Томацу несколько раз возвращался в Нагасаки, и в 1966 г. в Токио вышел его отдельный фотоальбом «Нагасаки <11.02>». Это название отсылает к одной из фотографий, на которой изображены наручные часы, найденные в 0,7 км от эпицентра взрыва: они остановились точно в момент бомбардировки – в 11.02.

В связи с этим корпусом работ Томацу мы хотели бы с самого начала противопоставить два типа документальной фотографии. Первый тип представлен снимками, сделанными на месте события и в момент события. Это могут быть как профессиональные репор-

тажные фотографии, изначально предназначенные для тиражирования в средствах массовой информации, так и технические или любительские снимки, которым статус документальности присваивается, как правило, задним числом. Именно такие фотографии мы привыкли считать документальными.

Если вернуться к сближению фотографии и перевода, событие (в данном случае атомная бомбардировка Нагасаки) будет выполнять функцию оригинала, а фотографии – перевода. В документальной фотографии первого типа связь события и его отражения не ставится под сомнение. Иными словами, наличие репрезентации события (т. е. сам факт «перевода») здесь умалчивается, ускользает из зоны внимания. При этом не учитываются ни жанр фотографии и обстоятельства съемки, ни время публикации и каналы распространения. Тем самым связь подобной «документальной» фотографии с событием ослабляется или даже полностью утрачивается, ее значение стирается до пустого знака; такую фотографию можно приравнять к любому другому изображению разрушенного города (например, к его виду с самолета и др.).

Второй тип документальности чаще относят к фотографии художественной, однако мы хотели бы подчеркнуть именно документальную его функцию. В этом случае сам акт фиксации события становится значимым, а условия его изображения понимаются как необходимая составляющая восприятия. Иначе говоря, внимание переносится на «перевод», точнее, на факт «непереводимости» события. Фотографии Томацу относятся именно к этому типу, который, оказывается наиболее востребованным в случае травматического события.

Томацу работал в Нагасаки спустя примерно 15 лет после бомбардировки города. Однако его фотографии (как и других авторов, работавших в этом направлении) являются документальными: он документирует событие как след, отпечаток, оставленный на предметах и телах людей. При этом важно подчеркнуть, что фотограф документирует именно *сам взрыв*, в отличие от подхода, представленного, например, в официальных документах Совета против распространения ядерного и водородного оружия, где речь идет о последствиях бомбардировки. Более того, Томацу интересует не фиксация разрушительного воздействия взрыва, а актуализация события в настоящем. Среди наиболее сильных по воздействию снимков (заслуженно часто воспроизводимых) – фотография искореженной до неузнаваемости пивной бутылки, фактура которой похожа на истерзанную человеческую плоть. Здесь отсроченный характер репрезентации становится значимым приемом.

Снимки Томацу несут в себе рефлексию как технических особенностей фотографии, так и возможностей этого медиума продлевать событие в опыте людей. В многочисленных свидетельствах тех, кто пережил атомную бомбардировку, взрыв неизменно описывается как невероятно яркая вспышка света. «Белый свет, черный дождь» (2007) – это чрезвычайно точное название документального фильма Стивена Оказаки, построенного на интервью со свидетелями бомбардировки⁵. В этом названии обращает на себя внимание палитра цветов, характерных для черно-белой фотографии. Белый свет (и цвет) в фотографиях Томацу везде обозначает взрыв, что зачастую радикально меняет их восприятие. Важно, что это не просто метафора или напоминание о взрыве. Фотография – это материальное свидетельство воздействия света на светочувствительную поверхность, которое актуализирует вполне конкретные физические характеристики взрыва.

Томацу много работал с людьми, пережившими бомбардировку, которых в Японии называют «хибакуся». Свет в фотографиях Томацу – не только техническое средство съемки, но и условие воспроизведения опыта таких людей. Томацу не просто запечатлевает тела со следами увечий, нанесенных взрывом, он фиксирует более сложное измерение реальности. Так, на одной из фотографий человек отворачивается от фотоаппарата в момент съемки со вспышкой, воспроизводя свою реакцию в момент взрыва. Тем самым Томацу делает значащим, заметным сам акт фотосъемки, уподобляя вспышку фотоаппарата вспышке света при атомном взрыве. В этом случае можно говорить об отчасти спонтанной, отчасти продуманной «реконструкции» (reenactment) прошлого. В последние десятилетия именно эта форма документальности в фотографии оказывается наиболее востребованной⁶.

Фотография как техническое средство имеет дело с поверхностями (свет поглощается одними из них, отражается от других). Однако и последствия взрыва во многих случаях читаются именно на поверхностях предметов, зданий и тел людей. Ожоги разной степени тяжести – наиболее распространенная травма у жертв атомного взрыва. Томацу очень тонко работает с этим подобием. Как в приведенном выше примере с бутылкой, он уподобляет поверхности предметов телам людей. При этом он иногда использует не только предметы, попавшие в зону взрыва, но и любую поверхность подходящей фактуры – например, потрескавшуюся стену глиняного дома. В свою очередь, тела жертв бомбардировки зачастую предстают в виде абстрактной поверхности, как например коры дерева или металла, изъеденного ржавчиной. Томацу стремится передать страдание жертв, но он делает это не прямолинейно,

а с помощью аллюзии, которая оказывается более сильным средством воздействия. Подобный выбор позволяет не только проявить уважение к жертвам, но и всякий раз усилить эффект, впечатление от фотографии, защищая ее от превращения в визуальное клише. Этот тип документа подлежит техническому тиражированию, но он оказывает сопротивление типизации, тиражированию значений.

Среди снимков серии о Нагасаки – несколько фотографий разрушенного взрывом католического собора Ураками. Нагасаки – портовый город, в котором христианские миссионеры появились еще в XVI в.; на момент бомбардировки здесь было самое многочисленное христианское сообщество в Японии. Для Томацу важно то печальное обстоятельство, что и пилоты, сбрасывавшие бомбы на город, и жертвы бомбардировки принадлежали к одной вере. Но фотограф использует и смысловой потенциал христианских символов (в первую очередь, скульптурных изображений) для выражения трагедии Нагасаки. Речь идет не только о распространении на жертв атомной бомбардировки христианских образов страдания, но и о вполне конкретных визуальных их характеристиках. Так, статуи ангелов, упавшие в результате взрыва на землю, на фотографии Томацу как бы смотрят немигающим взглядом в небо, где однажды появился самолет с атомной бомбой на борту. На другой фотографии взгляд привлекают лучи, расходящиеся от «пылающего сердца Христа», которое изображено на груди обезглавленной статуи, лежащей на земле. Эта ярко освещенная статуя обрамляется тенями от соседних скульптур. Таким образом, эффект взрыва здесь метонимически представлен дважды: естественным светом и его репрезентацией в скульптуре.

Еще один важный аспект фотографий Томацу – их качество и способ печати. Культуру фотографии в послевоенной Японии отличает чрезвычайно высокий уровень работы со снимком на всех стадиях – от экспонирования до печати (в том числе концептуальный уровень). Так, при публикации «Нагасаки <11.02>» на странице не остается полей – белого пространства (обрез бумаги зачастую совпадает с рамкой кадра). На развороте встык представлены два снимка, которые в одних случаях почти сливаются, в других – производят эффект значимого контраста. Однако отсутствие полей на печатной странице всегда ощутимо сокращает для зрителя комфортную дистанцию при восприятии фотографий.

Фотографии Томацу часто характеризуют как поэтические, символические или же отмечают влияние на его работы японских традиций живописи и поэзии. Это в известной мере верно, однако нам хотелось бы перевести внимание на характеристики его фотографий как медиума, к которым Томацу очень внимателен.

О.В. Гавришина

Непрямое высказывание здесь – не просто стилистический прием, а вполне определенный способ построения связи с изображаемой «реальностью». Для Томацу подобная затрудненная, отсроченная связь с «оригиналом» оказывается более предпочтительной, чем связь прямая, ибо изображение у него всегда выступает в роли посредника. Подчеркивая, нарочито демонстрируя эту роль изображения, мы имеем больше шансов приблизиться к пониманию того, чем может быть изображаемая реальность.

Примечания

- 1 Когда мы говорим о фотографии как о переводе, это, разумеется, метафора. Подобная постановка проблемы, однако, перестает быть метафорой, если мы принимаем определенную теорию перевода. См.: *Петровская Е.* К теории перевода // Синий диван. Вып. 7. М.: Три квадрата, 2005. С. 130–134.
- 2 *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыт философии языка. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. 704 с.
- 3 *Jeffrey I. Shomei Tomatsu.* N.Y.: Phaidon, 2001. 128 p.
- 4 См.: *Parr M., Badger G.* The Photobook: A History. Vol. 1. N.Y.: Phaidon, 2004. P. 274–277.
- 5 В этом контексте, конечно, можно напомнить читателю о многочасовом документальном фильме французского режиссера Клода Ланцмана «Шоа» (1985), также целиком построенном на интервью и современной съемке мест, связанных с Холокостом. Фильм Ланцмана, безусловно, относится ко второму типу документальности. См.: *Петровская Е.* Клод Ланцман: уроки нового архива // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 69–76. Тема новой документальности раскрывается во всех материалах раздела «Роль свидетеля».
- 6 См.: *Джей М.* Опыт эстетический и опыт исторический: констелляция XXI века // Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 10–22.

Л.Р. Городецкий

СИМВОЛИКА ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ
У О. МАНДЕЛЬШТАМА
(«ШУБА», «ШИНЕЛЬ», «ЛАПСЕРДАК»)

В статье рассматривается символика этих трех видов верхней одежды в поэзии, статьях и письмах О.Э. Мандельштама. Подчеркивается, что поэт придавал особое значение своей фамилии, признавая происхождение своего творчества «из гоголевской шинели». Автор выделяет три этапа в творческой биографии Мандельштама: попытка интеграции в «русский мир» (лексема «шуба» как положительная метафора); осознание чуждости русского мира (метафора «шуба с чужого плеча»); разрыв с этим культурным миром («сменить русскую шинель на еврейский лапсердак»). Автор приходит к выводу, что способ существования еврейской диаспоры – «соткание» защитной оболочки из текста.

Ключевые слова: О. Мандельштам, «гоголевская шинель», шуба, лапсердак.

Для Осипа Мандельштама звучание и графика фамилии (на любом известном ему языке) имели первостепенное значение, и поэт ощущал свое «происхождение из гоголевской шинели» не только потому, что так было предписано русской *литературной* традицией. Дело в том, что немецкое/идишское слово «Mantel» переводится как «шинель», «шуба», а также «пальто», «плащ»¹. В польском идише, одном из «родных языков» Эмиля Мандельштама (отца поэта), замыкание первого слога их фамилии происходит с частичным озвончением: [t] → [d]. Тем самым в узусе семейства Мандельштамов (соответственно в «детском» языке Осипа) слова Mandelstamm и Mantelstamm практически сливались.

Но Mantelstamm означает «шинельное (шубное) происхождение», что неизбежно делает всю гоголевскую топику и метафорику

«теплой верхней одежды» (далее – ТВО) абсолютно знаковыми для Мандельштама. Поэтому действия и состояния, связанные с *передвижением* ТВО, часто приобретают у Мандельштама символический и *ритуальный* характер. Это относится к пошиву или приобретению одежды, к ощущению себя «в чужой одежде», к срыванию маскирующей одежды с себя или со своего врага, к ворованной одежде, к топтанию, сжиганию или иному уничтожению верхней одежды.

Символика лексемы «шуба», использованная Мандельштамом, просвечивает во множестве его текстов. Для него этот концепт – вполне четкая метафора **культурно-цивилизационной системы**², прежде всего русской, но и еврейской тоже. Поэтому эмоциональное отношение Мандельштама к «шубе», как в известной шутке, колеблется вместе с его отношением к «русской системе». Попробуем проследить эти колебания.

Попытка интеграции в «русский мир» в эллинской оболочке

В 1914–1921 гг. «шуба» для Мандельштама – это позитивная метафора русской культуры, унаследовавшей «эллинский дух» (по его тогдашним представлениям). Эта культура-шуба согрела, даже спасла остатки эллинизма и подлинного европеизма, прикрыв их своим «скифским звериным защитным покровом»:

И пятиглавые московские соборы / С их итальянскою и русскою душой / Напоминают мне явление Авроры, / Но с русским именем и в **шубке меховой** (1916).

Понемногу челядь разбирает / Шуб **медвежьих** вороха. / В суматохе бабочка летает. / **Розу кутают в меха**... Пахнет дымом бедная **овчина**, / От сугроба улица черна. / Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна (1920).

В программной статье «Слово и культура» (1921) Мандельштам пишет о «внутреннем эллинизме» Анненского – этого «царственного хищника», **сорвавшего** классическую **шаль** с плеч Федры и с нежностью **возложившего звериную шкуру** на плечи замерзающего Овидия. По словам Мандельштама, «эллинизм – это ...всякая **одежда, возлагаемая на плечи** любимой»; цитируя Пушкина, «**пушистой кожей прикрывали** они святого старика» (Овидия).

Осознание чуждости «русского мира»

В период 1922–1928 гг. метафора «русская цивилизация как шуба» остается для Мандельштама актуальной, но теряет свою

Символика верхней одежды у О. Мандельштама («шуба», «шинель», «лапсердак»)

позитивность. Шуба перестает быть источником или хранителем «телеологического тепла» и становится чем-то чужим (одеждой с чужого плеча), предметом неприятным, тяжелым (с нехорошим запахом), даже страшным³. В очерке «Шуба» (1922) это слово упоминается 16 раз. Вот ключевые точки:

В моей **стариковской шубе**⁴... Есть такие **шубы**, в них ходили попы и торговые старики... Шуба что **ряса**... **Шуба** чистая, просторная, и носить бы ее, даром, что **с чужого плеча**, да не могу привыкнуть, **пахнет чем-то нехорошим**, сундуком да ладаном⁵... Покупать **шубу**, так в Ростове. Старый шубный митрополичий **русский** город... Не дает мне **покоя моя шуба**... Отчего же **неспокойно мне в моей шубе**? Или **страшно мне** в случайной вещи, – соскочила **судьба с чужого плеча** на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит... **Тяжело мне** в моей **шубе**... **Нехорошее добро с чужого плеча**... **Совестно за мою шубу**.

В «Шуме времени» (1923) ТВО – чуждый и опасный символ литературоцентричной русской культуры, которая Мандельштаму «не по чину»:

Ночь. Злится литератор-разночинец **в не по чину барственной шубе**... Портрет: **в меховой шапке-митре** – колючий **зверь**, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства... Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец **в не по чину барственной шубе**.

В очерке «Феодосия» (1923) – снова чужие, странные и опасные смыслы ТВО:

По улицам ходили циклопы **в черных бурках**, сотники, пахнущие собакой и волком... Возможность безнаказанного убийства... Кутаясь **в шинель или в пуховый платок**, жалась сестра, похожая на сумасшедшую гадалку.

В «Египетской марке» (1928) связь шубы с чем-то страшным и одновременно омерзительным нарастает:

Театр мне **страшен** как курная изба, как деревенская банька, где совершалось **зверское убийство ради полушубка**... Перо, испакощенное ерниками **в шубах**, похабниками, шепчущими телеграммку в надышанный **меховой воротник**.

Разрыв с «русским миром»

В 1929–1930 гг. наступает кризис: Мандельштам пытается уйти из «русской системы», используя в качестве предлога «дело Улен-

Л.Р. Городецкий

шпигеля». Он срывает с себя литературную шубу как символ «русского мира» – отвергает гоголевскую шинель, из которой он теперь «вышел». Соответствующий пассаж в «Четвертой прозе» (1930) выглядит так:

Я – едва не задохнувшийся от **литературной пушнины**... внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот **жаркую гоголевскую шубу**⁶, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца – Акакия Акакиевича. **Я срываю с себя литературную шубу** и топчу ее ногами. Я в одной пиджачке в тридцатиградусный мороз... убегу из желтой больницы комсомольского пассажи навстречу плевриту – смертельной простуде...

Полный разрыв с «русским миром», срывание его «шубы» с себя – это еще и символическое освобождение⁷:

Когда я переезжал на новую квартиру, моя шуба лежала поперек пролетки, как это бывает у покидающих после долгого пребывания больницу или выпущенных из тюрьмы.

Символика «шубы» в еврейском контексте

Одновременно с уходом из «русского мира» Мандельштам с 1926 г.⁸ делает неудачные попытки вернуться в «еврейский мир», с которым поэт демонстративно порвал в автобиографическом «Шуме времени» (1923).

В текстах поэта возникает новая метафорика: он как бы пытается сменить «русскую шинель» на «еврейский лапсердак» (или «поповскую шубу с чужого плеча» на еврейскую «стариковскую шубу»⁹). В письме жене (февраль 1926 г.) Мандельштам замечает: «Я, дед, весело шагаю **в папиной еврейской шубе**». В очерке «Михоэльс» (1926) автор внимательно и с подчеркнутой симпатией наблюдает из окна вагона за белорусским местечковым евреем:

...Долгополая странная фигура, сделанная совсем из другого теста, чем весь этот ландшафт ...Золотисто-рыжим отливали черные¹⁰ полы его сюртука. ...Я крепко запомнил фигуру бегущего реббе потому, что без него весь этот скромный ландшафт лишился оправдания. ...Еврею никогда и нигде не перестать быть ломким **фарфором**, не сбросить с себя тончайшего и одухотвореннейшего лапсердака¹¹.

В тексте «Египетской марки» (1928) снова возникает «стариковская шуба», но на этот раз не поповская, а **раввинская**; эта шуба уже не пахнет ничем нехорошим (вроде ладана). Символическая

Символика верхней одежды у О. Мандельштама («шуба», «шинель», «лапсердак»)

же функция ее – прикрыть искупительную ритуальную жертву: «Запахнутый полами стариковской бобровой шубы ерзал петух, предназначенный резнику»¹².

«Стариковская шуба» возникает и в «Четвертой прозе» (начало 1930 г.) как часть «еврейской атрибутики» в пассаже о несостоявшейся поездке в Эривань. Здесь появляется странная тема «зависания» шубы:

...Моя **шуба висела** бы на золотом гвозде. И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой – моим еврейским посохом – в другой.

В известном стихотворении 1931 г. образ «зависания» самого поэта связывается с темой смерти и музыки Шуберта:

Жил Александр Герцевич, / Еврейский музыкант, – / Он Шуберта на-
верчивал...

Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть, / Там хоть вороньей
шубою / На вешалке висеть¹³...

Здесь шуба, очевидно, еврейская, но Мандельштам зашифровывает в этом тексте еще и «раввинскую» ее принадлежность. Для этого поэт использует русско-германскую омофоническую интерференционную технику: Rabe (ворон) ← → Rabbi (раввин); «воронья» ← → «раввинская» шуба.

Символика ТВО как «оболочки»

На самом деле мы наблюдаем у Мандельштама вложенную систему символов: шуба < ТВО < оболочка¹⁴. Подобную систему Мандельштам рассматривает в «Разговоре о Данте», обсуждая его (и свой) «метод познания»: «Дант угадывает слоистое строение сетчатки: “di gonna in gonna”»¹⁵.

Концепт шубы как оболочки – это метафора не только отделения от враждебного окружения, но и «очеловечивания окружающего мира, согревания его тончайшим телеологическим теплом» («Слово и культура», 1922). Важно понять, что именно таков способ существования еврейской диаспоры в мире – создание для себя комфортной защитной оболочки, своего рода экзистенциального «лапсердака». Но «фокусом» матрицы иудаистской цивилизации является «соткание» такой оболочки из «текста». Речь идет о создании из языка чужой культурной системы его «генной модификации» – картины мира, отвечающей нуждам еврейской диаспоры, комфортной для нее¹⁶. «Чужая речь мне будет оболочкой», – писал Мандельштам в 1932 г.

Л.Р. Городецкий

Символика текстов Мандельштама может объяснить странную связь концепта ТВО с образами ночи и смерти. Ведь идея защитной оболочки связана с архетипами темноты, утробы, скорлупчатой тьмы, ухода в мир иной, царства Аида, смерти. В этом ряду просматриваются характерные для Мандельштама оксюморонные связи: утроба матери, защита ← → иной мир, смерть.

Замечательный пример такой связи виден в тексте знаменитого «Волка»:

Мне на плечи кидается век-волкодав¹⁷... Запихай меня лучше, как шапку, в рукав жаркой шубы сибирских степей... Чтоб сияли всю ночь голубые песцы... Уведи меня в ночь... И меня только равный убьёт.

Не менее интересный пример в этом контексте – детская ТВО-символика Мандельштама («Египетская марка», 1928):

Он вертелся в тяжелых зимних доспехах, как маленький глухой рыцарь, не слыша своего голоса. **Первое разобщение с людьми и с собой**, и, кто знает, быть может, сладкий **предсклеротический шум в крови**... воплощались в наушниках¹⁸, и шестилетнего ватного Бетховена в гамашах, вооруженного глухотой, выталкивали на лестницу.

Несколькими строками ниже – о еврейском портном:

Когда портной относит готовую работу... чем-то он напоминает члена **похоронного братства**, спешащего в дом, отмеченный Азраилом, с принадлежностями ритуала.

В очерке «Французы» (цикл «Путешествие в Армению», 1931) снова появляется шуба как метафора отделенности от мира:

Стояние перед картиной, с которой еще не сравнилась телесная температура вашего зрения... – все равно что серенада **в шубе** за двойными оконными рамами.

С «шубно-шинельной» символикой связано и повышенное внимание, даже сочувственная фамильярность Мандельштама к «старейшему комсомольцу» Акакию Акакиевичу. Это ведь единственный гоголевский герой, с которым поэт хотя бы частично отождествляет себя¹⁹.

Именно вместе с Башмачкиным (лишившимся своей шинели) был готов убежать «из тюрьмы» Мандельштам, сбросивший с себя «русскую шубу». Оба освобождаются от своих «шуб», но лишение

защитной оболочки смертельно опасно и должно завершиться переходом в «иной мир». После этого Башмачкин совершает свой подвиг: восстанавливает справедливость, отнимая защитную оболочку у «значительного лица». Мандельштам тоже становится подобным «благородным разбойником»²⁰, но его главный подвиг, касающийся «самого значительного лица» (Сталина) – еще впереди...

Все же почему Башмачкин настолько близок Мандельштаму? Гоголь пишет «антибиографию» своего героя: весь «жизненный проект» Башмачкина – вязание **линейного** текста. Акакий Акакиевич всегда пишет одну нескончаемую строку, он ничего не читает и почти ничего не говорит (он не читатель, а *писатель*). Мандельштам тоже – «человек текста» и, в некотором роде, тоже *переписчик*, но его текст – не «линейный», а какой-то совсем другой. Он отождествляет себя с Данте, о котором говорит: «Ни единого словечка он не привносит от себя... Он пишет под диктовку, он **переписчик**, он **переводчик**...» («Разговор о Данте», гл. X).

В самом деле, и для Башмачкина, и для Мандельштама «шуба» – символ экзистенции в контексте «цивилизации текста». Такую «шубу» у них отнимают как чужую (украденную!) вещь, и это становится концом жизни: наступает реальная смерть Башмачкина от мороза и воображаемая смерть Мандельштама²¹.

В то же время весь «жизненный проект» Мандельштама – это система текстов, которые прочитал «разночинец» – он сам. Этот разночинец – не *писатель*, а *читатель*. В 6-й главе «Четвертой прозы» он кричит: «Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!» Вообще Мандельштам – это вывернутый наизнанку Башмачкин, его шуба – это вывернутая наизнанку (мехом наружу) «гоголевская шинель». Поэтому для Мандельштама сброс шубы – это прекращение существования в контексте «наглой комсомольской» системы и пробуждение к какой-то новой жизни «в мире ином».

* * *

В завершение темы «шуба» ← → Mantel я хочу обратиться к последнему мандельштамовскому тексту – «На мертвых ресницах...» (июнь 1935 г.). Моя задача – доказать, что эта взаимосвязь постоянно присутствует в «оперативной памяти» поэта²². Рассмотрим последнюю строфу:

Площадками лестниц – разлад и туман, / Дыханье, дыханье и пенье, /
И Шуберга в шубе застыл талисман – / Движенье, движенье, движенье...

«Талисман» в 3-й строке – совсем не понятен. Но если здесь подставить «Mantel» вместо «шубы», то консонантный состав пары

«Mantel» + «застыл» (MNTLS) полностью совпадет с консонантным костяком слова «Талисман»!

Суггестия лексемы по «консонантному набору» основы – это одна из характерных техник Мандельштама²³. Интересно отметить, что слово «Талисман» «экви-консонантно» слову «Mantelstam». Это возвращает нас к началу статьи, где обосновывалась «эквивалентность» фамилий Mantelstamm и Mandelstamm в языковом сознании поэта.

Помня об этом, можно вообразить такую картинку, внушенную упомянутой строфой: в морозный день Мандельштам поднимается по лестнице какого-то питерского дома (возможно, гостиницы, где он встречался с О. Ваксель); поэт останавливается на лестничной площадке и мурлыкает, немного задыхаясь, мелодию «Песни» Шуберта («разладное пение», «туман от дыхания»). Для полноты впечатления от всей строфы осталось напомнить, что одно из значений слова «Mantel» – это как раз «лестничная площадка».

В заключение переместимся из Воронежа 1935 г. в Питер 1913 г. и докажем присутствие суггестивной связи «шинель» ← → Mantel уже у «раннего» Мандельштама. Рассмотрим первую из «Петербургских строф» (1913):

Над желтизной правительственных зданий / Кружилась долго мутная метель, / И правовед опять садится в сани, / Широким жестом запахнув шинель.

Применяя ту же технику, что и в предыдущем примере, получаем связь: «мутная метель» (экви-консонант MTNL) → «Mantel» → «шинель».

Таким образом, связь немецко-идишской «Mantel» с русской «шубой» и гоголевской «шинелью» проходит через все творчество Мандельштама – «что и требовалось доказать».

Примечания

- ¹ В лексиконе Мандельштама «пальто» приравнивается к «шубе». Отметим, что в семантический спектр слова «Mantel» входят еще и такие значения: «покрывало, покров, личина, вид, внешняя поверхность, мантия, оболочка» и даже «опушка леса, лестничная площадка». Это же слово входит в состав фразеологизмов еще и со смыслом «двурушничать», «быть двуязычным человеком». См: Павловский И. Немецко-русский словарь. Рига, 1902.
- ² По терминологии О. Шпенглера, влиянию которого Мандельштам подвергся в 1920-е – начале 1930-х годов.

Символика верхней одежды у О. Мандельштама («шуба», «шинель», «лапсердак»)

- 3 Это, разумеется, связано с резко негативным отношением Мандельштама к «русской системе», с демонстративным «отталкиванием» от нее, начиная с 1922–1923 гг. Такое отношение отразилось в ряде текстов этого периода, включая «Грифельную оду». Подробнее об этом см.: *Городецкий Л.* Текст и мир на листе Мёбиуса: языковая геометрия Осипа Мандельштама vs. еврейская цивилизация. М.: Таргум, 2008. С. 107–117.
- 4 Неприятный для Мандельштама символ «старой России».
- 5 Заметим, что «запах ладана» – один из архетипов приятного, «хорошего» запаха в «стандартной» русской языковой картине мира, которую Мандельштам теперь демонстративно отвергает.
- 6 «Петербургский хам» – А. Горнфельд – употребил в качестве метафоры украденной у него «интеллектуальной собственности» слово «пальто», которое в языке Мандельштама сливается с «шубой». До сих пор неясно, понимал ли Горнфельд, что своим пассажем про «украденное пальто» он вторгается на «знаковую» для Мандельштама территорию символических смыслов и рискует спровоцировать бурную реакцию поэта. Но Горнфельд явно был злопамятен и давно ненавидел Мандельштама за пренебрежительное высказывание о нем в одном журнале.
- 7 В письме жене Мандельштам пишет (весной 1930 г.): «Разрыв – богатство. Надо его сохранить».
- 8 Можно утверждать, что именно в 1926 г. активизируются поиски Мандельштамом своей «национально-культурной идентичности», его стремление к «возврату к корням».
- 9 «Папина шуба» является символом предков, еврейских традиций.
- 10 Здесь явное акцентирование еврейской черно-желтой цветовой гаммы.
- 11 Мандельштам отождествляет «лапсердак» и «фарфоровую оболочку», используя привычную для него технику «межъязыковой интерференции»: консонантный набор DSPRTSL (немецкого и французского слова «фарфор») → лапсердак.
- 12 Это явно не обычный, а ритуальный петух, которого евреи приносят в жертву перед Днем Всепрощения (*йом-киттуром*), для того чтобы петух искупил грехи жертвователя, символически *переносимые на него*.
- 13 Здесь «висящая шуба» – метафора смерти на виселице (в стиле Виллона, эмпатичного Мандельштаму).
- 14 Эта «матрешка» порождается семантическим спектром лексемы «Mantel».
- 15 «Di gonna in gonna» (*итал.*) – «от оболочки к оболочке». Заметим, что в том же тексте Мандельштама занимает семантика итальянского слова «gonna»: «потеперешнему – “юбка”, а по-староитальянскому – в лучшем случае “плащ” или вообще “платье”».
- 16 Архетипом такой языковой системы в Европе является идиш, но побочные продукты данной «цивилизационной матрицы» – это так называемые тайные языки. Примером может служить Rotwelsch в Германии или пласт «еврейской» лексики в «блатном» субъязыке южной России, а также русская

Л.Р. Городецкий

общественно-политическая лексика первой трети XX в. Ю. Слезкин считает, что цель этого процесса – «увековечение отличий, сознательное сохранение странности, а значит – чуждости» (*Слезкин Ю.* Эра Меркурия. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 32).

- 17 «Век-волкодав» накидывается, скорее всего, с целью «подружиться», согреть, создать защитную оболочку для «своего» человека. Но автор сообщает, что он «не свой», отвергает эту защиту и пытается найти другую.
- 18 «Наушники» здесь – это шапка-ушанка.
- 19 Здесь речь идет о явных, демонстративных отождествлениях. У Мандельштама, как всегда, есть еще и неявные отождествления с некоторыми гоголевскими персонажами, зашифрованные в тексте.
- 20 Здесь «разбойник» – скорее «диссидент» (в словаре В. Даля «разбойный» – *стоящий порознь, раздельно*). В 1932 г. Мандельштам напишет: «И широка моя стезя – / Другие сны, другие гнезда, / Но не разбойничать нельзя».
- 21 Это пророчески предсказывает реальную «смерть от мороза» Мандельштама «в ночи, где течет Енисей», уже через несколько лет.
- 22 Это подтверждается тем, что в мае–июне 1935 г. Мандельштам создает свои «Стансы», в которых появляется такая строка: «Люблю шинель красноармейской складки...»
- 23 См. анализ этой техники и многочисленные примеры в упоминавшейся монографии: *Городецкий Л.* Текст и мир... . Прилож. 1.

И.Л. Бражников

ИСТОРИЯ ОДНОГО СЕЛА
КАК ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ:
СМЕШНОЕ ГОРОХИНО
И ПЕЧАЛЬНОЕ ГОРЮХИНО

Статья посвящена анализу жанра, композиции и стиля неоконченной повести А.С. Пушкина «История села Горюхина». Автор показывает, что Иван Петрович Белкин как литературный персонаж, создающий «малую» историю родного села, раскрывает отношение самого Пушкина к «большой» истории как «возвращение домой».

Ключевые слова: пародия, ирония, мифологема, возвращение домой.

Юрий Манн в свое время писал о том, что А.С. Пушкин «намекнул на огромные возможности, которые таит в себе изображение целого организма через одну его “клетку” – через село, например...»¹ Небольшой прозаический отрывок, который Пушкин назвал «История села Горюхина» (и своей же рукой зачеркнул это заглавие), действительно есть гениальный намек, таящий в себе «огромные возможности». Нереализованный замысел Пушкина затрагивал самые существенные вопросы не только русской литературы, но и русской истории, всей русской культуры.

А.Г. Гукасова отметила, что в советское время это пушкинское произведение (при всех его переизданиях после 1924 г.) воспринималось как «незаконченная историческая повесть» на тему о разорении крепостной деревни². Б.В. Томашевский, хотя и руководствовался серьезными текстологическими причинами, тоже подошел к тексту «Истории» с идеологических позиций. С одной стороны, он оценивал его как «пародию», с другой – как «результат исторических размышлений о разорении крепостной деревни». Исследователь акцентировал внимание на последнем слове пушкинского плана к «Истории» – «Бунт»³.

Разумеется, нельзя не принимать во внимание тот интерес, с каким Пушкин в 1830-е годы исследовал феномен бунта, но все же считать это целью и разгадкой «Истории» было бы прямым искажением пушкинского замысла. В отличие от А.Г. Гукасовой, я полагаю, что «История села Горюхина» *никогда* не воспринималась как историческая повесть: с самого начала был очевиден ее мистификационный характер. Пушкинское «Горюхино» – это прежде всего некая *мифологема* (может быть, точнее – *историософема*), где история и действительность, реальное и вымышленное сплавлены в одно целое. Но вопрос в том: что именно является предметом художественного изображения, какая реальность стоит за событиями, описанными в повести? Почти синхронно с «Историей села Горюхина» П.Я. Чаадаев утверждал, что вся русская история – это «тусклое и мрачное существование, лишённое силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства»⁴; у Карамзина, напротив, эта история величественна и полна скрытого значения. Если видеть в произведении Пушкина полемику между этими мыслителями, тогда перед нами – набросок грандиозного символического произведения. Если же поэт имеет в виду какие-то конкретные исторические эпизоды и факты, звучащие злободневно, то «История села Горюхина» – это «единственное *сатирическое* произведение Пушкина»⁵, от которого только один шаг до «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Наконец, возможно, что пушкинская повесть – это чисто литературная *пародия* на всевозможные историографические штампы.

Однако любое из предложенных прочтений предполагает монологичность и предпочтение одной «серьезной» идеологической позиции, что художественному сознанию Пушкина было чуждо. Любая, самая «объективная» редакция «Истории» – это уже интерпретированный текст, и вопрос о намерениях автора едва ли может получить исчерпывающий ответ. Первый отклик на публикацию «Истории» принадлежит В.Г. Белинскому, который писал:

«Летопись села *Горюхина*» – шутка острая, милая и забавная, в которой, впрочем, есть и серьезные вещи, как, например, прибытие в село Горюхино управителя и картина его управления»⁶.

Это краткое высказывание определило дальнейшие подходы к пушкинской повести, вплоть до самого последнего времени. Н.Н. Страхов усматривает в ней пародию на «Историю государства Российского» Карамзина. По его мнению, Пушкин обнажает «резкое и потому смешное противоречие» между простыми фактами и тем велеречием, с каким Карамзин их излагает⁷. Были предло-

жены и другие объекты пушкинского пародирования: тексты Н.А. Полевого, М.Т. Каченовского и других историографов, наконец, «ложный, искусственный стиль всех манерных и чопорных писателей»⁸.

Совершенно очевидно, что, определяя «Горюхино/Горохино» как пародию (даже в тыняновском смысле этого термина), мы упустим самое важное в этом произведении. Ведь и пародия, и сатира в качестве форм «редуцированного смеха» (Бахтин) не обладают той полнотой амбивалентности, которая позволила бы им сочетать на равных смешное и серьезное, трагическое и комическое. Все исследователи отмечают «неповторимый пушкинский юмор», для которого как раз характерна гармоническая уравновешенность обоих начал. Поэтому представляется в высшей степени справедливым замечание К. Викторовой и А. Тархова о том, что в «Истории села Горюхина» нужно видеть скорее не пародирование, а «травестийное снижение “высокой истории”»⁹. Следует отметить, что у Пушкина происходит не только снижение «высокого», но и возвышение «низкого». Этот принцип реализован и в «Истории села Горюхина», и в других «Повестях Белкина». В свое время В.В. Виноградов пришел к выводу, что предмет бытописательства у Пушкина становится историческим; ведь «никто не может с точностью заранее судить, какое событие является историческим, а какое – нет»¹⁰.

В долгом споре исследователей по поводу того, посмеялся ли Пушкин над русской историей или нет, большая смысловая нагрузка ложится на заглавие его неоконченной повести. В самом деле, *Горохино* (как в отзыве Белинского) еще позволяло отнести ее к разряду шуточных произведений, а *Горюхино* (изменение, внесенное С. Венгеровым) – уже нет. Редактор мотивировал свою правку следующими соображениями: 1) в предисловии к «Повестям Белкина» вотчина Ивана Петровича дважды упомянута под именем «Горюхино»; 2) в рукописи Пушкина есть виньетка в виде птицы, где явственно прочитывается «История села Горюхина»; 3) в подлиннике рукописи Пушкина (тетрадь Румянцевского музея № 2387, А) начертание «Горюхино» встречается около 30 раз, а начертание «Горохино» – 3 раза; 4) слово «Горохино» невозможно для русского языка, так как суффикс *-ин* указывает на происхождение от существительного женского рода. Венгеров добавляет:

Но начертание *Горохино, горохинцы* было бы еще большею ошибкою против истории доподлинно русского народа. Не до смеха тут, не о шутках гороховых идет речь в пушкинской «Истории», и не к отдаленным временам царя Гороха устремлен был взор поэта-историка. В словаре Даля, где все слова размещены по «гнездам», т. е. по основному корню, при слове

И.Л. Бражников

горюха сказано: см. горе. Вот из этого источника Пушкин взял свое Горюхино, николаевская Россия тож¹¹.

Версия Венгерова находит подкрепление в редакции Томашевского, где последним словом пушкинской повести становится эпитет «горестный» (праздничный день становится «годовщиною печали и поминания горестного»). Казалось бы, все ясно, однако А.Г. Гукасова выступила в защиту названия «Горохино», доказывая, что оно оправданно:

Произведение задумано как история села, существовавшего с незапамятных, баснословных времен, т. е. именно со времени царя Гороха, и носившего когда-то название Горохино. Было село Горохино, но оно стало осмысливаться как Горюхино, т. е. в процессе постепенного оскудения и обнищания село Горохино получило в народе название Горюхино¹².

Колебания относительно приоритета комического или серьезного начала как раз и становятся предпосылкой пушкинской повести. Как нам кажется, саму форму комического в ней следует определить как *иронию*.

Это подтверждается прежде всего самим «феноменом Белкина». Комическое рождается не внутри «Повестей Белкина», а как бы на выходе из них (не в пространстве героя, а в пространстве автора). Иван Петрович Белкин абсолютно серьезен в своем деле и словно не замечает комизма отдельных своих слов и выражений. Но, думается, ирония Пушкина распространяется и на село Горюхино, и на его обитателей, и на их прообразы – будь то вся история России или знакомая Пушкину жизнь Болдина и Кистеневки. Стало быть, эта история относится (может быть, в первую очередь) и к самому автору, и ко всем его героям – от «почтенного мужа» дьячка и «древнего полубога» Курганова до того же Белкина. Согласно классическому определению Ф. Шлегеля, в ироническом настроении «все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым»¹³. Именно таким настроением проникнута «История села Горюхина», что удалось уловить только Аполлону Григорьеву – единственному из всех русских критиков и литературоведов. По мнению Григорьева, и пушкинский Иван Петрович, и лермонтовский Максим Максимыч – не герои, а только «контрасты типов, величие которых оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным»¹⁴. При этом Пушкин, не отказываясь от своих прежних европейских идеалов, «умаляет себя», как и Белкин, спускается к «жизни попроще». Тем самым поэт открывает себя истинного, находит свое настоящее призва-

ние – служить России на поприще литератора и историка. Этому призванию и автор, и его персонаж посвящают последние годы своей жизни: Белкин открывает неведомое России Горюхино, Пушкин открывает миру неведомую Россию. Большой мир должен узнать себя в малом, а малый мир – в большом. Опыт европейской культуры, приложенный Пушкиным (Белкиным) к невнятице российской («горюхинской») действительности, и порождает иронию. Белкин сталкивает эти два мира, незаметно для себя достигая бурлескного эффекта, а за всем этим глубоко скрыто пушкинское понимание истинного значения происходящего.

Идея, связывающая разрозненные отрывки «Истории» (как сочетание несочетаемого), символически выражена в сцене возвращения домой Ивана Петровича. Это первое, что Белкин рассказывает о себе после формального вступления. День возвращения он помнит в малейших подробностях, с этого начинается припоминание, «анамнезис». Задуманная им история родного села – средство против своей «слабой памяти», против забвения. И вот Белкин становится *хранителем коллективной памяти*, выполняя функцию культурного героя, Поэта:

Поэт как хранитель обожествленной памяти выступает хранителем традиций всего коллектива. <...> Память и забвение относятся друг к другу как жизнь, бессмертие – к смерти. <...> И поэт несет в себе для людей не только память, но и жизнь, бессмертие¹⁵.

По сути, для Пушкина конца 1820 – начала 1830-х годов (времени его духовного перелома) Белкин становится новым *идеалом*. Возвратясь домой «из иных миров» после восьмилетнего отсутствия, Белкин исполняет свой долг. В Болдинскую осень Пушкину предстояло повторить его скромный подвиг в гораздо более крупном масштабе.

По мысли Аполлона Григорьева, в отношении Пушкина к Белкину – «бездна самой беспощадной иронии» и вместе с тем – «нечто высшее иронии»¹⁶. Критик поражен тем, что *истина* открывается именно Белкину, а не Алеко, не Онегину. Любопытно, что после того как у Пушкина рождается образ Белкина, происходит и «нравственное возрождение» Онегина, к которому возвращается способность любить (VIII и IX главы, написанные в Болдине). Белкин создан как альтернатива «великим историческим героям», которым восторженно поклонялись в эпоху романтизма. В.В. Иванникова пишет:

Если ориентироваться на культурную установку пушкинской эпохи, которая подразумевала в биографии (а тем более в биографии «худож-

И.Л. Бражников

ника», «поэта», «литератора») наличие внутренней истории, то, действительно, придется заключить, что «как у Горюхина нет истории, так у Белкина нет биографии»¹⁷.

На самом деле это не совсем так. В судьбе Белкина есть решающий момент, достаточный для биографии: годы пребывания вне дома не прошли для него бесследно. Вся сцена возвращения Белкина «на вотчину» насквозь автобиографична: она связана с тем впечатлением, которое произвело на Пушкина село Михайловское в 1824 г. В письме к Вяземскому от 9 ноября 1826 г. поэт писал: «Деревня мне прилась как-то по сердцу. <...> Ты знаешь, что я не корчу чувствительности, но встреча моей дворни, хамов и моей няни – ей-Богу приятнее щекотит сердце»¹⁸.

Но и другой приезд поэта в «дедову вотчину», в 1835 г., как будто непосредственно примыкает к тексту «Истории». В письме из Тригорского 25 сентября Пушкин писал жене:

В Михайловском я нашел все по-старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей, и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая, сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу. Но делать нечего; все кругом меня говорит, что я старею, иногда даже чистым русским языком. Наприм.<ер> вчера мне встретилась знакомая баба, которой не мог я не сказать, что она переменялась. А она мне: да и ты, мой кормилец, состарелся да и подурнел¹⁹.

Текст «Истории села Горюхина» дает поразительную параллель ввиду того, что создан он за несколько лет до описанного в письме случая – «баба» говорит Ивану Петровичу: «Как вы-то, батюшка, подурнели».

А. Григорьев справедливо отмечает, что, спускаясь к «жизни попроще», Белкин все же разобщен с нею из-за своей образованности:

Он смотрит на нее с высоты этого кой-какого образования. Комизм положения человека, который считает себя обязанным по своему образованию смотреть как на нечто себе чуждое на то, с чем у него гораздо более общего, чем с приобретенными им верхушками образованности, – является необыкновенно ярко в лице Белкина²⁰.

Пожалуй, А. Григорьев наиболее точно устанавливает причину подмечаемого всеми критиками комического несоответствия «предмета» и «тона» пушкинской повести. Однако следует отметить, что без этих самых «верхушек образованности» Ивана Петро-

вичка история Горюхина никогда не была бы написана. Более того, его повествование не только подчеркивает, но и парадоксальным образом преодолевает разобщенность большого и малого миров, их комическую несогласованность. Голос Белкина в «Истории» сливается не только с голосами его прадеда, дядька, песнями Архипа Лысого, но и с голосами европейских и русских историков, самого Пушкина. С первыми Белкин связан кровным родством, ко вторым стремится как к недостижимому идеалу. За внешним комизмом, кажущейся пародийностью «Истории» скрыта уникальная попытка преодоления традиционного противостояния культуры и живой жизни, всеобщего и индивидуального, а в культурологической перспективе – России и Запада. Ни Пушкин, ни Белкин не отрицают действительности, их взгляд не деформирует, не искажает предмет описания. Это и позволило в свое время Н.Н. Страхову поражаться «верности» и «правдивости» освещения русской жизни в пушкинской повести.

Сцена возвращения домой Белкина из «Истории села Горюхина» почти без изменений перекочевала в 3-ю главу романа «Дубровский». После этого возвращения не только горюхинская, но и вся российская действительность принимаются с любовью целиком – во всей своей нелепости, со своими недостатками, со своим злом.

Ю.Н. Тынянов считал, что пародия не предполагает ненависти, «нелюбви»²¹. Но ведь и любви пародия тоже не предполагает. Для выражения настоящей ненависти и настоящей любви предусмотрены другие жанры. По мнению Тынянова, пародия – это незрелая, «юношеская» форма, где любовь и ненависть пребывают в неразделенном, смешанном состоянии; для пародии необходима «двупланность». Если же пародия оказывается лишь маской, охраняющей внутреннюю святыню любви, со временем необходимость такой защиты отпадает, и «двупланность» исчезает.

«История села Горюхина» – совершенно зрелое творение Пушкина, несколько неопределенное, но явно не пародийное. Мы имеем здесь стилизацию на уровне героя (Иван Петрович пытается стилизовать свою «Историю» под известные образцы), а на уровне автора – иронию. Она не мешает тому, что дело Белкина представляется Пушкину едва ли не самым важным и значительным. В.В. Иванникова подчеркивает:

Факт присутствия и взаимодействия в «Истории Горюхина» различных мотивов и различных вариантов обличительной традиции не вызывает сомнения. Но у Пушкина ни один из этих фактов не поддается однозначной оценке, ибо соотносится с рядом других. А комизм явления, как

И.Л. Бражников

и комизм его описания, никогда не становится у Пушкина непрямым и однозначным отождествлением с категорией зла²².

Пушкинскому Белкину неведомы глубины отрицания, парализующие волю. И потому этот маленький, «незаметный» герой (или все-таки сам Пушкин?) оказывается ближе к «идеалу», чем великий Чаадаев. Выясняется, что этот идеал может осуществляться не только путем «бесконечного возвышения» над действительностью и окружающими людьми (Ф. Шлегель), но и *путем бесконечного умаления себя*, путем смиренного и бескорыстного служения. Именно это дорого Пушкину в Белкине, и в этом пункте пушкинская ирония принципиально расходится с романтической; последняя вскрывает условность, фиктивность мира, в котором невозможно осуществление «невыразимой» истины. Убогое село Горюхино предстает перед нами частью общего миропорядка, по-своему воплощающим Божественную правду, – местом, которое тоже достойно любви, почитания, памяти. В.В. Иванникова пишет:

Внутренняя история Белкина совершается не в конкретных фактах его духовной биографии, а в процессе написания им истории Горюхина. Путь, совершенный Белкиным к истории своей вотчины, – это, по сути дела, путь к своему народу²³.

Таким образом, сам процесс создания «История села Горюхина» оказывается последним необходимым шагом Белкина (и Пушкина) на пути его «метафизического» возвращения домой. Только «окончив свой трудный подвиг», автор повести может воскликнуть, «что долг мой исполнен и что пора мне опочить!» Смерть Белкина, последовавшая вскоре за этими словами, – неоспоримое доказательство того, что его возвращение состоялось, теперь уже навсегда.

Примечания

- ¹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988. С. 197.
- ² Лукасова А.Г. Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. М.: Просвещение, 1973. С. 221.
- ³ Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 116.
- ⁴ Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 42.
- ⁵ Сиповский В.В. К литературной истории «Истории села Горюхина» // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб.: АН, 1906. Вып. IV. С. 47.

- 6 *Белинский В.Г.* Статьи и рецензии 1843–1848: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 3. С. 428.
- 7 Главное сокровище нашей литературы // Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897. С. 27–31.
- 8 *Искоз А. (Долинин А.С.)*. История села Горюхина / Под ред. С.А. Венгерова // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1910. Т. IV. С. 241.
- 9 *Викторова К., Тархов А.* История села Горюхина // Знание – сила. 1975. № 1. С. 33–34.
- 10 *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. С. 538.
- 11 *Венгерова С.А.* Горюхино, а не Горохино // История села Горюхина / Под ред. С.А. Венгерова // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1910. Т. IV. С. 226.
- 12 *Лукасова А.Г.* Болдинский период... С. 241.
- 13 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 283, 286–287.
- 14 *Григорьев Ап.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 71.
- 15 *Топоров В.Н.* Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М.: Книга, 1993. С. 31.
- 16 *Григорьев Ап.* Взгляд на русскую литературу... С. 72.
- 17 *Иванникова В.В.* «История села Горюхина» А.С. Пушкина в контексте литературных и исторических интересов поэта 30-х годов. Саратов: Саратовский гос. ун-т, 1994. С. 104–105.
- 18 *Пушкин А.С.* Переписка 1815–1827 гг. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1937. Т. 13. С. 304. Письмо № 292.
- 19 *Пушкин А.С.* Письма к жене. Л.: Наука, 1986. С. 74.
- 20 *Григорьев Ап.* Взгляд на русскую литературу... С. 72.
- 21 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 214.
- 22 *Иванникова В.В.* «История села Горюхина» А.С. Пушкина... С. 35–36.
- 23 Там же. С. 109.

У Цзя-цин

«БАРДОВСКИЙ ТЕКСТ» И ЕГО КОНТЕКСТ:
КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ
ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»

Статья посвящена теоретическим проблемам бардовского движения как особого «текста» культуры повседневности. Чтобы понять место этого движения в коммуникативном процессе, необходимо обратить внимание на историко-культурный контекст его становления – русскую культуру периода «оттепели».

Ключевые слова: бардовское движение, культура повседневности, «оттепель».

Культура повседневности представляет собой более фундаментальную форму жизни человека, чем специализированные виды его деятельности (наука, искусство, религия, философия, политика, экономика, право и т. д.). По мнению В.Д. Лелеко, повседневность характеризуется «суточным ритмом повторяющихся в жизни человека процессов и событий»¹. Альфред Шюц утверждал, что повседневности присуща «наиболее полная и насыщенная, наиболее соответствующая деятельной природе человека форма человеческого восприятия мира»².

П. Бергер и Т. Лукман подчеркивают «реальность» повседневной жизни – тот особый мир культуры, «который я разделяю с другими людьми»³. Это не просто «наш частный мир», но и мир intersubъективных отношений. В нем действуют «нормальные люди», которые могут и должны иметь общее понимание и поведение в типичных ситуациях. Каждый субъект вынужден менять свою позицию, чтобы соответствовать требованиям реальности.

Согласно И. Гофману, в процессе коммуникации один из ее участников часто оказывается в роли «исполнителя», а других можно рассматривать как «публику, аудиторию, наблюдателей или

соучастников»⁴. Например, лектор в университетской аудитории является «исполнителем», который делится своими профессиональными знаниями, а дома он же может оказаться в роли наблюдателя или соучастника семейной сцены.

В культуре повседневности Советского Союза действовала подобная модель поведения. В публичной сфере, на «переднем плане», каждый должен был хорошо исполнять роль «советского человека», не приемлющего буржуазную идеологию, чуждое мировоззрение. А повседневная жизнь этого же человека была связана с такими понятиями, как коммунальная квартира, дом-коммуна, рабочий клуб, парк культуры и отдыха, субботник и т. п. Однако на «заднем плане» повседневности, а иногда даже на «переднем» ее плане, не все продолжали играть эту роль. Как объясняет Н.Н. Козлова, «советский человек» – как маска⁵: одни добровольно ее носили, активно принимали это новое лицо, другие – не столь активно и добровольно, скорее вынужденно, ради приспособления; третьи ее совсем не принимали.

В мире повседневности роль посредников в коммуникации играют такие «тексты», как жест, мимика, манера поведения, стиль речи и многое другое, что помогает людям понимать друг друга в ситуации общения лицом к лицу.

После того как Ф. де Соссюр ввел в лингвистику понятия «означающее» и «означаемое», в гуманитарной науке стало широко использоваться понятие «текст» и соответствующие ему базовые понятия: контекст, подтекст, авантекст, гипертекст, интертекст и др. Стало понятно, что любой текст принципиально открыт, и его можно интерпретировать по-разному. Ролан Барт писал:

Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников⁶.

Среди этих культурных источников – и понятие «подтекст», обозначающее тот смысл, который скрыт автором внутри текста. Как замечает Ю.М. Лотман, функция текста не ограничивается передачей сообщения на каком-нибудь языке; он действует «как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности»⁷.

В коммуникативном процессе важную роль играет реципиент текста: читатель может и должен обнаруживать то, о чем автор пишет и думает, интерпретировать текст по-своему. По словам

Лотмана, «роль адресата в диалоге активна: он сопротивляется текстовому вторжению»⁸ и одновременно понимает через текст самого себя. В связи с многообразием контекстов и многозначностью текста коммуникативный процесс между адресантом и адресатом характеризуется большой сложностью. Если взаимопонимание между ними отсутствует, может возникнуть искаженное представление о тексте и намерениях автора.

Итак, в мире повседневности субъекты взаимодействуют посредством многообразных текстов. Любое культурное явление не может быть понято вне его исторического контекста. Это в полной мере относится и к бардовскому движению, которое было тесно связано с переходным периодом «оттепели» в СССР, начавшимся после смерти Сталина. В это время у людей появились новые возможности свободного культурного творчества и досуга, что сочеталось с давлением идеологических пережитков тоталитарного режима.

Само слово «оттепель» впервые употреблено в названии романа Ильи Эренбурга (1954), однако в это время оно уже носилось в воздухе, ассоциируясь с либерализацией жизни. Л.Б. Брусиловская предлагает считать эпоху «оттепели» новой культурной парадигмой, в которой господствовавший до этого Большой стиль был заменен разными индивидуальными стилями. Г.С. Кнабе характеризует культуру в СССР 1960–1970-х гг. как «двухэтажное положение»⁹: на верхнем этаже проводились мероприятия официальной власти, на нижнем – рождалось инакомыслие, альтернативные формы искусства.

Более свободная общественная атмосфера содействовала плодотворному творчеству, причем больше внимания уделялось повседневной жизни, человеческой личности. Однако свободомыслие не могло сразу изменить менталитет, который десятилетиями формировался под влиянием официальной идеологии. Поэтому уже тогда звучали голоса, различно оценивавшие эпоху сталинского тоталитаризма.

Большинство исследователей считает, что «оттепель» закончилась, когда советские войска вторглись в Чехословакию (1968) и возникло обострение международных отношений. Но «ветер свободы» продолжал веять и после этих событий. При господстве официального социалистического реализма оживала и русская классическая традиция, и альтернативные направления искусства – в том числе бардовское движение. Увидели свет многие ранее запрещенные произведения: стихи О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, Б.Л. Пастернака. А.Н. Чистиков отмечает, что в это время «рухнула система тотальной слежки... человек

обрел возможность и свободного передвижения по стране, и свободного посещения многих мест, ранее недоступных по разным причинам»¹⁰. На восточные окраины страны молодежь приезжала осваивать целинные и залежные земли. Увлечение альпинизмом и туризмом сопровождалось поисками «высоты, вертикали» (в духовном смысле этих слов). С. Бойм дает такую характеристику этого культурного явления:

На территории бывшего ГУЛАГа зажгли туристские костры, зазвучали песни под гитару. Тундра и тайга, районы лагерей и великих строек стали вдруг местами паломничества молодежи, которая занималась не поисками прошлого, а скорее поисками самих себя¹¹.

Возник бум поэзии, в Политехническом музее, на площади Маяковского в Москве и даже на стадионах зазвучали новые стихи Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.А. Ахмадулиной, Р.И. Рождественского. В Театре на Таганке создавались спектакли по поэтическим произведениям, например «Антимиры» (1965) А. Вознесенского. Следствием поэтического бума явился «демократический подъем, жанровый и стилиевой плюрализм, подспудная переоценка системы ценностей советского общества»¹².

Раньше песня обычно создавалась так: сначала профессиональный композитор писал музыку, а потом поэт подбирал к ней текст, который играл второстепенную роль. Однако по мере повышения интереса к поэзии идейно насыщенное слово вышло на первое место в песне, а музыка отошла на второй план. Важную роль играли также изменившиеся вкусы интеллигенции и молодежи, которых уже не удовлетворяло творчество «профессиональных песенников»¹³. Вместе с тем тогдашние профессиональные композиторы тоже меняли свое творческое направление. Известный композитор А. Петров говорит:

Положительную тенденцию современной нам песни я вижу в том, что их авторы, обращаясь к самой широкой, массовой аудитории, представляют ее себе значительно более интеллигентной, духовно возросшей¹⁴.

Диалог исполнителей с аудиторией стал более явным в разных сферах искусства. По словам Л. Алексеевой, «стремление к тесному контакту со слушателями проявляется в открытом обращении актера к зрителям... в театральных представлениях, на эстрадных концертах исполнители выходят в зрительный зал, вовлекая слушателей в музыкальное действие»¹⁵.

Одним из новшеств периода «оттепели» было использование магнитофона, который стал «неизменным спутником бардовской (авторской) песни»¹⁶. С. Бойм называет это «маленькой революцией повседневной жизни»¹⁷. В результате наряду с «самиздатом» появился еще и «магнитиздат» (распространение магнитофонных записей); благодаря этому голоса знаменитых бардов долетали до самых отдаленных уголков огромной страны. Л.Б. Брусиловская пишет:

Публичное исполнение внешне непритязательных, камерных песен Б. Окуджавой, А. Галичем, В. Высоцким, Ю. Визбором и др., тиражированное самодельными магнитофонными записями, прививало массе слушателей имплицитно содержащуюся в них «философию повседневности», явно противостоявшую идеологическому официозу¹⁸.

Бардовское движение как «культурный текст» представлял собой не просто исполнение стихов или песен; оно служило одним из новых способов общения людей в период «оттепели». С.П. Распутина предлагает считать, что структура бардовского движения состоит из трех частей: самих бардов, их произведений и публики¹⁹. В общем, с семиотической точки зрения, в бардовском «культурном тексте» барды и аудитория в основном взаимодействуют между собой посредством песни.

Так как в советское время общество привыкло к идеологическому воздействию «сверху вниз» – от вождей к народу, после смерти Сталина сохранившаяся потребность в поклонении кумирам привела к стремительному выдвижению на эту роль некоторых бардов. Само это слово – кельтского происхождения (так назывались средневековые певцы-сказители). Чтобы заслужить звание барда, поэт эпохи «оттепели» должен был отличаться ярко выраженными личностными чертами, писать стихи и мелодию к своим песням, а затем исполнять их под гитару. Сначала это происходило на «заднем плане» культуры повседневности – в квартирах, для небольшого круга друзей. Однако постепенно барды выходили на «передний план» этой культуры, осваивая публичные формы выступлений. Их популярность во многом объяснялась тем, что эти авторы не были изолированы от жизни простых людей, которых хорошо понимали.

Бардовские песни прежде всего передавали личное мироощущение, независимые взгляды их авторов. Использованные ими символы, скрытый подтекст песен (нередко многослойный) порой понять было нелегко. Ведь в тогдашних условиях смешения двух идеологий (полутоталитарной и полудемократической) мало кто

имел возможность высказаться прямо, свободно и откровенно. Бардам приходилось скрывать свои мысли под маской двусмысленных текстов, что требовало от аудитории как желаний, так и умения их расшифровывать, интерпретировать.

Мнения самых разных людей о бардовском движении позволяют рассматривать это культурное явление объективно. Для советской массовой песни была характерна такая ситуация, когда «десятки или сотни людей поют с эстрады, а тысячи слушателей внимают им... молча»²⁰. В отличие от этого, у барда устанавливались близкие коммуникативные отношения с аудиторией, возникала особая теплая атмосфера, и нередко все люди, захваченные общим настроением, подхватывали его песню.

Важно отметить, что не только при живом исполнении, но и во время выступления бардов при трансляции их песен по радио или в магнитофонной записи возникает прямой контакт между бардом и его аудиторией, исчезает дистанция. Барды всегда высоко ценили своих слушателей, нередко напрямую обращались к их чувствам и переживаниям. Простые люди часто ощущали себя персонажами лирики В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Кима, сопереживали медитативной песне Б. Окуджавы, доверительно-интимной интонации Ю. Визбора...

Чтобы всесторонне исследовать такое оригинальное культурное явление, как бардовское движение, необходимо анализировать каждый его элемент и взаимодействие между ними. Кроме того, можно рассматривать бардовское движение – в той или иной степени – как альтернативное поведение и особый, идеологически окрашенный культурный текст повседневности периода «оттепели».

Примечания

- ¹ Лелеко В.Д. Культура повседневности // Теория культуры. СПб.: Питер, 2008. С. 351.
- ² См.: *Ионин Л.Г.* Шюц Альфред // Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2. С. 368.
- ³ *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 43.
- ⁴ *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. С. 47.
- ⁵ *Козлова Н.Н.* Социально-историческая антропология. М.: Ключ-С, 1998. С. 152.
- ⁶ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 388.

- 7 *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 162.
- 8 Там же. С. 168.
- 9 *Кнабе Г.С.* Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы» // Древо познания – древо жизни. М.: РГГУ, 2006. С. 675.
- 10 *Лебина Н.Б., Чистиков А.Н.* Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 284.
- 11 *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: НЛО, 2002. С. 142.
- 12 *Брусиловская Л.Б.* Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля) // Общественные науки и современность. 2000. № 1. С. 172.
- 13 *Андреев Ю.* Что поют? // Октябрь. 1965. № 1. С. 191.
- 14 *Петров А.* Песне – открытость // Советская эстрада и цирк. 1966. № 7. С. 6.
- 15 *Алексеева Л.* О некоторых тенденциях в советской песне 60–70-х годов // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: Сборник статей. М.: Музыка, 1980. С. 137.
- 16 *Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: Контуры, символы, знаки. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 223.
- 17 *Бойм С.* Указ. соч. С. 143.
- 18 *Брусиловская Л.Б.* Указ. соч. С. 172.
- 19 *Распутина С.П.* Социальная мотивация советского бардовского движения. Философско-социологический аспект // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 375–376.
- 20 *Сохор А.Н.* Путь советской песни. М.: Советский композитор, 1968. С. 97.

А.В. Гавришина

КАТЕГОРИИ СОВЕТСКОГО
И НЕМЕЦКОГО КИНЕМАТОГРАФА
1920-х годов

Данная статья посвящена исследованию символического пространства в фильмах С. Эйзенштейна, Ф. Ланга и Ф.-В. Мурнау. Автор выделяет категории вертикали, маски и толпы, которые визуализируют стиль культуры Советской России и Германии 1920-х годов. Анализ этих категорий позволяет обнаружить в кинематографе двух стран неожиданную общую тенденцию – «регресс» в мир мифологического мышления.

Ключевые слова: символическое пространство, вертикаль, маска, толпа, регресс.

1920-е годы были тем временем, когда Советская Россия и Германия еще не разошлись по разные стороны баррикад, и экранное искусство двух стран достаточно часто «оглядывалось» друг на друга. Российской и германской империй уже не было, а сталинская и гитлеровская системы только начали вызревать. Однако уже тогда существовали предпосылки для становления «тоталитарной» кинематографии.

На первый взгляд, знаменитые режиссеры двух стран совсем не похожи друг на друга. Сергей Эйзенштейн – теоретик искусства, педагог, разработчик концепции «аттракционов», «певец народных масс», автор революционных эпопей. Немецкие режиссеры Фриц Ланг и Фридрих-Вильгельм Мурнау были экспрессионистами в киноискусстве. Видимая противоположность двух кинематографов позволяет, однако, заподозрить их тайное внутреннее родство.

Мы рассмотрим те категории специфического языка советского и немецкого киноискусства, которые позволяют наиболее полно раскрыть смыслы визуального пространства – *вертикаль, маска и толпа*.

Вертикаль. Особый прием мастеров обеих стран в эти годы – замещение горизонтали вертикалью при специфической композиции кадра. За многочисленными лестницами, спусками и подъемами может скрываться тайный смысл, даже мифологический образ. Так, четкое трехчленное деление экранного пространства по вертикали должно вызывать конкретные ассоциации с Древом жизни – «стародубом и скандинавской ясеню: на нем держатся три великих мира – небо, земля и ад»¹.

Необходимо отметить, что С. Эйзенштейн использует вертикаль в своих сюжетных построениях. Символика оппозиций *верх/низ, спуск/подъем, палуба/трюм* раскрывается в изображении событий и поступков персонажей. Одновременно в «Метрополисе» Ф. Ланга многоуровневые пространства фантастического города символизируют стремление мира к движению не вширь, а вверх: «горизонтальные» средства передвижения заменяет массивный лифт, связующий разные уровни вертикали.

Согласно нашей гипотезе, в некоторых случаях вертикальная структура кинематографического пространства соответствует «вертикали власти». Например, в том же фильме Ланга подчеркивается оппозиция «райских куц» на верхних ярусах города и мрачных подземных катакомб, отведенных рабочим, обреченным на бесконечный «сизифов труд». В «Октябре» Эйзенштейна свержение с пьедестала статуи императора символизирует конец его власти, падение царского режима. В том же фильме члены Временного правительства медленно, почти ритуально поднимаются по лестнице Зимнего дворца, как будто с каждым шагом их власть значительно возрастает. Знаменитый кадр с матросом на воротах Зимнего дворца тоже имеет важный смысл: простой моряк попирает ногой эмблему царской власти – двуглавого орла. Таким образом, в кинематографической символике этих двух режиссеров подъем вверх означает обретение власти, а спуск вниз, падение – лишение власти.

В фильме «Последний человек» Ф.-В. Мурнау бывший метрдотель, разжалованный в смотрители ватерклозетов, спускается в полуподвальное помещение, как бы скатываясь вниз по социальной лестнице; при этом важная поступь человека сменяется мелким шагом больного, жалкого старика. В 3-й части фильма Ф. Ланга «Усталая смерть» представлен императорский прием: властитель возвышается над множеством ступенек, которые вынужден преодолевать посетитель, прежде чем его заметит император (который может ногой столкнуть вниз неугодного ему гостя).

Н. Клейман подметил, что в «Броненосце “Потемкин”» есть персонаж, который в сцене расстрела на юте корабля расположен

даже выше «фигуры на пьедестале». Это корабельный священник, который не останавливает готовящееся убийство, а благословляет его, протягивая распятие; согласно советской идеологии, каждый служитель культа – прислужник палачей. Поэтому в сцене расправы с офицерами этого попа матросы низвергнут в люк – «в преисподнюю»², а на освободившееся место моментально «поднимутся вверх» новые правители.

М. Киреева отметила, что еще одной функцией экранного движения вверх является изображение «пути к спасению»³: в «Метрополисе» рабочие бегут вверх из своих подземелий, спасаясь от потопа; в «Стачке» забастовщики ищут спасения, поднимаясь по лестницам многоэтажного дома. Самым выразительным примером движения вниз, символизирующего путь к смерти, может служить знаменитая одесская лестница в «Потемкине».

В фильме Ф.-В. Мурнау «Носферату» вампир, медленно вылезая из трюма корабля, напоминает порождение поднимающегося снизу ада; эти пугающие кадры предвещают смертельные эпидемии на всей земле. А в «Усталой смерти» Ланга главная героиня поднимается по бесконечной веренице ступенек, ведущих в небо, где ее поджидает ангел смерти, обещающий спасение и девушке, и ее возлюбленному. В данном эпизоде «высшие силы» оказываются наверху и по своему пространственному положению.

Согласно экранной символике, поступок героев (моральный или аморальный) может повлиять на их «подъем» или «спуск» по социальной лестнице к упорядоченному космосу или в мир хаоса. Отказ человека от роли, навязанной ему окружающей средой, становится его моральной победой, способом сопротивления злу. Так, революционные матросы в фильме Эйзенштейна, пережив горечь гибели своего товарища, отказываются стрелять в своих врагов без крайней необходимости. По поводу этого эпизода В. Михалкович пишет:

Смерть Вакулинчука – не искупительная жертва христианства. Эта сюжетная линия зиждется на языческой мифологии. Преображение состоит в том, что «убийство» инспирирует сценарий инициационного ритуала, т. е. церемонии, превращающей «естественного» человека (ребенка) в человека культуры⁴.

В другом фильме Эйзенштейна, «Генеральная линия», во благо «светлого будущего» гибнет телок Фомка, а одна из героинь жертвует свою праздничную юбку ради ремонта нового трактора. Многие критики упрекали Эйзенштейна за явный гротескный характер этих сцен, но режиссер отвечал, что для пралогического мышления и телок, и юбка – вполне достойные «жертвы».

Аналогичные мотивы мы находим в фильмах немецких режиссеров. В финале «Носферату» главная героиня решает отдать свою жизнь, чтобы спасти город от моровой болезни. В «Усталой смерти» женщина делает выбор в пользу жизни маленького ребенка; она гибнет в горящем доме, но после смерти встречается со своим возлюбленным и обретает новую форму жизни. В эйзенштейновской «Стачке» оклеветанный рабочий кончает с собой.

Во всех этих случаях переход в новое состояние оказывается невозможным без жертвоприношения, причем вместе с героями фильмов такой «обряд инициации» проходит и весь окружающий мир. В критических точках сюжетов многих фильмов мир как бы замирает в неустойчивом равновесии между гибелью и новым рождением; исход событий вовсе не предрешен.

Таким образом, символика кинематографической *вертикали* может проецироваться на поведение человека, и его выбор влечет за собой спасение или смерть. Именно жертвоприношение ввергает окружающий мир в состояние перехода и выводит его на новый уровень.

Маска. Маска возникает благодаря игре актера, его мимике, гриму, освещению. Она создает ложный образ, скрывающий подлинную сущность героя или явления. Маска играет чрезвычайно важную роль в работах советских и немецких режиссеров, которые на ее основе выстраивают сюжеты своих фильмов на метафизическом уровне.

М. Киреева посвятила свою статью так называемой «маске оценки» в фильмах С. Эйзенштейна и Ф. Ланга⁵. Речь идет о скрытой личной оценке режиссерами того, что происходит на экране, благодаря их ироническому отношению к миру, как бы вывернутому наизнанку. В частности, в «Метрополисе» Ланга под маской социального прогресса скрывается древний Молох. А в «Октябре» Эйзенштейна на место статуи свергнутого властителя на пьедестал (броневик) воздвигается В.И. Ленин, который выглядит в этих кадрах как памятник самому себе, и вскоре будет объявлен «вечно живым».

Характерно структурное сходство двух героев, которые на короткое время стали обладателями власти: Лже-Мария из «Метрополиса» Ланга возглавила восстание рабочих, Керенский из «Октября» Эйзенштейна – Временное правительство. Мария оказалась роботом-куклой, а Керенский – претендентом на роль Наполеона (в фильме он стоит напротив статуи французского императора, после чего дается титр «Два Бонапарта»). Оба режиссера дают понять, что между подобными марионетками и людьми из «плоти и крови» взаимопонимание невозможно.

И у Эйзенштейна, и у Ланга добро и зло, жизнь и смерть меняются местами, надевают маски друг друга: пожарные жгут дома, полицейские убивают, священники не спасают, доктора не лечат. Любой образ в фильмах этих режиссеров незавершен, каждый персонаж может оказаться совсем не тем, кем кажется. Снятие маски часто оказывается поворотным пунктом в сюжетах фильмов – и в судьбах мира тоже.

Еще один тип масок, используемый Эйзенштейном и немецкими режиссерами, – это «маска-животное». В «Стачке» кадры со шпиками монтируются с изображениями животных, соответствующих их кличкам; в результате человек как бы сливается со своим именем – и своей звериной сущностью. Совсем другой смысл имеет сцена в конце того же фильма: кровавая расправа с рабочими монтируется с кадрами забоя скота, так что положение и тех и других является метафорой жертвы. Люди и животные связаны между собой тесными узами, напоминающими об архаических тотемах.

В «Генеральной линии» роль тотемного животного играет бык, который готовится к свадьбе с коровой, следуя вполне человеческим традициям. Сначала навстречу быку выходит девочка, затем кошка и только потом – долгожданная невеста-корова, украшенная бантами и цветами. Здесь происходит структурное сближение по линии «животное – человек».

В фильме Мурнау профессор демонстрирует опыты с плотоядными растениями-вампирами и полипами, уникальными в растительном мире. Режиссер проводит параллель между ними и мистическим вампиром Носферату, затесавшимся в человеческий мир. Еще одна метафора – в кадрах, где безумный человек (приспешник вампира) заморожен зрелищем паука, подбирающегося к обреченной жертве. Все эти аналогии подчеркивают «нечеловечески» жестокую природу вампира, живущего за счет крови и самой жизни человека.

Итак, любая маска не является завершенной визуальной композицией. Меняющаяся ситуация способна открыть истинную сущность тех, кто ее носит. Маска подрывает легитимность привычных вещей, в частности, при движении по линии «человек – животное» (причем в обоих направлениях). Обнаруживается родство этих существ, подобное тотемическому.

Толта. В 20-е годы XX в. начинают активно функционировать новые пластические формы и образы, продиктованные политической обстановкой двух стран. В кинодраматургии появляется тема «человек–масса», что привлекает внимание многих исследователей, сопоставляющих культуру послереволюционной России

и послевоенной Германии⁶. Отныне толпа превратилась в активный элемент культуры: от ее имени творятся «великие дела», она может наградить властью или низвергнуть с престола. Человеческая личность уходит на второй план.

Перефразируя Эйзенштейна, изучавшего эффект визуализации «синекдохи» (когда часть замещает собой целое), можно сказать, что целое теперь выступает вместо части (толпа вместо личности). В «Метрополисе» Ланга главный герой, переживший потрясение после аварии, на мгновение прозревает: за рядом футуристических механизмов ему видится древний идол Молох, в пасти которого пылает топка. Безликие рабочие в униформе, механические движения которых напоминают роботов, стройными рядами поднимаются вверх по лестнице, исчезая в пасти Молоха.

В «Броненосце “Потемкин”» ритмичные движения команды перемежаются с кадрами, изображающими работу механизмов корабля. Это метафора не только слаженности, спаянности команды, но и ее подобия броненосцу, который сам формирует ее жесткий сплав. Согласно Э. Канетти, команда броненосца представляет собой яркий пример «закрытой массы». Эйзенштейн говорил о «породнении человека с машиной», о том, что в результате «игры с предметом»⁷ индивидуально-психологические эффекты переносятся на механические объекты.

Как заметил Э. Кракауэр, в «Нибелунгах» Ланга рабы и вассалы обычно низводятся до орнаментальных деталей, подчеркивающих могущество державной власти⁸. У Эйзенштейна тоже нередко происходит «растворение» человека в толпе, его «овеществление». В «Октябре» камера концентрируется не на людях, а на частокле поднятых вверх винтовок, флагов и плакатов. В «Генеральной линии» режиссер использует аналогичный прием: когда крестьяне отправляются на покос и уборку сена, в фокусе внимания оказываются не люди, а их косы и грабли. Здесь толпа – не часть машины, но она выполняет функцию прославления идеи советского коллективизма. Все эти приемы способствуют максимальной деиндивидуализации человека, демонстрируя его «конвейерную» сущность – такую же, как у винтовок и флагов. Человек, будучи частью машины или идеи, элементом орнамента или приложением к транспаранту-лозунгу, теряет всякую ценность.

Толпа, масса – один из основных лейтмотивов и в русских, и в немецких фильмах тех лет. Специфика визуальной репрезентации толпы состоит в том, что она может изображаться как со знаком «плюс» (команда-броненосец Эйзенштейна), так и со знаком «минус» (человек-машина Ланга). Основная идея режиссеров состоит в синкретичности образа, спаянности его разнообразных элементов.

И Сергей Эйзенштейн, и мастера немецкого экспрессионизма говорят о растормаживании звериных инстинктов в человеке, легко нарушающем заповедь «не убий»; в результате он становится законной добычей адских сил. Посмотрим с этой точки зрения на цепь событий в близких по времени «Броненосце» и «Метрополисе»: и там и там для «восстания масс» есть законный повод; матросы и рабочие подвергаются угнетению, унижениям, они даже оказываются на краю гибели. Однако в ходе восстания вместе с радостью освобождения рождается и чувство вседозволенности, удовольствие от нарушения порядка и меры. Но объединение бывших жертв в разбушевавшуюся толпу Эйзенштейн считает проявлением революционной («библейской!») солидарности («Братья!»)⁹. Ведь толпа анонимна, ни один человек в толпе не несет ответственности за свои действия. Так, мы видим матросов, бессмысленно крушащих помещения корабля, сбрасывающих в море всех офицеров; лавина рабочих Метрополиса бездумно сметает все на своем пути; в «Стачке» рабочие тоже пытаются расправиться со своими угнетателями. Во всех этих случаях мир как бы переворачивается с ног на голову: слабые обретают силу, сильные теряют былую власть. Как полагает Эйзенштейн, бунт против сложившихся традиций уходит корнями в бунт против прародителя-отца. Человек в толпе получает власть коренным образом изменить все жизнеустройство, реализовать свои подсознательные желания. В рассматриваемых нами фильмах бунт обычно оборачивается карой бунтовщиков, возвращением их на исходные позиции. Н. Клейман пишет:

Эйзенштейн все больше приходил к мысли, что художественная форма определяется архаическими – пралогическими формами мышления, существующими в сознании одновременно с «современными» – логическими. А это значило, что художнику в его деятельности необходим регресс на ранние «ступени» развития мышления, общества, человечества!¹⁰

Эта мысль о стремлении художников к *регрессу* в архаику представляется нам весьма плодотворной. Именно она объединяет три основные категории, вокруг которых строится наш анализ русских и немецких фильмов 1920-х годов. Ведь неслучайно сам Сергей Эйзенштейн ставил своей основной задачей «не загружать сознание, а бессознательно внедрять зрелище в ощущение»¹¹.

В самом деле, представление о мире как о трехуровневой системе возвращает нас к мифологическому «дреvu жизни» и объясняет соответствующую организацию экранного пространства, кадровую композицию. Специфика режиссерской иронии постоянно

А.В. Гавришина

намекает зрителям, что всегда необходимо сомневаться в рациональности окружающего мира. Делая толпу главным героем кинематографического повествования, режиссеры как бы возвращают нас к синкретизму дологических времен. Снятие и надевание маски, бунт и возмездие за вседозволенность – в эти критические моменты сюжетов фильмы переходят с обыденного языка на экстатический язык древних мифов.

Итак, мы попытались перекинуть мост между двумя столь не похожими кинематографами – советским и немецким – 1920-х годов. Их объединяет тот поразительный факт, что при всей устремленности в будущее знаменитых режиссеров, в изображении некоторых пластических элементов на экране происходит «откат», «регресс» в прошлое.

Примечания

- 1 *Афанасьев А.* Древо жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1983. С. 215.
- 2 *Клейман Н.И.* Формула финала. Статьи, выступления, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 19.
- 3 *Киреева М.* «Я могу сказать “нет”». Фильмы и судьбы Сергея Эйзенштейна и Фрица Ланга в контексте эпохи // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 131.
- 4 *Михалкович В.* О мифологичности «Броненосца “Потемкина”» // Там же. 1993. № 17. С. 159.
- 5 *Киреева М.* Указ. соч. С. 122–144.
- 6 *Зоркая Н.* Доктор Калигари и Акакий Акакиевич Башмачкин. К вопросу о немецких влияниях в русском революционном авангарде // Киноведческие записки. 2002. № 59. С. 52–61.
- 7 *Эйзенштейн С.* Констанца (Куда уходит «Броненосец “Потемкин”») // «Броненосец Потемкин» (серия «Шедевры советского кино»). М.: Искусство, 1969. С. 291.
- 8 *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 99.
- 9 *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1. С. 218.
- 10 *Клейман Н.И.* Указ. соч. С. 228.
- 11 *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002. С. 41.



Е.А. Каверина

КРЕАТИВНЫЕ ИДЕИ В КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ

В статье обсуждается понятие «креатив», применяемое в сфере корпоративных коммуникаций. Точно найденное творческое решение при организации «специальных событий» является ресурсом формирования символического капитала корпораций, занимающихся как коммерческой, так и общественной деятельностью. В современных условиях конкурентной борьбы возрастает необходимость поиска новых креативных идей. Автор систематизирует приемы их разработки, рассматривает способы повышения эффективности коммуникационных технологий.

Ключевые слова: креатив, символический капитал, корпоративные коммуникации, «специальные события», коммуникационные технологии.

Творческая деятельность в корпоративных коммуникациях ориентирована на формирование символического капитала¹. Наличие такого капитала позволяет коммерческим компаниям и некоммерческим организациям сохранять и укреплять свои позиции в динамичной социокультурной среде, в условиях рыночной конкуренции.

Основной целью современной коммуникационной деятельности является успешное продвижение не только товаров и услуг, но и отдельных компаний, персон и даже идей. Для реализации этой цели необходимо формирование их позитивного образа и хорошей репутации, повышение уровня их известности благодаря диалогу с целевыми аудиториями. В современных условиях конкурентной борьбы (в том числе и в сфере «впечатлений») решение этих весьма непростых задач нередко приводит к искушению использовать игру образов на границах сложившихся культурных запретов. Современные креативные технологии предполагают

неординарные приемы, весьма дискуссионные с этической и эстетической точек зрения (особенно в тандеме «объект продвижения – средства продвижения»). Между тем вполне корректная и удачно воплощенная креативная идея может эффективно содействовать достижению каскада корпоративных целей. Сегодня креативные технологии обладают большой силой воздействия на массовое и индивидуальное сознание².

Современная коммуникационная деятельность питается наследием мировой культуры, причем искусство является богатейшей кладовой рекламного и разного рода корпоративного творчества. Попытаемся рассмотреть феномен креатива – найти то «золотое сечение», которое позволяет говорить об искусстве рекламы, искусстве связей с общественностью, искусстве событийных коммуникаций.

Само понятие «креатив» сегодня охотно используется в профессиональной лексике специалистов по корпоративным коммуникациям. Несмотря на то что это слово является калькой с английского «creative» («творческий», «созидательный»), между понятиями «творчество» и «креатив» существуют смысловые различия. В русском языке за «креативом» закрепилась сравнительно узкая сфера употребления – рекламная. «Творчество» же в отечественной философско-эстетической традиции понимается как диалог с Богом, с Вечностью, с самим собой и миром. По словам Н.А. Бердяева, «творчество становится свободным ответом человека на призыв Бога»³. Считается, что в искусстве автор выражает свое мироощущение художественными средствами, причем он волен в их выборе: это могут быть краски и холст, резец и мрамор, слово и бумага, жест и танец. В отличие от творчества в искусстве, которое свободно от прагматических задач, креатив в корпоративных коммуникациях служит достижению имиджевых, информационных, маркетинговых целей. Рождение творческой идеи в искусстве – это некое «таинство», «вдохновение», а в коммуникационной деятельности принято разрабатывать определенную креативную технологию. В творчестве – красота ради красоты (или «истины»), в креативе – красота ради достижения коммерческого или имиджевого успеха. Специфика креатива в том и состоит, что он использует внутренние ресурсы художественного текста для прагматических целей.

К.-Г. Юнг отмечал, что «художник, намереваясь сказать нечто ... говорит больше, чем осознает»⁴. Произведение искусства, в котором через замысел автора фиксируется картина мира целой эпохи, ценно само по себе, оно не нуждается в обратной связи (хотя и предполагает ее). А креативный текст в коммуникационной

деятельности ориентирован на обратную связь с общественностью, с целевыми аудиториями – ради продвижения какой-либо идеи, продукта, персоны. Проектирование рекламного образа, корпоративного героя, разработка сценария «специального события» – это способы построения результативной коммуникации с целевой аудиторией. Для решения ряда маркетинговых и коммуникационных задач в современных креативных технологиях зачастую используются приемы постмодернистского искусства (инсталляции, коллажи, перформенсы и хеппенинги).

В корпоративных коммуникациях креатив начинается там, где маркетинговая задача решается автором, владеющим не только стилистикой рекламного текста, но и художественным вкусом. Различные направления коммуникационной деятельности не только используют художественные приемы, но и развивают традиции концептуального искусства и дизайна. Креативные технологии вписывают себя в историю искусства, создавая каталоги своих художественных решений и произведений рекламного искусства.

У творчества в сфере корпоративных коммуникаций всегда есть строгие рамки, заданные не только стратегией позиционирования и маркетинговыми задачами, но и бюджетом, и технологическими возможностями медиаканалов. Свобода креативной деятельности в этой сфере ограничена и такими социокультурными факторами, как религиозные традиции и культурные особенности страны, общие и профессиональные этические нормы, правовое регулирование. «Высший пилотаж» креатива и мастерства в продвижении продукции – решить поставленную корпоративную задачу, говоря на языке целевой аудитории и сохраняя достойный этический и эстетический уровень.

Креативные идеи – это система кодов, специально разработанная для эффективной передачи корпоративной информации с целью создания у целевой аудитории эмоциональной реакции. Она способствует пониманию и усвоению транслируемых сообщений, используя вербальные и невербальные средства коммуникации.

Поиск креативных решений происходит на всем маршруте продвижения продукции, начиная от формирования стратегии и тактики коммуникационной деятельности в целом вплоть до разработки идеи локальной акции. Между этими пунктами пути происходит выбор каналов коммуникации и форм работы с целевыми аудиториями, создание визуального и вербального рядов (рекламные образы, слоганы, ключевые сообщения).

В корпоративных коммуникациях правила креативных игр задаются целесообразностью. Поэтому нужно выбирать такую идею, создавать такой художественный текст, которые будут работать

на эффективное позиционирование объекта продвижения. Все это должно привлекать внимание, защищать этот объект от конкурентов, повышать объем его продаж и формировать/усиливать его положительный имидж. Конкурентная рыночная среда побуждает к поиску креативных решений, которые смогли бы привлечь внимание целевых аудиторий, эмоционально уставших от постоянного рекламного воздействия.

Сегодня традиционной практикой становится использование технологий эпатажа, что свидетельствует скорее о творческом бессилии. Эффективность креативных, смелых решений зависит от умения балансировать на грани между привлечением внимания и негативным влиянием на имидж и репутацию. Использование агрессивных, эпатажирующих сценариев и сюжетов может быть осознанно выбираемой стратегией и тактикой в мире политики и шоу-бизнеса. Однако такой характер креатива противопоказан (и даже опасен для репутации) при продвижении социальных идей, медицинских и образовательных учреждений, финансовых и различных некоммерческих организаций (НКО).

В коммуникационной деятельности цель не может оправдывать такие средства, как агрессивные и радикальные технологии. Залогом победы при решении коммуникационных и маркетинговых задач является адекватность характера креатива корпоративным целям.

Сегодня в составе креативных технологий выделяется прием создания «специальных событий», т. е. организации мероприятий, направленных на достижение имиджевых, информационных, рекламных и других целей корпорации. «Специальные события» могут иметь такие, например, форматы: «Год России» (или другой страны), «День города», «Книжная ярмарка», деловой форум, презентация, фестиваль, корпоративный праздник и т. п.

Поиск креативных идей для организации «специального события» – одно из важнейших направлений подготовки подобных мероприятий. Креативная идея – это своеобразный художественный стержень, который определяет стилистику события, его настроение, атмосферу, риторичность, а затем и специфику декорирования пространства, выбор аксессуаров, подарков для гостей и т. д.

Отправной точкой концепции мероприятия могут быть культурные, религиозные традиции, календарные даты, ритуалы и символы – как уже существующие, так и совершенно новые, специально придуманные. М. Элиаде показал, что принципы мифологического мышления действуют и сегодня⁵. Новая мифология создается по старым рецептам – иначе не удастся добиться погружения участников специального события в мифопоэтическое про-

странство⁶. Согласно В.В. Савчуку, новые, современные ритуалы выполняют те же функции, что исторически сложившиеся празднества и мистерии, – функции «интегрирования, коммуникации, компенсации, рекреации, познания, синхронизации (единения) и многие другие»⁷.

Обозначим некоторые *приемы создания креативных идей* для «специальных событий».

1. Наиболее часто используются традиционные мифологемы, что предлагает либо их новое прочтение, либо игру с сюжетами и символами на основе импровизаций на заданную тему. Это эффективный прием, поскольку участникам мероприятий в специально выбранные даты понятен смысл события, его художественный контекст. Например, 7 января – Рождество, 14 февраля – День св. Валентина, 1 апреля – День смеха, 30 октября – Хеллоуин; это естественные праздничные поводы, которые используются для решения маркетинговых, рекламных и других коммуникационных задач.

2. Другой путь поиска креативной идеи для «специального события» – это использование художественных ресурсов пространства. Например, при организации церемонии открытия нового завода его современные технические конструкции уже задают стилистику Hi-tech всего мероприятия.

3. Выбор креативной идеи может зависеть от заданного формата мероприятия. Например, если проводится «светский раут», задачей его организаторов является придумать яркий, запоминающийся сюжет, разработать единый стиль события, его антураж и аксессуары.

4. Поиск креативной идеи для экстраординарных событий предполагает такие решения, как использование нестандартных мест проведения мероприятий – островов, заброшенных фортов и старинных зданий, чердаков музеев и т. п. При этом современные технические средства позволяют особым образом декорировать пространство, использовать световые, звуковые эффекты, интерактивные игры («риал квест»).

5. Разработка креативного решения «специального события» может базироваться на уже существующих концепциях, отработанных на практике. Сегодня в банке креативных идей насчитывается около 50 их разновидностей на такие темы, как «Кино», «Этнос», «Путешествие», «Приключение», причем в каждой возможно развитие различных сюжетных линий. Например, в рамках темы «Кино» можно организовать праздник в жанре «Вручение “Оскара”» или игры «Снимаем кино», «Черно-белое кино» и т. д.

Перейдем теперь к рассмотрению *приемов повышения качества и эффективности «специального события»*.

1. Одним из таких приемов является повышение статуса участников события. Яркий пример – визит президента России в Гватемалу во время выборов Международным олимпийским комитетом столицы зимних Олимпийских игр 2014 г.

2. Прием демонстративной поддержки «специального события» различными государственными структурами, что подчеркивает значимость такого события для города, региона или всей страны. Такая поддержка позволяет гораздо проще решать все организационные вопросы.

3. Прием «кобрединга», когда молодая торговая марка начинает публично выступать под крылом состоявшегося, популярного бренда. Залогом успешного продвижения является присутствие на мероприятии представителей авторитетных международных союзов, ассоциаций, клубов, которые выдают новичку своеобразный «кредит доверия». При этом «старший» бренд делится с «младшим» лояльностью своих целевых аудиторий.

4. Следующий прием – привлечение к важному мероприятию такого внимания, которое способно вызвать резонанс в широких кругах общественности (в том числе и международной). Важна публичная поддержка идеи мероприятия, преодолевающая культурные и государственные границы, формирование чувства сопричастности к событию, символическая поддержка интернациональных ценностей. Например, после трагедии Беслана прошел международный круглосуточный марафон, когда известные деятели культуры выступали с протестами против терроризма. Серия их выступлений и концертов, которые транслировались телевидением и через Интернет в режиме реального времени, действительно позволили организаторам этого «специального события» привлечь к нему внимание огромной аудитории во многих странах мира.

5. Еще один прием – приглашение на мероприятие почетного гостя, чтобы использовать такой ресурс, как «бренд персоны». В этом случае акцент делается в первую очередь на тот факт, что известная личность разделяет идеи и ценности, заложенные в «специальном событии». Например, активную поддержку многим отечественным и зарубежным мероприятиям оказывал В. Ростропович, подобную деятельность сейчас ведут многие звезды искусства и спорта.

6. Особое значение для эффективного продвижения идей «специального события» приобретает качественная информационная поддержка СМИ, имеющих соответствующую целевую аудиторию. Это предполагает публичную демонстрацию корпоративных ценностей и приоритетов, поэтому организаторам стоит искать единомышленников среди представителей различных средств массовой информации.

7. К числу приемов, способствующих успеху мероприятия, можно отнести и выбор места, куда приглашаются гости. Статус, история, мифология места задают целый спектр контекстов и подтекстов, определяют стилистику и регламент события. Все это влияет на эмоциональные ощущения и настроение гостей, дает возможность развивать многие сюжетные линии в сценарии мероприятия, придают ему особый шарм и колорит.

8. Создание интернет-ресурса «специального события» значительно повышает эффективность и известность его проекта, дает возможность оперативной обратной связи с целевыми аудиториями. Сайт проекта, выполненный в корпоративном фирменном стиле, позволяет закрепить визуальный образ корпорации в сознании общественности.

9. При организации каждого «специального события» креативные идеи должны проявляться как на стратегическом и на тактическом уровне, так и на локальном – «в мелочах». Незначительные, казалось бы, детали – маленькие знаки внимания и презенты гостей – подчеркивают стилевое единство мероприятия.

Подводя итоги, напомним, что креатив – это своеобразное прикладное творчество, ограниченное рамками поставленных корпоративных задач. Поэтому его следует оценивать не только по степени оригинальности идеи и полноте ее воплощения, но и с коммерческой точки зрения. Креативность как способность создавать что-либо новое в коммуникационной деятельности должна придавать объекту продвижения (компании, продукту, услуге) «добавленную стоимость»⁸.

Таким образом, оценивать эффективность креативной идеи можно по двум критериям – имиджевому и экономическому. Первый из них определяет степень влияния креатива на репутацию инициатора события, оценивает риск компрометации бренда при нарушении законности и этических норм. Экономический критерий предполагает определение стоимости воплощения креативных идей и их «отдачу» (способность оправдать инвестиции), оценку «ресурсоемкости» проекта, технических возможностей его воплощения в реальные сроки – в соответствии с общей стратегией развития компании, ее долгосрочным планам.

В качестве основного вывода отметим, что креативная деятельность не сводится только к разработке яркого, оригинального элемента в коммуникационной деятельности (будь то дизайн логотипа или сценарий праздника). Ее ценность состоит в способности создавать такие креативные концепции и идеи, которые могут актуализировать внимание и интерес общественных аудиторий к значимым социальным, культурным, экологическим проблемам.

Е.А. Каверина

Креативная деятельность в корпоративных коммуникациях должна быть направлена на поиск так называемой большой идеи. С точки зрения современных исследователей, креативная стратегия должна стать «долгосрочной и гибкой программой позиционирования продукта, обладающей неповторимыми отличительными чертами и рассчитанной на вовлечение максимально широкой аудитории благодаря предложению высоких ценностей и апелляции к общественно значимым тенденциям»⁹.

Примечания

- ¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
- ² Ковриженко М.К. Креатив в рекламе. СПб.: Питер, 2004. С. 8.
- ³ Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ Хранитель, 2007. 668 с.
- ⁴ Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке // Юнг К.Г. Собр. соч.: В 19 т. М.: Ренессанс, 1992. Т. 15. С. 107.
- ⁵ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. С. 78.
- ⁶ Атинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб., 2003. С. 324.
- ⁷ Савчук В.В. Новации и архаические элементы сознания // Философские науки. 1991. № 10. С. 30.
- ⁸ Грин Э. Креативная деятельность в связях с общественностью. СПб.: Нева, 2003. С. 19.
- ⁹ Чумиков А.Н., Бочаров М.П. Связи с общественностью. М.: Дело, 2006. С. 547.

В.Н. Мерзлякова

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ДИСКУРСА УСПЕШНОСТИ

Статья посвящена анализу категорий «успех» и «успешность», поиску наиболее эффективных путей исследования данного проблемного поля. Рассматривая устойчивые стереотипы современной культуры потребления, автор приводит аргументы в пользу междисциплинарного подхода, который базируется на критическом анализе публичного дискурса о проблеме успешности.

Ключевые слова: успех, дискурс успешности, междисциплинарность.

В российской массовой культуре 2000-х гг. широко обсуждаются понятия успеха и успешности. Стремление стать успешным человеком (а главное, восприниматься и оцениваться в качестве такового) является важной мотивацией людей в разных сферах деятельности. Понятие «личная успешность» характеризует потенциальные возможности и желания идеального представителя культуры потребления, образ которого конструируется и тиражируется посредством рекламы и маркетинговых технологий.

Средства массовой информации формируют устойчивые стереотипы, соответствующие понятию «успех». Это происходит как целенаправленно, с помощью рекламных кампаний и заказных материалов в СМИ, так и непреднамеренно. В последнем случае устойчивые словесные конструкции, создающие образ успешности, формируются благодаря повышенному индексу цитирования соответствующих текстов. Анализ дискурсивных практик позволяет выявить те качества и модели поведения, которые расцениваются обществом как признаки персональной успешности.

В данной статье мы попытаемся проблематизировать значения категорий «успех» и «успешность», представить наиболее эффективные пути исследования данного проблемного поля.

Изучению проблем личностного роста, успешной самореализации посвящено большое количество работ, характерных для социальной психологии и педагогики. Одним из самых важных в этих дисциплинах является понятие «ситуация успеха», описывающее условия формирования у индивида представлений о своей успешности. В психологии речь идет о субъективных переживаниях, зависящих от степени удовлетворенности субъекта своим положением. Природа внешнего «объективного» успеха является проблемой, которая активно обсуждается в социологии. Подобного рода работы строятся на попытках обобщить представления разных людей, выявить сложившееся общественное мнение. Традиционные методы таких исследований – интервью, опросы, тестирование представителей разных референтных групп. Существуют лингвистические исследования трансформации понятий, в частности понятия «успех». Работы в области маркетинга и рекламы посвящены проблемам формирования стереотипных образов успешности в массовой культуре. На сегодняшний день еще не сформировалась методика комплексного исследования, выявляющего значения и смыслы медийного понятия «дискурс успешности» на материале современной российской культуры. Можно предположить, что такое исследование требует междисциплинарного подхода.

Словосочетание «дискурс успешности» построено по аналогии с понятием «дискурс власти», которое широко используется в политической лингвистике. Речь идет не только о структурной, но и функциональной близости этих понятий, действующих в культурном и политическом измерениях. В обществе, не имеющем артикулированного деления на классы, его иерархическая структура может строиться на основе культурных стереотипов. Базовой характеристикой любой культуры является процесс отделения «своих» от «чужих» путем принятия «своими» общих ценностей и значений. В результате формируются определенные маркеры социального статуса человека. Проанализировав трансформации английского языка, которые произошли в США к началу XX в., Генри Луис Менкен подробно описывает процесс дифференциации американского общества на уровне культурных предпочтений¹. Автор показал, что статус любого человека, сумевшего приобрести капитал или власть, должен был подкрепляться установившимися социокультурными воззрениями (в том числе религиозными).

Формирование дискурса успешности оказывает влияние на складывающиеся социальные отношения, способствует выявлению новых элит. Язык СМИ отражает потребность современного российского общества в формировании новых представлений

в данной сфере. Маркирование в публичных дискуссиях того или иного социального явления или персоны как воплощения «успешности» формирует определенный культурный дискурс.

Появилось немало исследований, посвященных истории становления самой категории «дискурс»², и в данной работе мы остановимся только на тех положениях, которые важны для понимания вводимой нами категории. Сочетание термина с генетивным определением («успешность») указывает на проблемное поле исследования, рассматривающее некоторую социальную или идеологическую позицию социального агента, говорящего об успешности либо поступающего в соответствии с представлениями о ней. П.Б. Паршин предлагает такую характеристику определений дискурса, которая вполне применима и к дискурсу успешности:

Специфицирующее определение (в нашем случае генетивное. – *В. М.*) указывает либо на физическое лицо, либо на группового агента социального действия, либо на некоторую социально значимую категорию, которая на поверхности может выступать как предмет обсуждения, но с большим успехом может быть описана как метафорический агент, «передающий» некоторое сообщение своим партнерам по коммуникации – какой-то части общества или обществу в целом³.

Из этого определения следует, что продуктивной стратегией исследования дискурса успешности является стремление ответить на вопрос: «Что понимают и обсуждают под личным и социальным успехом в российской культуре сегодня?»⁴ Не менее важно понять, какие идеологические и ценностные установки прячутся за высказываниями, циркулирующими в пространстве медиакультуры. Такая позиция уводит исследование из сугубо лингвистической плоскости в план поиска социокультурных значений. Представление о скрытых установках отсылает нас к французской традиции понимания дискурса, берущей начало в работах Мишеля Фуко⁵. Она предполагает выявление не только смыслов текстов, но также их стиля, способов говорения о предмете. Для этого должна быть проведена деконструкция структур и значений, заключенных в тексте, проанализирована их связь с социокультурным контекстом.

Избранное нами исследовательское проблемное поле имеет неоднородную внутреннюю структуру – видовую и жанровую. Целесообразно говорить о целостной дискурсивной формации, в состав которой входят тексты разного типа. Одной из проблем формирования корпуса таких текстов является обоснование принципов отбора источников, репрезентирующих различные позиции и стратегии поведения.

Отправной точкой для формирования корпуса источников является четкое определение исследователем своей основной задачи. Если она формулируется как «описание дискурса успешности в медиакультуре», естественно обратиться сначала к соответствующим текстам в официальных СМИ, а затем сравнить их с текстами обсуждений в блогах, сообществах, социальных сетях, формирующихся посредством WEB 2.0-технологий. Классификация источников должна учитывать не только специфику разных видов средств массовой коммуникации, но и стиль говорения, способы обсуждения проблемы успешности (описательность либо стремление дать определение понятий, ссылки на экспертов либо на персоналии, воплощающие статус «успешных» и т. д.).

Особую группу источников составляют так называемые «экспертные», или «внешние», тексты, обладающие чертами дидактического высказывания, претендующего на точное описание тех условий и действий, которые могут гарантировать достижение успеха.

Другую группу источников («внутренних текстов») условно можно определить как саморепрезентации. Субъекты данного способа говорения – это те самые «успешные люди», которые предлагают обществу свои критерии успешности. Но каковы основания включения человека в данную группу? Если подходить к выбору персоналий с заранее известной установкой, это неизбежно окажет давление на материал и повлияет на результаты исследования. Такая установка подобна рамке, которая отсекает от картины все то, что в нее не помещается, не соответствует субъективным представлениям исследователя. Поэтому в референтную группу должны быть включены как субъекты, которые сами себя считают успешными, так и персонажи, часто упоминаемые в различных хит-парадах и рейтингах – важных элементах современного медийного пространства. Группу «внутренних» текстов невозможно сформировать априори или на первых этапах исследования; она в принципе не может быть статичной и должна пополняться непосредственно в процессе анализа. Таким образом, работа, связанная с описанием и изучением дискурса успешности, требует циклических возвращений к формированию корпуса источников.

Важными источниками информации по данной проблеме являются не только вербальные, но также визуальные и аудиальные тексты. Так, анализ фотографий, телепрограмм дает богатый материал для исследования дискурса успешности. Один из основателей «невербальной семиотики» Г.Е. Крейдлин отмечает:

Для достижения благоприятного впечатления на партнера и успеха в каком-либо деле необходимо обращать особое внимание на язык тела,

и многие политики и бизнесмены специально обучаются этому языку и используют его в разных целях, в частности, чтобы добиться расположения адресата и заставить его поверить их словам⁶.

Такие элементы языка тела, как поза, взгляд, характерные жесты, могут быть использованы для построения «семиотики успешного поведения». Проблемное поле этого научного направления может быть расширено за пределы деловой культуры, в пространство повседневной жизни.

Структура формирующегося дискурса представляет собой открытую знаковую систему, в центре которой находятся концепты и ключевые слова – «успех» и «успешность». Целесообразно начать исследование с того, чтобы описать случаи вхождения этих понятий в медиакультуру, выделить типичные конструкции с их участием. Так, словосочетание «успешный человек» получило распространение относительно недавно. В словарных статьях слово «успешный» изначально сочеталось либо с неодушевленными предметами (например, «успешный проект»), либо с функциональными характеристиками человека (например, «успешный ученик»)⁷.

Для того чтобы словосочетание «успешный человек» стало употребительным в массовой культуре, должна была возникнуть легитимирующая его идеология и целая индустрия, обслуживающая таких людей. Ключевым вопросом является то, в каких контекстах употребляются те или иные слова, какие из их значений при этом доминируют. Смысловое наполнение концепта «успех» значительно меняется в зависимости от культурных и исторических контекстов. Необходимо определить, какие из значений этого слова являются актуальными сегодня. «Успех» как ключевое слово связано с множеством других терминов, так что вокруг этого ядра расходятся концентрические круги, расширяющие сферу его значений.

Важно учитывать, что «успех» не является «константой культуры» – в том смысле, который придает этому термину Ю.С. Степанов⁸. «Успех» – это скорее устойчивая мотивация деятельности в соответствии с установками различных социальных институтов. Поэтому дискурс успешности не обязательно артикулирует слово «успех»: его могут заменить другие слова, которые воспринимаются как одобрение выбранной человеком стратегии; их значение меняется при переходе от одной исторической эпохи к другой. Например, в медиакультуре 2000-х годов в дискурс успешности вошли такие слова, как «гламур», «известность», «харизматичность», «celebrity», «VIP» и др. Исследователям данного дискурса необходимо обратить внимание и на понятия, образующие противоположный спектр значений. Самым ярким примером может служить

оппозиция *лидер/лузер*, которая стала практически универсальной системой оценочных координат. В данном случае и «лидер», и «лузер» входят в состав единого дискурсивного пространства, как бы намечая его верхнюю и нижнюю границы.

Поскольку отдельные тексты дискурса успешности рассматриваются нами как осмысленные сообщения, предполагающие наличие субъекта говорения и потенциального адресата, проблемное поле этого дискурса не имеет четких и статичных границ. Сложная система внутренних связей его пространства требует от исследователя готовности выйти за пределы одного дисциплинарного подхода. Стремление к междисциплинарности и критическому взгляду на самые разные объекты современной культуры нашло яркое выражение в западных «культурных исследованиях» (cultural studies). Одним из методов, позволяющих эффективно работать с текстами медиакультуры, является *критический дискурс-анализ*. В работах Т. ван Дейка⁹, Р. Водак¹⁰, Н. Ферклоу¹¹ и других представителей этого направления язык сообщений подвергается критической рефлексии как средство социального контроля.

Тин ван Дейк при анализе новостного дискурса акцентирует внимание на его структуре, фреймах и контексте. Сопоставление источников разного типа позволяет этому исследователю формулировать *когнитивные модели*, в которых «присутствуют такие категориальные элементы, как обстановка, обстоятельства, участники, событие, действие»¹². Построение когнитивных моделей является одним из возможных путей выявления «властного потенциала» дискурса успешности в современном обществе.

Подведем итоги. В российской массовой культуре 2000-е годы были временем активной популяризации идей, характерных для «общества потребления»¹³. В этот период понятия «успех» и «успешность», применявшиеся ранее главным образом в сфере деловой культуры, приобрели универсальное значение. Тиражируемые средствами массмедиа признаки успешности стали метафорами социально одобряемой жизненной стратегии. Для описания и анализа поведенческих моделей, ценностей и установок массовой культуры мы и попытались наметить подвижные границы проблемного поля исследований дискурса успешности. В современной российской ситуации это дискурсивное пространство включает в себя не только маркетинговые технологии, но дискуссионную площадку для обсуждения современного социального устройства. Формирование дискурса личной успешности свидетельствует о поиске собственного языка новых элит, о попытке легитимации их социального и культурного статуса. Междисципли-

линарные исследования дискурсивных практик требуют критического отношения к сложившимся познавательным процедурам.

Примечания

- 1 *Mencken H.L.* The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States. 2nd ed. N.Y.: A.A. Knopf, 1921. Полный текст этой монографии см.: URL: // <http://www.bartleby.com/185/> (дата обращения: 20.12.09).
- 2 См.: *Сервио П.* Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 2002. С. 12–54; *Черных А.* Анализ новостей как дискурса // Мир современных медиа. М.: Территория будущего, 2007. С. 79–103.
- 3 *Паршин П.Б.* Понятие идиополитического дискурса и методологические основания политической лингвистики [Электронный ресурс]. [Архив 23.03.1999]. URL: www.elections.ru/biblio/lit/parshin.htm (дата обращения: 20.12.09).
- 4 *Шейгал Е.И.* Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис. 2004. С. 15.
- 5 *Фуко М.* Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. 416 с.
- 6 *Крейдли Г.Е.* Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 153.
- 7 *Ожегов С.Н., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. 840 с.
- 8 *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2001. 990 с.
- 9 *Дейк Т.А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 310 с.
- 10 *Водак Р.* Язык. Дискурс. Политика. Волгоград: Перемена, 1997. 139 с.
- 11 *Fairclough N.* Analysing Discourse. Textual analysis for social research. L.: Routledge, 2003. 270 p.
- 12 *Дейк Т.А. ван.* Когнитивные модели этнических ситуаций // Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 185.
- 13 Подробнее о ценностях, базовых установках и механизмах культуры потребления см.: *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. 269 с.

Н.В. Ростова

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЙСТВА НА ЯЗЫК КИНО

В статье рассматриваются вопросы взаимосвязи театрального и экранного искусства рубежа XIX–XX вв. в России. Автор обсуждает особенности перевода с языка театра на язык кино и способы существования художественного образа в рамках литературы, театра, кинематографа.

Ключевые слова: раннее кино, психологический театр, кинохроника театральной жизни.

Приход электричества на театральные подмостки произвел революционный эффект, недостаточно оцененный искусствоведами. В который уже раз на протяжении многовековой истории театра выявлялась прямая зависимость между аргументами от искусства и от техники. Новое выразительное средство не укладывалось в русло традиционной эстетики. Современники не заметили, что новые возможности света способны коренным образом перестроить актерский театр. Серьезное обсуждение проблемы началось только на рубеже XX столетия, в контексте нарождавшегося режиссерского театра.

Все последствия электрической светописи на сцене выявлялись постепенно. Как благодаря скромной «чугунке» (железным дорогам) общество в конце концов обрело новое «кровообращение» и кардинальным образом изменилось, так и электричество в театре предлагало ему новое «зрение». Оно позволяло использовать целую систему новых приемов и образов, пролагая путь будущему кинематографу, о котором сначала никто еще и не помышлял.

Думается, не случайно именно историки кино выявили те возможности, которые техника XX в. принесла на театральные подмостки. Например, киновед В. Короткий изучал творчество масте-

ров пограничной театральной эпохи – А. Блюменталь-Тамарина, М. Лентовского, Е. Бауэра и других. Указывая на решающее значение новой светописи в творчестве этих художников, В. Короткий отмечал:

Новизна, экстраординарность явления обусловила подчеркнуто зрелищный, аттракционный характер его применения. Несколько десятилетий этот феномен царствовал в зрительском восприятии. Это не могло не сказаться на формировании отношения зрителя к еще одному, новому аттракциону, который пришел на смену первому, находящемуся в зените своей славы. Тем более что аттракционность кинематографа первоначально также целиком располагалась в сфере визуального восприятия¹.

В новой технологической ситуации оба искусства как бы рождались заново, но для театра с его тысячелетней историей это едва ли до конца осознавалось. Несколько позже С.М. Эйзенштейн установил, что через присвоение опыта кинематографа все искусства выходят на новую ступень развития. Театр становился все более «кинематографичным» начиная с рубежа XIX–XX вв., когда он начал перерастать из актерского театра в режиссерский. Сценическое действие требовало все больших усилий управления, актерская импровизация вводилась в организованное русло, на первый план выступала «ансамблевость» зрелища.

Если в традиционном театре зрители приходили «на актера» с его уникальным талантом, то теперь они ждали всей гаммы впечатлений, определяемых светописью, декорациями, эстетикой мизансцены. С этих пор в летописи театра отмечаются первые аплодисменты зрителей при одном лишь поднятии занавеса².

Зерна синтетического искусства XX в. проросли издавна. Ближе всего к новым впечатлениям был эффект волшебного фонаря, известного еще с XVIII в. и упомянутого в одной из поэм А.С. Пушкина («На полотне так исчезают тени / Рожденные в волшебном фонаре...»³).

Для развития театральной режиссуры была важна возможность игры со светом на сцене и в зрительном зале. Система сигнализации в театрах того времени была примитивной, синхронизация отдельных элементов спектакля затруднена. Родилось новое мощное средство эмоционального воздействия на зрителя – темнота как выразительный прием, подобный эффекту «четвертой стены».

Обсуждая сложности взаимоотношений кинематографа и театра на рубеже веков, мы приходим к выводу о том, что здесь невозможно выявить простые линейные зависимости. Конечно, театр был естественным предтечей кинематографа, но позднее вдумчи-

вые исследователи выявили и обратную зависимость. Оказалось, что театр XX в. развивал не только собственную, но и молодую кинематографическую традицию.

Как человек и обезьяна имеют общих предков, так и оба искусства – театральное и экранное – произошли от пещерного рисунка и магических ритуалов древнего человека. Поэтому споры о генетической зависимости между театром и кино напоминают проблему первичности курицы или яйца. Нашей задачей является исследование процесса развития этих искусств, сходства и различия которых вовсе не абсолютны, имеют исторический характер.

Конечно, психологический театр не мог быть перенесен на экран раннего кино теми же приемами, как снимают модернистский театр современные кинематографисты, технически куда более оснащенные. В этой связи уместна аналогия с арсеналом средств перевода художественной литературы. Подстрочник с оригинала на экзотическом языке оставляет мастеру художественного перевода достаточно простора для поиска образных соответствий, языковых средств и приемов. Автор текста охотнее принимает хорошие стихи на те же мотивы на чужом языке, чем буквальное следование переводчика подстрочнику. При этом близость языков (например, русского и украинского) не облегчает, а затрудняет перевод⁴. Примерно то же самое относится и к переводу театрального действия на язык кино. Исходная близость или удаленность приемов сцены и экрана играет здесь едва ли не решающую роль. Например, нетрудно понять, что театр Мейерхольда значительно ближе к экранному зрелищу, чем театр Станиславского; именно поэтому спектакль Художественного театра гораздо удачнее переводится на язык экрана, чем мейерхольдовский. Конкретные примеры это подтверждают.

В Российском госархиве кинофото документов сохранились уникальные киноплёнки, запечатлевшие образцы театральных спектаклей начала XX в. Исследователь может увидеть, как именно В.И. Качалов исполнял роль Барона в спектакле «На дне» Горького, роль Гаева в «Вишневом саду» Чехова, роль Ивара Карено в спектакле «У врат царства» Гамсуна. В совершенно блистательном фрагменте из «Вишневого сада», кроме В.И. Качалова, можно наблюдать И.М. Москвина в роли Епиходова, Б.Д. Добронравова в роли Лопахина⁵. Подробный анализ этих фрагментов, столь значимых для истории театра, позволяет разобраться в том, чем театральная игра отличается от кинематографической. Правы ли те теоретики, которые ревниво оберегают границу между сценой и экраном?

Казалось бы, образы, рожденные на театральных подмостках, на экране неизбежно приобретают привкус «дурной театральщины»,

т. е. откровенной фальши, наигранности. Однако не все так просто. Наоборот, на старых кинолентах сегодня мы видим в игре гениальных актеров театра не только элементарную «естественность», но и подлинное перевоплощение, свободу существования в образах.

Думается, что персонажи, созданные на театральной сцене великими мхатовцами, не имеют ничего общего с пресловутым натуралистическим уподоблением. Они вполне «киногеничны» и так же волнуют зрителя с экрана, как в свое время – с театральных подмостков.

Дело в том, что образы любого искусства не только прочно связаны с его конкретным видом и жанром, но и живут в целостном художественном мире. Поэтому профессиональные режиссеры способны по-новому трактовать А.С. Пушкина или Л.Н. Толстого (это выявил еще С.М. Эйзенштейн), а документалист Дзига Вертов передает свои детские впечатления, далеко выходящие за пределы фотографии, кинохроники и тяготеющие к поэзии.

В приведенном примере из истории Художественного театра прославленные актеры не просто изображают «себя в предлагаемых обстоятельствах». Подлинная театральность их игры (перевоплощение, острый и смелый рисунок движения, владение паузой, мимикой, жестом) оказалась более пригодной для киноаппарата, чем незагримированные лица и будничное поведение («как в жизни») иных экранных «типажей», «натурщиков».

В красногорском Госархиве кинофотодокументов хранится кинолента с записью монолога Луки из пьесы Горького «На дне» в исполнении И.М. Москвина⁶. Съемка производилась не на сцене, а в студийном павильоне с дежурной «выгородкой». Фрагмент знаменитого спектакля, приближенный киноаппаратом к зрителю, позволил до конца раскрыть глубину проникновения великого артиста в образ своего героя.

В фондах Бахрушинского театрального музея хранится уникальная кинолента, на которой запечатлен фрагмент «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда с Э. Гариным в роли Хлестакова. Яков Варшавский вспоминает историю создания этой пленки: на гастролях в Берлине артист театра А. Темерин – фотограф-любитель – приобрел небольшую кинокамеру и высококачественную пленку, чтобы снять рекламу предстоящей премьеры. Для нее Темерин и запечатлел «сцену хлестаковского вранья, где Иван Александрович безудержно хвастает и размахивает саблей, словно вскочивший на коня фельдмаршал»⁷. Вспоминая о кульминационном моменте этой сцены, Я. Варшавский пишет: «И тогда становился вдруг на несколько мгновений прозрачно-понятным этот паренек, Ванюша Хлестаков, скорее из Рязани, чем из Петербурга, чиновная мелюзга»⁸.

Родство театрального авангарда 1920-х годов с кинематографом очевидно и не требует доказательств. Язык сценического действия постоянно обогащался кинематографическими приемами – условными перебросками во времени и пространстве, напряженным ритмом событий; острые обобщения теснили прежнюю психологическую драму. Все эти перемены совершались не только по внутренней логике развития театра, но и вслед за эволюцией зрительских пристрастий. Кинематограф приучал зрителя к большей условности театральных мизансцен и характеров, к новой скорости смены впечатлений. Однако именно эстетическая близость языка авангардного театра и современного ему кинематографа создала существенные трудности для экранизации таких спектаклей.

Раннее кино изначально столкнулось с проблемами «переводов», во всей их неприкрашенности. В других видах искусств «переводчики» тоже выслушивали упреки за «искажение» первоисточника, но только кинематографистов обвиняли в беззастенчивой эксплуатации литературы. Впоследствии отрицательное отношение и критики, и зрителей к экранным версиям литературных произведений унаследовало телевидение. Но минуло время, и обратное воздействие кино- и телеэкранов на книгу стало общепризнанным.

С момента рождения кинематографа появился новый литературный жанр – сценарий; нередко он становился самобытным художественным произведением, независимо от степени успешности фильма, снятого по этому сценарию. Ежи Гротовски замечает: «Возьмем хотя бы сценарии некоторых кинокартин таких замечательных мастеров экрана, как Эйзенштейн или Бергман. Сценарии этих фильмов – это не то поэмы, не то пьесы, не то повести»⁹.

Экранизация является одним из способов взаимообогащения разных видов искусства. Однако если бы экранные репродукции играли только эту, позитивную роль, они не обсуждались бы столь остро и не сталкивались бы с таким решительным неприятием. При этом отвергаются даже лучшие образцы «переводов», и обвинения в их адрес предъявляются не только дилетантами, но и тонкими знатоками искусства. Так, Ю. Тынянов, опираясь на авторитет В. Розанова, отрицал «иллюстративную ценность» скульптурных портретов литературных персонажей:

Розанов, размышляя о том, «отчего не удался памятник Гоголю», писал о невозможности воплотить его героев (в скульптуре). <...> «В чтении это хорошо, а в бронзе безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам осязаемого и осязаемого...». А ведь нам с детства навязываются рисованные «типы Гоголя» – и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя¹⁰.

Эти же «типы Гоголя» точно воспроизводит и кинолента 1909 г. «Мертвые души», которая была снята в ателье А. Ханжонкова и сохранилась полностью. Действие разворачивается в одних и тех же декорациях, характерных для театральных постановок того времени. Гоголевские персонажи на экране статуарны, напыщенны, мало похожи на живых людей, скорее напоминают кукол из папье-маше. Все мизансцены выстроены фронтально, как бы в расчете на восприятие театральных зрителей. Статичность мизансцен этой кинематографической «иллюстрации» создает ощущение, что Коробочка, Собакевич, Манилов и другие сходят прямо с книжных страниц. Финал фильма имеет сходство с «апофеозами» балаганного театра, для которых характерны статичные композиции, напоминающие скульптурные группы действующих лиц вокруг памятника какому-нибудь герою или событию. На экране в конце пьесы ее персонажи тоже картинно выстраиваются вокруг бюста Н.В. Гоголя. Подобный кинематографический синтез книжной графики, театральной мизансцены и балаганных эффектов выглядит несколько комично.

В раннем кино почти отсутствовало строгое понятие жанра, возможности экрана не соизмерялись с шедеврами словесности. Поэтому четыре тома толстовской эпопеи «переводчики» смело «укладывали» в тот же метраж, что и бытовые комедии, фарсы со стихами и песнями. В результате получались всего лишь «живые картины» – зрелища, распространенные еще в XIX в.

Воспроизведение театрального действия на экране может иметь самые разные функции и цели. Снимая фильм, режиссер стремится либо сохранить исходную образную ткань спектакля, либо создать нечто совсем новое. В обоих случаях он прежде всего хочет впечатлить зрителя, донести до него эстетический смысл театральных откровений. Нередко зритель помнит спектакль, уже ушедший в прошлое, и тогда он ищет на экране черты потерянного сценического «рая». Человек, который не видел театрального оригинала, склонен забыть о репродуктивной роли экранной картинке и просто наслаждаться новым для него художественным произведением.

Хорошим примером здесь могут служить перенесенные на экран спектакли «театра одного актера» – Ираклия Андроникова. Для зрителей старших возрастов ретропоказ таких его комических этюдов, как «Первый раз на эстраде», «Горло Шаляпина», «Римская опера», дарит драгоценные мгновения возвращения в юность, в то психологическое состояние, которое стало уже недоступным. А зрители помоложе просто наслаждаются искусством писателя и актера, ушедшего из жизни и ставшего легендой. Для них, в сущ-

ности, не важно соотношение театрального и кинематографического начал, они очарованы – или разочарованы, и все.

Другая функция «консервирования» театра кинематографом может быть названа чисто научной, даже академической. Исследователь подходит к экранному изображению спектакля со своей точки зрения: прежде всего он видит на экране реконструкцию ушедшей театральной действительности. Понятно, что экран предоставляет в его распоряжение неполную и искаженную картину: рамка кадра никогда не совпадает с порталом сцены, акценты и паузы не совпадают с теми, которые хранятся в памяти театралов. В немом кино титры лишь в ничтожной степени заменяют живые диалоги, отсутствует цвет и естественные движения актеров. И тем не менее исследователь погружается в мир театральной сцены с ее декорациями, костюмами, реквизитом, особенностями актерских данных. Все это питает творческое воображение историка театра, дает ему возможность судить о навсегда ушедших спектаклях.

Кинематографическое изображение спектакля помогает его реконструировать, но при этом ускользает нечто неповторимое. Зато долго живущий миф об утерянном спектакле порой хранит нечто самое заветное в нем. Важно только понять, что в отличие от традиционного исторического источника экран фиксирует далеко не только театральные факты¹¹. Главный мотив экранной реконструкции «потерянного рая» театрального прошлого – пусть не полной, пусть даже ущербной – сохранить элементы художественной ткани театра.

Театроведы любят приводить древнее изречение о невозможности дважды войти в одну и ту же реку. Действительно, к истории театра это относится в самой высокой степени. И специалисты, и завсегдатаи театра хорошо знают, что один и тот же спектакль никогда не повторяется с абсолютной, буквальной точностью. Уже премьера существенно отличается от генеральной репетиции, а десятый спектакль совсем не похож на юбилейный сотый. Это обстоятельство играет огромную роль в восприятии постановок авторами театральных мемуаров. Зритель, посетивший спектакль один раз, опишет свои впечатления как некую вспышку чувств, мыслей, переживаний. Опытный театрал, проживший с одним и тем же спектаклем долгое время (иногда годы), дает представлению суммарную характеристику.

В этом смысле документальная кинокамера скорее подобна «одноразовому» зрителю. Она фиксирует только одну конкретную постановку спектакля, но зато навсегда, давая мгновенный срез впечатлений, в дальнейшем уже непоколебимых. Развитие спектакля при этом как бы останавливается, не подлежит никаким

трансформациям. В этом – и преимущество театра на киноплёнке, и его определенный недостаток. Ведь киносъемка не может гарантировать, что зафиксирован именно лучший вариант спектакля. Тем не менее экранная проекция становится одним из решающих моментов его исследовательской реконструкции.

Примечания

- 1 *Короткий В.М.* А.Э. Блюменталь-Тамарин и Е.Ф. Бауэр. Материалы к истории русского светотворчества // Киноведческие записки. 2002. № 56. С. 237.
- 2 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 192.
- 3 *Пушкин А.С.* Гавриилиада // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 26.
- 4 *Россельс В.М.* О передаче национальной формы в художественной литературе (Записки переводчика). М.: Дружба народов, 1953. 341 с.
- 5 РГАКФД. См.: Киноотдел 1. № 17901, 32534, 4054, 4392.
- 6 Там же. № 3424.
- 7 *Варшавский Я.Л.* С Мейерхольдом и Маяковским // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 137–155.
- 8 Там же. С. 146.
- 9 *Готовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
- 10 *Тынянов Ю.Н.* Иллюстрации // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 312.
- 11 *Ростова Н.В.* Немое кино и театр. Параллели и пересечения. М.: Аспект-пресс, 2007. 166 с.



Е.В. Скрылева

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ НЕИГРОВОГО КИНО

Статья посвящена документальному кинематографу, объективность которого ставится под вопрос. На конкретных примерах автор доказывает, что современное неигровое кино – это особый вид художественного пространства, напрямую связанный с устройством самой жизни. Отказываясь от каких бы то ни было комментариев, режиссер-документалист тем самым предоставляет зрителю возможность без информационного шума и спецэффектов посмотреть новыми глазами на привычные вещи и события повседневности.

Ключевые слова: неигровое кино, неожиданность, созерцание, кадр.

На первый взгляд отличия документального фильма от художественного совершенно очевидны: в первом из них нет актеров, все события реальны, а факты достоверны и представляют интерес прежде всего для историков, социологов, психологов. Однако являются ли слова «документальное» и «художественное» настоящими антонимами?

Считать неигровое кино беспристрастным историческим свидетельством можно лишь условно, так же как отнюдь не беспристрастны учебники истории с их отбором и интерпретацией фактов. В таком случае не является ли сам термин «документальное кино» оксюмороном? Что останется от факта, если вынуть его из контекста? Зачастую сам свидетель, герой событий не знают всех подробностей той ситуации, в которую они погружены. Тот, кто берет в руки камеру, пользуется возможностью интерпретации фактов, причем численность съемочной группы не влияет на уровень символичности произведения. Документальное кино нельзя считать носителем чисто объективной информации (если не счи-

© Скрылева Е.В., 2010

тать образцовым кинофильмом снятую на камеру адресную книгу или работу камеры наблюдения в метро).

Ни один кадр из документальных фильмов серии «Почему мы сражаемся» (режиссер Фрэнк Капра, 1943 г.) не был снят специально для них. Однако А. Базен характеризует эти фильмы так:

Они умудряются быть такими же захватывающими, как полицейский роман. Я думаю, что историк кино может усмотреть в этой серии рождение нового жанра: *идеологического* (здесь и далее курсив мой. – Е. С.) кино-документа, создаваемого средствами монтажа. <...> Монтаж здесь имеет целью не столько *показывать*, сколько *доказывать*¹.

Режиссер Александр Роднянский по поводу документальных фильмов «новой волны» делает такое точное замечание:

Главный герой... – это автор. И все документалисты, поверьте, твердо отдают себе в этом отчет. Они снимают авторское кино, манипулируя при этом живыми людьми. <...> Любое документальное кино – это дневниковый способ выяснения отношений с самим собой².

Итак, поставлена под сомнение полная объективность авторов документального фильма в отборе и монтировании кадров, фиксирующих события и взаимоотношения людей. Кроме того, возникла тенденция отказаться от самого термина «документальное кино» в пользу кино неигрового, т. е. не имеющего в своей основе вымысла. Попробуем выяснить, почему же в таком случае это кино претендует на высокое звание особого вида искусства. Для решения этой задачи вспомним важное теоретическое положение Ю.М. Лотмана:

Высокая информационная насыщенность художественного текста достигается тем, что благодаря сложным и не вполне понятным его внутренним механизмам, структурная закономерность *не понижает в нем информационности*. <...> Следовательно, при художественном общении и язык эстетического контекста, и текст на этом языке на всем протяжении должны сохранять *неожиданность*³.

Несмотря на всю документальность неигрового кино, одной из его главных ценностей является неподготовленная, *неожиданная* реакция зрителя. Фильм «Жить вечно» (режиссер Джон Дауэр, 2003 г.) рассказывает об эпохе *бритпопа* – музыкального направления конца 1990-х годов. В фильме смонтированы интервью, фотографии, вырезки из газет, фрагменты музыкальных клипов.

Кульминационный момент фильма наступает, когда солиста группы спрашивают, каково это – уступить первое место сопернику, остаться на вторых ролях; музыкант теряется, шумно сглатывает, откашливается, хочет выпить, – но бокал пуст, он тянется за бутылкой. Можно было ожидать, что после этого на экране появится «победитель», раз уж фильм в основном строится на интервью с этими двумя музыкантами. Но *неожиданно* ничего подобного не происходит, и такое зияние, умолчание о триумфе другого человека подчеркивает весь драматизм сцены, развернувшейся на глазах у зрителя.

В фильме «Скотт Уокер: человек тридцатого века» (режиссер Стивен Кайджек, 2006 г.) автор делает акцент на непредсказуемых эмоциях друзей и коллег известного музыканта Скотта Уокера. Рассказывая о нем, все ведут себя свободно, где надо, шутят или загадочно улыбаются. Картина меняется, когда звучит необыкновенная музыка Уокера: публичные люди вдруг замыкаются в себе, опускают глаза, кто-то плачет. Эти *неожиданные* реакции нарушают размеренный ритм фильма так же, как если бы в середине книги читатель вдруг наткнулся на черновик того же текста с перечеркнутыми предложениями и пометками на полях.

Зритель часто задается вопросом об *этичности* подобного обращения с живыми людьми – не только в тех случаях, когда автор фильма ставит их в ситуацию, к которой они совершенно не готовы; иногда достаточно наблюдать за ними, *не вмешиваясь*. Так, фильм «В руках богов» (режиссеры Бен Тернер, Гейб Тернер, 2007 г.) рассказывает о четырех английских подростках, которые решили отправиться в Аргентину к своему кумиру Диего Марадоне. Деньги на дорогу они зарабатывали своими выступлениями на улице. Уже в Аргентине они случайно узнали, что Марадона собирается улететь из страны, и встреча с ним может сорваться. Тогда один из подростков, который самостоятельно заработал достаточно денег для посещения Марадоны, решил бросить своих товарищей и отправился в путь один. После просмотра фильма одна из зрительниц задала режиссерам мучивший ее вопрос: как же члены съемочной группы могли не вмешаться и снимать такое предательство? Ответ гласил: «Если бы мы вмешались, не было бы фильма».

При просмотре подобных кинокартин у зрителя не остается спасительной мысли о вымышленности всего увиденного, равно как и возможности восхищаться изобретательностью сценариста. Неигровое кино представляет явления и события с непривычной точки зрения, открывая новые художественные пространства и ставя перед зрителем вопросы, не имеющие готового решения. Такие фильмы не отражают мир с мертвенной автоматичностью зеркала, они насыщают его новыми образами и их новыми значениями.

Неожиданная человеческая эмоция во сто крат перевешивает ценность представленных фактов. Зритель фильма об Уокере вряд ли вспомнит о количестве проданных альбомов этого музыканта – в отличие от образа его друзей, застигнутых врасплох звуками музыки Уокера.

Еще одной особенностью нового неигрового кино является то, что каждый режиссер выбирает свою особую форму повествования. Фильм «Патти Смит: мечта жизни» (режиссер Стивен Себринг, 2007 г.) снимался на протяжении 11 лет, текст комментариев в форме ритмизованной прозы написан самой Патти Смит, и она же его читает. Этот фильм невозможно назвать биографией поэтессы и певицы, так как он составлен из кадров, связанных не хронологией событий, а настроением, контрастами и красотой визуального ряда. Такой стиль дает полную свободу воображения зрителю фильма.

В картине «Моана южных морей» (режиссер Роберт Флаэрти, 1926 г.) сюжет практически отсутствует. До этого Флаэрти снял драматически напряженный фильм о семье эскимосов «Нанук с севера», но когда он попал на Полинезийские острова, главным героем его нового фильма стала их поразительная красота.

Можно утверждать, что только те фильмы неигрового кино, которые создаются как стихотворение, без сомнений заслуживают называться произведениями искусства. Это удивительный сплав событий, уже осмысленных, «переваренных» автором, – и самих представленных фактов. Приведем еще одну цитату из той же работы Ю.М. Лотмана:

Стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка, утвердить суверенитет искусства в его собственной сфере – это враги, которые постоянно нуждаются друг в друге⁴.

В проекте «Кинотеатр.doc» автор (он же зачастую и режиссер, и оператор, и монтажер) занимает позицию искусственного зрителя. В противовес шквалу визуальных эффектов игрового кино автор пользуется любительской камерой, и его главный герой, как правило, необычен. На его «странностях» в основном и держится эффект «реального кино», или «нового натурализма» (название инициаторов проекта). В лучших его образцах герой предстает не как объект наблюдения, а как субъект, с которым зритель находится в непосредственной связи.

Фильм «Бес» (режиссер и оператор Александр Малинин, 2007 г.) рассказывает об одном дне жизни весьма странного

человека и полностью построен на контрастах. Сначала мы видим, как герой фильма режет собаку, учит сына пить чифирь, рассказывает о своем довольно темном прошлом, но поздно вечером он же купает маленькую дочь, а потом нежно убаюкивает ребенка, сидя перед телевизором в одних трусах, покрытый татуировками. За весь фильм звучит лишь один комментарий автора: «Бес лечится мясом собак от туберкулеза».

Имея в виду подобные фильмы, О. Аронсон замечает: «Сама нищета изображения оказывается говорящей. Зритель проходит по пути аскезы, научаясь видеть “мимо” изображения, “мимо” образа»⁵. Автор фильма заимствует у литературы прием недосказанности, сюжет «одного дня из жизни героя», очерчивая до боли знакомое зрителю пространство обыденной жизни. Новизна этого типа киноискусства состоит в умении передать дух времени, не вмешиваясь в происходящее на экране, не пытаясь объяснить то, что не требует объяснения. Наблюдение за простым человеком дает возможность зрителям самим искать ответ на все возникающие у них вопросы.

В фокусе многих фильмов проекта «Кинотеатр.doc» оказывается такой герой, с которым в повседневной жизни обычный зритель сталкивается редко. Интерес авторов этих фильмов часто привлекают разного рода неформалы, экстремисты, малые этнические группы, городские сумасшедшие. Стоит только проникнуть за кулисы их жизни, поехать в отдаленное горное селенье, и фильм с такими героями вызовет любопытство зрителей. Однако подобный подход быстро приедается, и режиссеры неигрового кино начинают искать ситуации и героев, которые цельностью своего образа могут произвести даже более сильное впечатление, чем экзотика.

В фильме «Глеб» (автор, режиссер, оператор, монтажер Андрей Зайцев, 2002 г.) маленький ребенок возвращается в Москву с дачи, где он все лето творил все, что хотел. Даже в день отъезда он носится по двору, замахивается на маму игрушечной саблей, гоняет мяч с отцом; яркое солнце освещает пожелтевшие листья, слышится плеск колодезной воды, окрик бабушки. На следующий день в Москве Глеба будят, когда за окном еще темно, и отправляют в детский сад. В раздевалке страшный шум, плач, галдеж, но Глеб почти не шевелится, пока мама снимает с него куртку. В игровой комнате он не знает, куда деваться; в столовой он ничего не ест, на прогулке не может внятно ответить на вопрос девочек, как его зовут, днем в спальне послушно засыпает. Вечером мама спрашивает Глеба, как прошел день, но он только крепко ее обнимает. Не давая никаких комментариев, автор фильма постоянно держит

в кадре лицо маленького человека, который оказался в незнакомом месте и чувствует себя никому не нужным. Благодаря «нищете изображения» зритель вспоминает самого себя, погружается в информационную тишину и «доходит до точки», когда созерцание превращается в медитацию.

Многие исследователи считают, что такие фильмы можно смотреть только в темном кинозале, потому что телевизор позволяет переключать каналы, не отдаваясь изображению полностью. Кино – это «сила, которая заставляет смириться, досидеть в темном зале до конца»⁶. М. Мерло-Понти писал:

Смысл фильма включен в его ритм, как смысл жеста мгновенно прочитывается в самом жесте, и фильм не говорит ничего, что не было бы им самим. Фильм обращается не к изолированному пониманию, но к нашей способности безмолвно расшифровывать мир или людей, сосуществовать с ними⁷.

Кадр членит знакомую действительность, превращая ее в раскроенное полотно, которое затем сшивается автором в повествование. Без комментариев и пояснений кадр создает у зрителя ту же иллюзию пребывания в действительности, что и художник-импрессионист, который крупными мазками рисует солнечный день в Мулен де ля Галетт. Ставит ли это режиссера негрового в позицию *bird-watcher*, естествоиспытателя, художника? Наблюдающий за людьми автор рассказывает затем о них другим людям, пропустив наблюдение через себя, отсекая все лишнее и отливая его в форму документальной киноленты. Не случайно Лев Кулешов советовал режиссерам тренировать свое зрение, глядя на предлагаемые объекты съемки через лист черной бумаги, в котором вырезано окошко в форме кинокадра. По словам Ю.М. Лотмана, «мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность»⁸.

Человек стремится упорядочить хаос пространства, его глаз даже в пятнах Роршаха ищет привычные образы. Сталкиваясь с инсталляциями и прочими продуктами нового искусства, человек невольно ищет смысл в этой бессмысленности. В отличие от пустоты, которую зритель наполняет продуктами своего ума, кинокартина превращается в подлинное произведение искусства, когда ее главным героем становится время и на глазах молчаливого свидетеля вершится история. И неважно, длится ли процесс создания фильма несколько лет или он снят за 10 минут и запущен без единой склейки (как фильм «На десять минут старше», режиссер Герц Франк, 1978 г.).

Е.В. Скрылева

Режиссер неигрового кино не стремится создать произведение, в котором идея подчиняет себе реальность; он не пытается управлять действиями героев, добиться от них правильных реакций. Он позволяет жизни разворачиваться перед камерой так, как ей самой того захочется. Датский режиссер Йорген Лет рассказывает о своей работе:

Я терпелив и никогда не тороплю время. Мне нравится, как оно течет в фильме. И мне нравится ждать, когда что-то появится в заданном пространстве, что-то произойдет. Я жду этого мгновения. <...> В фильме всегда должно быть место для времени. Фильм должен дышать естественно⁹.

Прожитое осознается, отснятое монтируется, но в начале работы над фильмом автор не знает, что будет в его конце. При просмотре картины зритель вынужден целиком и полностью довериться автору, и он начинает следить за самим процессом, представленным на экране.

Ведь и художественное, игровое кино стремится к объективному изображению вымышленных событий, чтобы усилить эстетический эффект. Их режиссеры тоже пытаются найти образы действительности и повседневности, а не те, которые созданы культурой и историей искусств. За последнее столетие художники в значительной степени разочаровались в своей способности творить миры и часто занимаются просто самопародированием.

В своем стремлении уйти от «сделанности» неигровое кино переходит к фиксации тех явлений, которые не могут запланировать ни режиссер, ни его герои. Перенос на пленку жизненные факты, такое кино насыщает мир новыми значениями, заставляет воспринимать поток жизни невербально и нерассудочно. Новизна этого типа искусства, его отличие от игрового кино состоит в умении передать время и пространство повседневной жизни; при этом интуиция совершает то, что остается недоступным логико-дискурсивному мышлению.

Примечания

- ¹ *Базен А.* По поводу фильма «Почему мы сражаемся?» // Что такое кино. М.: Искусство. 1972. С. 56.
- ² *Роднянский А.* Обмен (интервью) [Электронный ресурс] // Сеанс. 2007. № 31. [2006–2010]. URL: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/obmen> (дата обращения: 25.05.2009).

О художественном пространстве неигрового кино

- 3 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ. 2005. С. 326.
- 4 Там же. С. 304.
- 5 *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: НЛО, 2007. С. 30.
- 6 Война почти выиграна (интервью с Йоргеном Летом и Асгером Летом) // Сеанс. 2007. № 32. С. 144.
- 7 *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология [Электронный ресурс] // Сайт «Psychology.ru». [М., 2000]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 16.08.2009).
- 8 *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 307.
- 9 *Лет Й.* Источники вдохновения // Сеанс. 2007. № 32. С. 137–140.



О.И. Шустрова

КОДЫ И СИМВОЛЫ В ИСКУССТВЕ МУЛЬГИМЕДИА

Попытки найти внутреннюю логику в изобразительном искусстве, в музыке и пластических жанрах предпринимались многократно. Однако автор статьи впервые пытается проанализировать мультимедиа с точки зрения принципов, общих для всех этих жанров. В статье, посвященной гетерогенному мультимедийному искусству, основное внимание уделено визуальной информации, смысл которой по-новому раскрывается с помощью различных художественных приемов.

Ключевые слова: мультимедийное искусство, анимация, видеофильм, компьютерные технологии, визуальные и музыкальные образы.

Мультимедийное искусство не уместается в рамки какого-то одного жанра по принятой в искусствознании классификации. Оно подобно выросшему из пеленок младенцу, не похожему на родителей, который безуспешно пытается примерить на себя родительские одежды. У него зоркие глаза, обостренный слух и нервы, чувственная телесность. Этот «младенец» не поклоняется какому-либо одному стилю – он эклектик. Для него важен не вербальный смысл информации, но тонкие переходы чувств, которые он пытается выразить набором различных инструментов.

Система восприятия человеком всего комплекса ощущений при демонстрации мультимедийных проектов напоминает принцип распространения информации из главного распределительного центра. Через какой бы перцептивный канал эта информация ни поступала, мозг человека перенаправляет звуки или зрительные образы в другие сенсорные центры, создавая субъективную, но цельную внутреннюю картину.

© Шустрова О.И., 2010

Эта картина целиком опирается на социальные и исторические критерии верификации, т. е. способ подтверждения каких-либо теоретических положений путем их сопоставления с опытными данными. А.А. Курбановский отмечает:

Истина перцептивного восприятия всегда обусловлена верификационными правилами репрезентации. В свою очередь, эти последние имеют свою историю, они укоренены в социальной практике, в творческой деятельности по созданию артефактов...¹

Тот же автор в своей книге «Незапный мрак» выдвигает проект «археологии визуальности», предлагая к рассмотрению систему визуальных кодов искусства и верификационных мер для разных исторических периодов. Курбановский утверждает:

Когда любой зритель учится воспринимать искусство, он усваивает социальные и художественно-исторические конвенции своей эпохи и таким образом «встраивается» в знаковые системы визуальных дискурсов. Все, что он видит, трансформируется в рамках «культурного (вос)производства» визуальности, существующего вне субъекта и независимо от него; любые личные открытия или достижения совершаются с помощью кодов опознания, сложившихся прежде появления каждого конкретного индивида².

К этому можно лишь добавить, что в сложении новых кодов есть элемент случайности или гениального озарения, когда какой-либо символ остро и синтетично выражает актуальную идею времени (примером может служить рождение удачного логотипа для политического или коммерческого предприятия). Немецкому архитектору Готфриду Бёму принадлежит такая идея:

Любое высказывание о действительности, в том числе и художественное, должно быть подчинено некоторой проверочно-испытательной инстанции. Как и ученый, художник заинтересован в калибровке инструментов, с помощью которых он осуществляет познание вещей и стремится заранее определить рамки своей работы. Концептуальные соображения являются частью его деятельности совершенно так же, как разработка предвосхищающих гипотез – частью работы ученого. Каждый по-своему документирует новую историческую ситуацию. В ней человек должен попытаться установить при помощи критериев, которые он сам выдвинул и определил, в чем именно для него состоит ответственное и обязывающее познание³.

О.И. Шустрова

Таким образом, нет «правильных» символов, а есть лишь те, которые сегодня «подхватываются» и переносятся со стремительной быстротой из одной точки планеты в другую; они верифицируются разными способами множеством субъектов, не связанных друг с другом.

По мнению Клода Леви-Стросса, чувственное восприятие искусства требует переосмысления информации на понятийном уровне. Ученый утверждает:

Организация форм и цветов внутри чувственного опыта... сама по себе является для этих (изобразительных. – *О. Ш.*) искусств первым уровнем обозначения реальности. Только благодаря ему эти искусства в состоянии ввести второй уровень обозначения, который состоит в выборе и упорядочении единиц и в их интерпретации по правилам техники, стиля и манеры, транспонируя их, таким образом, по правилам кода, характеризующим художника или общество⁴.

В главе «Золотое сечение», посвященной визуальным традициям романтического искусства, Алексей Курбановский приводит ряд интересных примеров. По его мнению, изображение открытого окна – это символ «приватизации взгляда... где видение оказывается не столько методом познания, сколько причиной творческой рефлексии»⁵. Среди академических визуальных кодов автор выделяет систему «золотого сечения», а также использование в живописи XIX в. античных образцов с целью углубления стилиевой эстетики. Курбановский рассматривает множество конкретных символов (например, изображения полных, полупустых и пустых бутылок, открытых, сжатых в кулак и скрещенных рук), которые раскрывают смысл той или иной картины на основе общепринятых понятий. Автор отмечает, что художники иногда использовали целые системы оптических трюков, необходимых для управления взглядом наблюдателя⁶. В главе, посвященной импрессионизму и символизму, анализируются картины, в которых внимание зрителя искусственно фокусируется на «нужных» деталях: они выписаны более четко и реалистично, чем «второстепенные»⁷. Популярность такого рода изображений была обусловлена влиянием фотографии, изобретенной в середине XIX в.; именно от нее художники восприняли традиции «случайного взгляда» и «искусственного фокуса». Кроме того, фотография помогала импрессионистам добиться в картине оптической иллюзии – ощущения воздуха (пленэр), эффектов отражения света от различных поверхностей в конкретный момент времени.

Автор книги «Впечатляющая реальность» Ванесса Шварц, исследователь истории искусства и кино из США, описывает

аттракционы (панорамы и диорамы), которые возникли в Париже в 1790 г. и были весьма популярны на протяжении всего XIX в. Она пишет:

Целью было разрешить проблему, обнаруженную давно и остававшуюся неразрешенной: найти и собрать средства, позволяющие через имитацию воскресить натуру, как она есть, то есть создать своеобразное соединение изменений во времени, производимых ветром, светом, туманом. <...> Этот проект никогда не создавал общего впечатления, но только интересные перспективы⁸.

Технологические инновации в конечном итоге привели к созданию кинематографа. Идея перемещения зрителей во времени и пространстве при максимальной реалистичности изображаемых событий предполагала, пожалуй, ту же самую интерактивность, которая сегодня является целью электронных средств связи. В данном случае нам интересны те коды и символы, игра которых способна создавать иллюзию реальности: панорамные картины, бутафория, сценические эффекты. Таким образом, используются элементы театрального действия, но без актеров и литературного сценария: их заменяют сами зрители с их непосредственной реакцией на происходящее.

Стилистика символизма как направления искусства вообще немислима без кодов и особых знаков, являвшихся основой творчества художников, поэтов и музыкантов того времени. Их символы туманны и болезненны, они отсылают к подсознанию, охватывая все спектры человеческой чувственности. Именно поэтому символизм так богат экспериментами на границах искусств, используя *пластику* графической линии, *музыкальность* живописного образа, *скульптурность* жеста и т. д. Жанры одного искусства наполняются техническими приемами других; так появляется мозаичность и гобеленность живописных работ, архитектурное мышление в ювелирной пластике, игровой театральный контекст литературной прозы.

Эпоха авангарда предлагает ряд новых кодов, создавая принципиально новую систему восприятия искусства, подготовленную импрессионистами и символистами. Конструктивное осознание Сезанном значения сложно выстроенной формы пейзажного пространства обеспечило ему авторитет провидца, проложило дорогу новым формальным поискам в искусстве (породив, в частности, кубизм). Впервые предложенное Марселем Дюшаном перенесение реальной вещи из мира потребления в мир эстетического лицезрения было реализовано через гротеск и надругательство над святынями.

Выстраданный итальянцами футуризм, вырвавшийся наружу как застарелый гнойный фурункул ненависти к античным руинам и музеям, выявил потребность эпохи в изображении движения. В отличие от кубизма, осознавшего формы пространства как одновременное представление всех ее граней на плоскости, образ движения в футуризме обратился в пародию (например, в смешной попытке передать размахивание собачьего хвостика в картине Джакомо Балла 1912 г. «Динамизм собаки на поводке»).

В рамках традиционного искусства движение передано наиболее впечатляюще в работах художников оп-арта – таких, как Виктор Вазарели (француз венгерского происхождения) или англичанка Бриджит Рили. Они доказали, что геометрическая организация параллельных линий в простые схемы позволяет «обмануть» человеческий глаз, приводя подчас к гипнотическим реакциям – головокружениям, обморокам. Игорь Ачкасов комментирует так:

Оп-арт столкнулся с первичными, низовыми схемами в механизме человеческой перцепции. Принудительная реакция глаза на противостественный гештальт так же рефлекторна, как реакция пальца на ожог. Сознательная интерпретация здесь исключена. Иллюзия возникает автоматически, как результат сбоя в работе зрительного аппарата⁹.

Оптические иллюзии стали основой экспериментов фламандского абстракциониста Джефа Верхейена, который, разрабатывая в картине сложные структуры цветовых переходов, стремился запечатлеть природную энергию света. По словам Готфрида Бёма, этот художник «использует тончайшие прозрачные слои краски, активирующие глубинный подмалевок; он работает с переменными поляризациями, с разницей температур, с перепадами и вибрациями, совокупный эффект которых состоит в том, что картина оказывается вся пронизанной светом и как бы лишенной измерений»¹⁰.

Манипуляция человеческим сознанием с помощью зрительных кодов стала основой творчества Казимира Малевича, придававшего «божественное» значение изобретенному им супрематизму и трем его главным символам – квадрату, кругу и кресту. По мнению А. Курбановского, проповедь *нуля* ведет к «закрытию визуальности», создавая почву для такого явления, как «гиперреальная симуляция, изъявшая из творчества мастерство, эмоции, культуру, объект...»¹¹. Все это в конечном итоге вызывает глубокое неприятие современного художественного процесса искусствоведами традиционного толка. Они с гневом заявляют, что сегодня «достаточно сказать слово, чтобы вызвать в голове у зрителя образ»¹², и это обвинение – яркая формула постмодернизма.

По мнению доктора философии Екатерины Андреевой, зрительный образ тесно связан «с трансформацией телевизионного сигнала, например, демонстрацией на экране единственной вертикальной полосы»¹³. Почти столь же лаконично выглядели первые эксперименты по созданию художественных образов на компьютерном экране. Герберт Франке, Михаэль Нолл, Манфред Мор, Чарльз Ксури, Джон Уитни и другие стремились зафиксировать некоторые технические сигналы и представить их как эстетический феномен. К счастью, первые компьютерные художники были математиками, и их вполне устраивала «необразованность» ранних компьютеров в области художественной практики.

Современное цифровое искусство уравнивает в возможностях видеокамеру и компьютер, поскольку в процессе создания художественного произведения участвуют обе технологии, и в результате реальность сплетается с фантазией самым причудливым образом. Примером могут служить фильмы Дэвида Кроненберга, в которых автор смешивает реальный мир с виртуальным «зазеркальем» – тем, что находится за границами телевизионного экрана. В его фильме «Видеодром» (1982) главный герой Макс Ренн попадает в ловушку собственных галлюцинаций, связанных с просмотром видеороликов, которые транслируют настоящие пытки и убийства. Постепенно этот персонаж превращается в киборга с отверстием на животе – для видеокассет и в последних кадрах фильма безвольно исполняет экранный приказ о самоубийстве. По словам профессора Брайана О’Бливиона, другого героя фильма с «говорящей» фамилией (англ. «oblivion» – «забвение»), у всех, кто попал под влияние видео, развивается опухоль в голове. И в 1940-е гг. многие были уверены, что увлечение телевидением действительно весьма опасно.

Фильм Кроненберга «eXistenZ» 1999 г. создает еще более сложную вязь сюжетных нитей, сплетаемых из реальных и виртуальных событий. Главные герои фильма – девушка, ставшая автором сложной электронной игры, и ее охранник – пытаются уйти от преследователей. На одном из уровней игры перед ними встает главный вопрос: можно ли ради избавления от опасности пойти на убийство, если все ощущения максимально реалистичны и у них нет полной уверенности в виртуальности происходящего? В конце фильма девушка и охранник обнаруживают, что они были невольно вовлечены в другую игру, придуманную неким гением, которого они и должны убить за «самое эффективное искажение реальности». В последнем кадре китаец, попавший под «горячую» руку главным героям, наставившим на него оружие, вопрошает: «Эй, скажите, мы все еще в игре?»

Для польского художника Томека Багинского чрезвычайно важны символы, которые в его 6,5-минутном немом фильме с трехмерными анимациями передают основную идею рассказа фантаста Яцека Дукая. Герой фильма, одинокий человек, пытается найти ответы на свои вопросы в кафедральном соборе на покинутой всеми планете, на краю света. В конце фильма тело героя распадается на части под лучами солнца, а затем прорастает нервными тягами готического собора, становясь символом возрождения. Художник показывает, что дух может ожить даже на мертвой земле, в пустом пространстве, если заронить в него свет надежды.

В фильме Багинского 2003 г. «Undo» (что можно перевести как «Возврат») инвалид попадает в библиотеку, собравшую воедино историю всего мира. Автор озвучивает мысли героя, читающего книгу собственной жизни. Когда инвалид доходит до той аварии, которая вызвала его травму, он вырывает страницу из книги, пытаясь изменить ход событий. И герою фильма это удастся: он встает на здоровые ноги, но тут же умирает от сердечной боли (как говорится, чему быть – того не миновать). Интересно, как художнику удалось наполнить достаточно скромный видеоряд (по содержанию и по цвету) энергией, подобной пульсации крови в сосудах. Ритмический строй различных «реальных» звуков (скрежет железа при аварии, дыхание и стук сердца героя, шелест страниц), усиленных электронным эхом, создает настроение тревоги. Эти звуки являются символами воспоминаний героя, оживающих на страницах книги по ходу ее чтения.

Рассматривая видеоряд с точки зрения кинестетического восприятия, мы найдем, что художники (и режиссеры) часто апеллируют к воображению зрителя, чтобы создать иллюзию проживания им некоторых эпизодов на физиологическом уровне. Авторы атакуют зрителя образами, воздействующими на всю его сенсорную систему, включая осязание и обоняние, вкусовые и болевые ощущения, вестибулярную нестабильность. В этом смысле больших успехов добился знаменитый американский видеохудожник Билл Виола, чей главный конек – замедленная съемка, часто сопровождаемая растянутым во времени звуком (Anthem, 1983 г.). Эффект этого приема, характерного для фильмов ужаса, можно проследить на примере его фильма «Сладкий свет» (1977). Вполне невинные кадры с изображением комнаты и сидящего за столом человека создают тревожное настроение из-за медленного движения камеры, концентрирующей внимание на его фигуре. Напряжение разряжается, когда человек резким движением комкает лист бумаги и бросает его на пол; затем камера снова долго следит за движением усиков бабочки, сидящей на скомканном листке. Звуковым фоном

этих кадров служат естественные звуки сопения, вздохов и шагов человека. Неожиданно на экране возникает сцена какого-то праздника (по-видимому, дня рождения); видеокамера кружит вокруг стола с горящей свечой в его центре, мы слышим дружелюбную болтовню, смех. Периодически этот видеоряд прорывается грустным лицом человека, пристально смотрящего с экрана каким-то «мистическим» взглядом. Это придает всей сцене символическое значение воспоминания о былом счастье, что подчеркивается следующими кадрами мелькающих искривленных световых линий. Кажется, что камера снизу снимает ночной полет светлячков возле дымящего костра; вдали появляется мутная тень, которая постепенно приближается и оказывается фигурой человека, лицо которого медленно заполняет весь экран.

Тема воспоминаний наполняет все творчество Билла Виолы. Его фильм «Пять ангелов для миллениума» (2001), с одной стороны, создает устрашающий эффект, изображая человека, идущего ко дну. С другой стороны, в кадрах «обратной съемки» этот же человек выныривает из воды, сопровождаемый мощным всплеском, который постепенно замирает. По этому поводу сам Билл Виола замечает, что он «неумышленно создал образ вознесения человека из смерти в рождение»¹⁴. Другой его фильм, «Океан без берегов», предназначенный для Венецианской биеннале в 2007 г., тоже использует символику воды. Здесь мощные струи льются сверху на человека, который то озаряется ярким сиянием (исходящим от его ладоней и головы), то совсем исчезает, как будто вода смывает его без остатка.

Последний проект Виолы, названный им «Квнтетом памяти» (2009), представляет зрителю квнтэссенцию страстей. Каждый из пяти его персонажей в течение 15 минут доводит до предела изображение сильного чувства – в полной тишине, при съемке, замедленной почти до полной статики. Сегодня, когда темп и энергия жизни скрадывают мимолетные ощущения, оставляя лишь «проспекты» чувств (без «переулков» и «тропинок»), смотреть это видео утомительно: ведь оно требует сосредоточенности и концентрации внимания, как бы растягивая пружину времени, останавливая внутреннюю суету.

Первые эксперименты по созданию видеофильмов с концептуально замедленной съемкой были связаны с опытами художников 1960-х гг. Фильм Петера Моора 1966-х годов «Исчезающая музыка для лица» демонстрирует улыбку Йоко Оно, медленно переходящую в ее «не-улыбку». Фильм самой Оно с медленно сгорающей спичкой, по словам крупного американского художника и критика Михаэля Раша, «предлагает опасную оборотную сторону даже для самого минималистичного искусства»¹⁵.

Постепенно начинают использоваться новые технические возможности, расширяющие рамки традиционного восприятия художественных образов как вполне готовых, кем-то созданных и приходящих к зрителю извне. Использование интерактивных камер дает возможность обратного воздействия на изображение посетителей выставки, их собственного творчества, равного по значимости работе художника. Один из перформансов 1989 г. австралийца Джеффа Шоу «The Legible City» («Понятный город») представляет собой обычный велосипед, на котором посетитель может «прокатиться» со специальной камерой, водруженной на его голову. Художник использовал планы реальных городов – Нью-Йорка (района Манхэттен), Амстердама и Карлсруэ, чтобы заполнить их виртуальные улицы огромными буквами вместо зданий; путешественник имеет возможность выбирать маршрут, читая по дороге тексты.

Проект Д. Шоу «Виртуальный музей» (1991) представляет собой подиум с компьютерным экраном и подвижным стулом, который позволяет сидящему на нем посетителю, вращаясь и наклоняясь, выбирать любой маршрут по музею, отражающийся на экране. А проект Шоу «Паутина жизни» (2002) на сайте самого художника описан так:

Он сформирован погружающим пересечением проекций трехмерной компьютерной графики и видеообразов, вместе с полным пространственным акустическим опытом и особо понимаемым архитектурным окружением. Посетитель интерактивно влияет на перформанс и аудиовизуальное окружение с помощью передачи уникальной структуры линий человеческой руки, тем самым давая символическую и эмпирическую экспрессию действию соединения человека с возникающими в сети отношениями¹⁶.

Представим это описание проще: напротив огромного экрана помещена сенсорная панель, на которую зритель может поместить ладонь, и в зависимости от сканированной картины линий руки меняются образы на пяти экранах, заключенных в особую металлическую конструкцию.

Американский художник Тони Ауэслер в известном видео-проекте «Говорящие головы» отказывается от традиционной формы его представления: зритель смотрит не на экран, а на большие кукольные лица, которые являются проекциями реальных человеческих. Проектор работает по принципу *laterna magica* – «волшебного фонаря» XIX в. По мнению самого художника, такой подход «немного экспрессионистичен»¹⁷, поскольку кукольные персонажи ведут себя вызывающе: они ругаются, говорят неприличные

вещи, всячески провоцируя зрителей. Тем не менее невозможно избавиться от ощущения реальной драматической ситуации, когда люди капризны, сварливы, жалуются на боль, но совершенно беспомощны; они вызывают ассоциации то с безобидными уродливыми игрушками, то с куклами-убийцами.

Видеопроекты братьев Брюса и Нормана Йонемото (американских видеохудожников японского происхождения) развивают тему мимолетности человеческой жизни. В их проекте 1995 г. «A Matter of Memoгу» («Сущность памяти»), так же как у Тони Ауэслера, образы возникают не на экране, а на весьма необычных предметах – например, на рассыпающемся куске сахара или на листе бумаги в руках девушки, который медленно обгорает с одного края. Воздействие этих заменителей экрана усиливается тем, что в первом случае демонстрируется диснеевская анимация, а во втором – сцены стрельбы и пожаров в городе. У зрителя невольно возникает чувство сопричастности к происходящему, за счет этого ценность исчезающих картин необычайно возрастает.

Для многих видеохудожников главной целью является воздействие на человеческую психику: расширяя отдельный сенсорный канал с помощью художественных приемов, они стремятся вызвать у зрителя чувство беспокойства и даже страха. Как правило, психическая атака на зрительные каналы дополняется мощным звуковым рядом, что неизбежно приводит к усилению кинестетического эффекта. Американский видеохудожник Брюс Науман использует подобные методы, буквально парализуя сознание зрителя, вовлеченного в психоделический эксперимент. Его образы работают как своеобразные наркотики или галлюциногены, которые транслируют информацию в усиленном режиме. Медленно произносимая фраза «Get out of my mind, get out of the room» («Убирайся из моего сознания, убирайся из комнаты»), доносящаяся из динамика на стене, вызывает нервное напряжение даже у самого отчаянного смельчака.

Переживание опасности, вызванное существованием человека в техногенном мире, является важной темой современного искусства. Этой проблеме посвящено, например, творчество Нам Чжун Пайка – одного из открывателей жанра видео. Его проект 1974 г., названный «Будда», представляет собой инсталляцию, включающую элементы видео. Перед экраном телевизора помещена фигурка Будды, за экраном – направленная на него веб-камера. В результате Будда как бы смотрит и на самого себя, и на людей, случайно оказавшихся у него за спиной (которые одновременно являются зрителями всей инсталляции). Известно, что видеоискусство возникло как протест против засилья телевидения, которое считается

виновником превращения общества в аморфную массу, жующую попкорн и ни о чем не думающую. Нам Чжун Пайк продемонстрировал свое отношение к такой форме массового (не)сознания, побуждая людей посмотреть на самих себя со стороны. Он противопоставил негативному образу западного потребителя идеал восточного мудреца, пребывающего в состоянии самопогружения. При этом важную роль играет смена значения образа Будды при его символическом переходе из реального пространства в мифологическое. Основатель буддизма введен в контекст современной выставки, но одновременно он смотрит на зрителей из далекого прошлого, как бы позволяя установить духовную связь с ним (которая может быть продолжена и после этого минутного контакта).

Нам Чжун Пайку также принадлежит инициатива по организации грандиозного международного проекта, посвященного знаменитому английскому писателю Джорджу Оруэллу и его роману «1984» (написанному в 1948 г.). Проект был назван «Доброе утро, мистер Оруэлл» (1984 г.), и в нем с помощью телевизионной спутниковой связи объединились Нью-Йорк, Сан-Франциско и Париж. Эти города стали центрами одновременной трансляции передачи не только на Америку и Европу, но на Южную Корею; к участию в проекте были привлечены многие знаменитые актеры, музыканты, телеведущие из разных стран. В течение почти часа традиционные шоу чередовались с дискуссиями ученых, фрагменты пародийного и гротескового содержания – с серьезными сюжетами. Например, певица Лаури Андерсон мужским голосом (с помощью аппарата, изменяющего тембр) произносила бессвязную речь, в которой проскальзывали образы романа Оруэлла. При этом использовались эффекты эхо, включаемых и выключаемых сигналов, звучания таких фраз, как «ты не один», «future is digital»; все это вызывало чувство подавленности, фатального одиночества каждого человека. Грандиозность проекта предполагала несколько пластов его понимания. Прежде всего, бренд «1984» после выхода на Западе романа Оруэлла вызывал ассоциации с холодной войной и тоталитаризмом. В частности, символами сталинского режима стал образ Большого Брата, неотрывно следящего за каждым человеком, а также три основных лозунга, многократно повторяемых в романе: «Война – это мир», «Свобода – это рабство», «Незнание – сила»¹⁸.

В творчестве Нам Чжун Пайка настойчиво проводится мысль о том, что телевидение является инструментом управления массовым сознанием. Автор дает понять, что в силу несовершенства спутниковой связи этот «тупой механизм» способен испортить любую хорошую идею: когда пропадает то звук, то изображение, возникает эффект, обыгрываемый участниками его шоу. В одном

из его проектов во время игры на электронной виолончели идет передача разных телевизионных программ на трех экранах, вмонтированных в корпус инструмента; благодаря этому традиционный источник звука становится еще и нетрадиционным источником вполне конкретных образов, дополняющих абстрактные музыкальные. В данном случае посетителю проекта предлагается насытить свое творческое воображение картинками на видео. Тогда в его сознании три телепередачи, лишённые собственного озвучивания (а значит, и смысла), вместе с неклассической спонтанной музыкой, исполняемой виолончелисткой, смогут слиться в единый художественный комплекс.

Таким образом, произведения мультимедийного искусства предоставляют новые возможности для эффективного воздействия на сенсорный аппарат человека. В основе подобных разработок лежит использование тех модальностей и субмодальностей, которые находятся на стыке музыкальных и визуальных образов. Комбинируя разнообразные ритмы (ровный, синкопы, затакт), тональности, тембры, громкость и длительность звучания, консонансы и диссонансы и т. д., можно создавать в одном произведении оригинальные модификации контрапунктов, передающих картины и согласия, и конфликта.

Сложившаяся в музыкальном мире система записывания музыки на нотном стане и в определенных тональностях предполагает соблюдение правил гармонии, которые различны для классической и джазовой школы. Ни одно из этих правил неприменимо для записи, например, горлового пения алтайских народов или музыки африканских аборигенов, которые различают гораздо более тонкие градации по высоте звука, чем тона и полутона, привычные для уха европейца. Современное электронное оборудование позволяет музыкантам симулировать не только звучание известных музыкальных инструментов, но и голоса природы, и проявления человеческих эмоций – ужаса, ненависти, страха, восторга...

В работе 1980 г. американского видеохудожника Гэри Хилла «Around and About» («Вокруг и об этом») зритель заворуженно следит за почти гротесковой визуализацией текста. Голос за кадром рассуждает о сложностях выбора жизненных путей, о наших страхах, о неожиданных событиях, поджидающих человека каждое мгновение. Звучание речи постепенно обретает ритм, которому четко следует смена фотокадров на экране, причем слайд-шоу подчиняется законам музыкальной гармонии. Прямоугольные кирпичи кадров появляются как слова на листе в печатной машинке; постепенно они выстраиваются в стену, которая на фотографии выглядит вполне реальной.

Визуальная интерпретация музыкального ряда является важной частью работы видеохудожников, но для подобных экспериментов обычно используется уже существующая музыка, обретающая новый смысл. Так, в фильме «Танго» (1979) известного польского художника Збигнева Рыбчинского изображается комната, в которую один за другим входит множество героев. Их действия повторяются, возникает ощущение толпы, в которой ни один человек не замечает другого. Этому ощущению способствует унылая однообразная музыка, а также характерный для видео художественный прием: повторяющиеся фрагменты фильма накладываются друг на друга в бессмысленном движении. О другом своем фильме, «Оркестр» (1990), Рыбчинский говорит:

Это бесконечный процесс: он начинается со звуков Похоронного марша Шопена, с массой электронных привидений, которые трогают клавиши фортепиано, оканчивается восходящими ритмами Болеро Равеля на подъеме лестницы, и представляет длинный марш коммунизма вплоть до неизбежного и окончательного крушения¹⁹.

Этот фильм, фрагменты которого снимались в Шартрском соборе в Париже, повествует о жизни и смерти, о смене возрастов, о любви. Одна из его сцен, созданная зрелым художником, воплощает видение пятнадцатилетнего Збигнева: влюбленная пара летает под куполом храма под звуки гимна Шуберта «Аве Мария». В другом эпизоде посланники смерти, трогающие бесконечные ряды клавиш, оживают под звуки марша Шопена, следуя его ритму с жесткими синкопами. Этот прием используется и в сцене, снятой в Лувре: под звуки увертюры из «Севильского цирюльника» Россини солдаты соблазняют девушек, которые символически «сгорают в огне любви» – мелькающих походных огоньках.

Итак, искусство видео позволяет передавать сложные идеи и переживания: мимолетность жизни, ожидание счастья, соблазн, подчинение сильной власти. Эмоциональному восприятию и запоминанию визуальных образов способствует использование популярной классической музыки, в данном контексте обретающей новое значение. При первых же звуках дивной мелодии Эннио Мориконе из фильма Серджо Леоне «Однажды в Америке» (1984) в памяти мгновенно всплывают образы главного героя (актера Роберта де Ниро) и его друзей. Эта пластичная минорная мелодия как бы медленно перетекает, задерживаясь на неопределенных тонах и создавая переживания щемящей тоски и затаенной надежды, пронизывающей весь фильм.

Драматическая развязка фильма Фрэнсиса Форда Коппола «Коттон-клуб» (1984), повествующего о судьбе американских мафиозных лидеров 1920-х годов, происходит под звуки симфонической музыки композитора Джона Бэрри: тревожный ритм степа для клубного сценического шоу «шифрует» выстрелы, убивающие бандитов одного за другим. Похожим образом оформляется центральный эпизод в фильме «Пятый элемент» Люка Бессона (1997): композитор Эрик Сера, выведя на первый план сольную партию певицы Плавалагуны, соединяет ее мелодическую линию с картинами сражения юной Лилу с мангалорами в гостинице. Как и в предыдущем примере, здесь решающую роль играет энергия ритма, цементирующая все события сюжета.

В удачных сочетаниях видео и музыкального ряда важны не отдельные детали, которые принято анализировать: как правило, их синтез происходит интуитивно, благодаря глубокому эмоциональному проникновению композитора в замысел художника; музыкальные формы с их движением к кульминации подводят к завершающей каденции произведения. Мультимедийное искусство имеет глубокий смысл в социальном плане. В силу драматизма стоящих перед художником задач многие арт-проекты обретают элемент конфликтности, которая разрешается при помощи различных кодов и символов.

Примечания

- 1 Курбановский А.А. Незапный мрак. Очерки по археологии визуальности. СПб.: Арт, 2007. С. 12.
- 2 Там же. С. 25.
- 3 Цит. по: Собрание Ленца Шёнберг. Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время: Каталог / Под ред. Х. Вайтемайера. ФРГ: Канц, 1989. С. 41.
- 4 Искусствоведение. Методы точных наук и семиотики / Сост. и ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: ЛКИ, 2007. С. 34.
- 5 Курбановский А.А. Указ. соч. С. 108.
- 6 Там же. С. 124, 126, 130.
- 7 Там же. С. 146.
- 8 Rush M. New Media in Late 20-th Century Art // Thames & Hudson World of Art. 2001. P. 155.
- 9 Ачкасов И. Оптическое искусство [Электронный ресурс] // Невозможное искусство. [1985–2008]. URL: <http://opart.narod.ru/opart/opart.html/> (дата обращения: 19.07.2009).
- 10 Цит. по: Собрание Ленца Шёнберг. С. 54.

О.И. Шустрова

- 11 *Курбановский А.А.* Указ. соч. С. 274, 275.
- 12 *Илишевский К.П.* Выступление на конференции «Проблемы синтеза в искусстве». СПб., 29 апреля 2009 г.
- 13 *Андреева Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2007. С. 273.
- 14 Five Angels // Tate magazine, issue 6. 2001. URL: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue6/fiveangels.htm> (дата обращения: 12.05.2009).
- 15 *Rush M.* Op. cit. P. 26.
- 16 Jeffrey Shaw Internet site. [2009]. URL: http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php3 (дата обращения: 15.05.2009).
- 17 Tony Oursler Gallery. 2 publication: 21.09.99, 26.12.99. URL: http://csw.art.pl/new/99/ousler_e.html (дата обращения: 07.05.2009).
- 18 *Оруэлл Д.* «1984» и эссе разных лет. Роман и художественная публицистика. М.: Прогресс, 1989. С. 24.
- 19 Zbig Rybczynski Internet site. URL: <http://www.zbigvision.com/> (дата обращения: 28.05.2009).

А.И. Шмаина-Великанова

КНИГА РУФЬ И ПРОБЛЕМА ЧУЖЕЗЕМНЫХ ЖЕН: ИСТОРИЧЕСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ

Статья ставит вопрос о том, связано ли содержание Книги Руфь с актуальной политической проблемой середины V в. до н. э., а именно с проблемой выдворения чужеземных жен из Иудеи. Учитывая недостаток надежных исторических источников, автор предпринимает гипотетическую реконструкцию исторической ситуации в Иудее той эпохи, основываясь преимущественно на Книгах Ездры и Неемии. Затем автор приступает к литературному сопоставлению и обнаруживает в Книге Руфь реминисценции и скрытую полемику с историей о винограднике Навуфея в Третьей книге Царств. Таким путем автор приходит к выводу, что Руфь сознательно противопоставлена Иезавели – точно так же, как благословение брака с моавитянкой противопоставлено запрету на браки с иноземными женщинами.

Ключевые слова: библеистика, Книга Руфь, браки с иноземками, историческая реконструкция, литературная критика.

Наше исследование представляет собой попытку ответа на вопрос о том, какую насущную задачу решал автор Книги Руфь, рассказывая историю о браке израильтянина с моавитянкой.

Для ответа на этот вопрос мы сначала позволим себе историческую реконструкцию, объясняющую многие факты, но основанную на недоказуемых предположениях. А во второй части работы дополним эту реконструкцию анализом нескольких библейских повествований, который, на наш взгляд, подтвердит предположения, высказанные в первой части работы.

1. Для целей нашей реконструкции мы предположим, что к моменту создания Книги Руфь запреты Второзакония в отношении иноверцев имели тот вид, который они получили в каноне:

«Аммонитянин и Моавитянин не может войти в общество Господне, и десятое поколение их не может войти в общество Господне во веки» (Втор. 23: 3); «не желай им мира и благополучия во все дни твои, во веки» (Втор. 23: 6)¹.

2. Мы предположим, что требования, высказанные в Книгах Ездры и Неемии, также уже были сформулированы в том или примерно в том виде, в каком они вошли в канон: Ездр 9–10 (см. особенно 9: 11–12) и Неем. 13: 1, 3, 23–29.

3. Мы предположим, что реформы, прежде всего те, что коснулись чужеземных жен, не только были сформулированы в том виде, в котором они находятся в Книгах Ездры и Неемии, но и проводились в жизнь во время создания Книги Руфь.

Посмотрев на Книгу Руфь под этим углом зрения, мы обнаружим, что ее героиня – моавитянка. Это обстоятельство производило большое впечатление и на еврейских, и на христианских экзегетов. Несомненно, неспроста автор на небольшом пространстве этого текста семь раз вспомнил, что Руфь моавитянка. Это означает, что помимо того, что автор хотел рассказать историю о божественном милосердии, которое проявляют люди², он ввязался в актуальную политику. И тому решению чрезвычайно сложной религиозной, политической, государственной, нравственной и юридической проблемы, которую предлагали реформы Ездры и Неемии – а именно *изгнать* моавитянок и аммонитянок, – счит нужным противопоставить свое.

Мы не знаем, как велись в V в. до н. э. религиозные и юридические дискуссии, поэтому все, что нам остается, – это моделировать их по аналогии с тем, как проходили такие дискуссии в эпоху Мишны. Сами участники этих дискуссий, мудрецы первых веков н. э., верили и утверждали, что они продолжают традицию, идущую прямо от Ездры и его собеседников, «мужей великого собрания»³. В этом контексте можно предположить, что автор Книги Руфь видел свою задачу в разрешении того, что на языке мудрецов именуется *bü`äyâ* («проблема»).

bü`äyâ – это галахическая, т. е. религиозно-юридическая, проблема, возникающая в том случае, когда один текст Священного Писания, принятый в качестве образца или закона, противоречит другому, столь же авторитетному. Наш случай представляет собой *bü`äyâ* первой степени, т. е. ситуацию, в которой некий текст Священного Писания необходимым образом входит в противоречие не с повествовательным, а законодательным текстом Пятикнижия. Скорее всего, процитированные выше тексты Второзакония, проклинающие моавитян, входили для автора Книги Руфь в противоречие со следующими заповедями Книг Исхода, Левит и Второзакония:

«Пришельца не притесняй и не угнетай его; ибо вы сами были пришельцами в земле Египетской» (Исх. 22: 21);

«Когда поселится пришлец в земле вашей, не притесняйте его. Пришлец, поселившийся у вас, да будет для вас то же, что туземец ваш; любите его, как себя; ибо и вы были пришельцами в земле Египетской. Я Господь, Бог ваш» (Лев. 19: 33–34);

«Не гнушайся Идумеянином, ибо он брат твой; не гнушайся Египтянином, ибо ты был пришельцем в земле его» (Втор. 23: 7).

Помимо того, что Книга Руфь представляет собой попытку разрешения *bü`äyâ* при помощи создания третьего текста, гармонизирующего эти противоречия, она разрешает юридическую (а не книжную) проблему, которая на талмудическом языке называется *qûšyâ* – «трудный случай».

Нам кажется, что именно такой трудный случай возник при проведении в жизнь реформ Ездры и Неемии – при попытке отослать чужеземных жен, причем всех и сразу, невзирая на личности. Ведь одним женам было куда идти, другим некуда, у одних были дети, у других нет, одни тосковали по родине и были рады вернуться, другие совершенно ассимилировались в Иерусалиме. Все это, разумеется, фантазии, однако вполне вероятно, что именно так воспринимал данную ситуацию автор Книги Руфь. Мы не можем точно сказать, каким было его решение данной проблемы в юридических терминах и существовало ли такое решение вообще. Безупречной религиозной и юридической логике Ездры он противопоставил веру в «беспринципность сердца, которое не знает общих случаев, а только частные»⁴. Автор ставил перед собой практическую задачу и, скорее всего, не стремился снискать сторонников своих экстравагантных убеждений.

Мы, однако, пытаемся выяснить, в чем состояли те убеждения, которые привели автора к противостоянию возобладавшей в его время религиозной тенденции, тенденции Ездры–Неемии. Для этого мы попытаемся в дальнейшем проникнуть в глубинную структуру Книги Руфь, хотя ее автор еще менее стремился создать произведение искусства, чем эксплицировать свою религиозную доктрину⁵. При такой постановке вопроса Книга Руфь является побочным результатом решения *bü`äyâ* при помощи прецедента.

Всех героев, в особенности самого подходящего для того, чтобы влиять на общественную жизнь, Вооза, автор делает законопослушными гражданами. Ноеминь и Вооз – люди опытные и знающие порядки в своем мире, они учитывают в своих поступках закон о левиратном браке и древний обычай *Hâlicâ* (отказ от левиратного брака). Нет никакого сомнения в том, что автор Книги Руфь, построивший интригу повести на этом обычае, был знаком со всеми

положениями Пятикнижия, но придал им другой статус. Напоминающая читателю о том, что Руфь – родоначальница династии Давида, он в некотором смысле раскрывает мессианскую суть Торы. Там, где исполняется не отдельная заповедь Закона – не буква, но дух Торы, там начинается новая жизнь – мессианское царство⁶.

Вернемся к *bü`äyâ*. Автор Книги Руфь вовсе не считает, что наличие чужеземных жен, равнодушных или враждебных служению Господу, не представляет никакой проблемы. Однако решает ее иначе, противопоставляя формуле Закона – сказку, безличности – рассказ об исключительных людях. Это не означает, что автор отказывается от понятия права, но он ставит *прецедент* выше общего правила. Для того чтобы не вступать с Ездрой в открытую полемику, автор Книги Руфь помещает действие повести в глубокую древность. Чтобы подчеркнуть – свое собственное и своих идеальных героев – уважение к Закону, автор ставит в центр повести юридическую проблему и старинный обычай. А чтобы утвердить в Израиле иное понимание Торы, он напоминает о том, что Давид родился в результате многократного и всестороннего нарушения вышеупомянутого закона (Втор. 23: 3)⁷.

А теперь обратимся к *qûšyâ*. В Книгах Ездры и Неемии нет никакого намека на гиюр. Ничего не известно о том, существовала ли в V в. до н. э. возможность перехода в иудаизм для язычника – будь он мужчина или женщина. Из того, что в Книге Ездры такой возможности не предусмотрено, нельзя с уверенностью сделать вывод о том, что до послемаккавейской эпохи прозелитизма не существовало. Действительно, сочинения, в которых Руфь упомянута как образец прозелита, как *Gër ceDeq*, относятся к этой или даже более поздней эпохе⁸. Однако ничто не мешает нам предположить, что автор Книги Руфь описал свой прецедент не просто в знак протеста. В рамках модели решения *bü`äyâ* Книга Руфь – мидраш. Так, как поступили Неемиль, Руфь и Вооз, следует поступать, если иноземец готов сказать: «Народ твой будет моим народом, и твой Бог моим Богом» (Руф. 1: 16). И если мы обратимся к истории народа Израиля на протяжении последующих двух с половиной тысячелетий, то увидим, что членом семьи благочестивого иудея действительно не может быть адепт другой религии, но человек, приобщившийся к вере народа Израиля, вне зависимости от его происхождения, становится полноправным евреем.

Исследователи двух последних десятилетий приложили много усилий к тому, чтобы заново прочесть Книги Ездры и Неемии, Паралипоменон и другую библейскую литературу персидского периода в свете изменившихся представлений об исторической реальности той эпохи. Однако уровень доказательности по-преж-

нему настолько невелик, что авторитетными могут быть противоположные точки зрения. С одной стороны, это Бленкинсон⁹ или Смит-Кристофер¹⁰ и Граббе¹¹, которые реконструируют сложную религиозную ситуацию и конфликты экономических интересов в Иудее второй половины V в. до н. э.¹², с другой стороны, это Лемше или Томпсон, которые считают все документальные тексты V в. до н. э. стилизуемыми фикциями эллинистической эпохи¹³. Поэтому мы решили пойти «третьим путем», подсказанным нам работами Роберта Кэрролла. В своей небольшой статье под названием «Итак, что мы действительно знаем о Храме в пророческой традиции?» Кэрролл вводит понятие «библейский факт» – по аналогии с «ирландским фактом», известным из английских анекдотов об ирландцах¹⁴. Кэрролл поясняет, что беда не в том, что сказанное в анекдоте не соответствует действительности, а в том, что различие истины и вымысла для такого «ирландского факта» не имеет значения. Применяя этот образ к библейским реалиям, Кэрролл вовсе не хочет сказать, что создатель такой нелегкомысленной книги, как 1 Паралипоменон, хотел ввести читателя в заблуждение или что он не придавал никакого значения историям из жизни иудейских царей. Однако ирландец, который слышал плач банши накануне смерти своей матери, тоже не относится к этому легкомысленно и вовсе не шутит над нами. Просто за пределами Ирландии это сообщение выглядит иначе, чем внутри. Поэтому Кэрролл предлагает в каждом отдельном случае стараться понять, какую мысль хочет сообщить идейно насыщенный библейский текст, который кажется нам передающим просто «факты», подтверждаемые или не подтверждаемые другими источниками.

Итак, для того чтобы понять, в каком идейном взаимодействии находится Книга Руфь с другими «актуальными» движениями той эпохи, ее нужно рассмотреть вместе с несколькими другими текстами, обсуждающими те же проблемы.

В другой небольшой работе Кэрролл анализирует прославленную новеллу из Третьей книги Царств (21: 1–19) о винограднике Навуфея¹⁵. Опираясь на исследование Александра Рофэ¹⁶, Кэрролл доказывает, что новелла представляет собою парафраз (мы бы даже сказали – мидраш, поскольку парафраз этот идеологический) гораздо более древней и фрагментарной истории о гибели Навуфея в 4 Цар. 9. Мы не будем повторять всю аргументацию Кэрролла и Рофэ, но отметим основное отличие двух рассказов о Навуфее: древний вариант никак не связывает гибель Навуфея с Иезавелью, а второй рассказ представляет всю историю захвата виноградника и смерти Навуфея как следствие коварного замысла Иезавели. В древней истории Ахав – могущественный непобеди-

мый израильский воин, в новой – подкаблучник, который сам по себе совершенно не хочет убивать Навуфея или силой отнимать у него виноградник. Когда же Иезавель всего этого добивается, Ахав под влиянием пророка Илии раскаивается настолько сильно, что вызывает у Бога Израиля сочувствие, и Бог переносит наказание дому Ахава на дни его сына. Итак, если Рофэ и Кэрролл правы и эта история в 3 Цар. сочинена в V в. до н. э., то ее сообщение предстает весьма очевидным: женщина сильнее и хитрее мужчины, а чужеземная женщина гораздо сильнее и опаснее своей, поэтому для Израиля лучше от браков с чужеземками отказаться.

Ни Рофэ, ни даже Кэрролл, который пишет о литературной борьбе и стратегии той эпохи¹⁷, не упоминают Книгу Руфь. Между тем эта книга, на наш взгляд, идеально ложится в контекст спора о чужеземных женах. Ведь Руфь не просто чужестранка – она еще и моавитянка: вспомним, что в Книге Чисел изображается опасность, исходящая именно от моавитских женщин¹⁸.

Однако статус чужеземной жены остается в Пятикнижии настолько неопределенным, что мидраш даже пытается отделить их юридический статус от статуса чужеземных мужчин: «моавитянин, но не моавитянка»¹⁹.

Книги Ездры и Неемии рисуют картину согласия власти и народа – в противоположность «боярской» партии, враждебной как благочестивым властям, так и доброму народу; в обоих сочинениях подчеркивается, что иноплеменных жен взяли себе «знатнейшие и главнейшие» (Ездр. 9: 2). Мотивировка священного запрета на брак с иноземками и даже гораздо более радикального действия – расторжения уже существующих браков в Книгах Ездры и Неемии разная. Совершая траурные обряды, Ездра демонстрирует, что грех Израиля сакральный, смертный, и произносит пророческую речь о том, что суть этого смертного греха в потенциальном идолопоклонстве, которое войдет в обиход вместе с иноплеменными супругами (Ездр. 9: 11–12). Основная мотивировка Неемии иная: он также цитирует священный текст, но подчеркивает, что сам народ, услышав слова Книги Моисеевой, отделил все иноплеменное от Израиля. Хотя Неемия упоминает царя Соломона, которого ввели во грех иноплеменные жены, больше всего его возмущает, что сыновья иудеев, взявших себе в жены азотянок, аммонитянок и моавитянок, «вполовину говорят по-азотски» (Неем. 13: 24) и не умеют говорить по-иудейски. Пророческих речей он также говорить не собирается, но некоторым мужьям делает выговор, а других даже бьет, рвет у них волосы и закликает Богом.

В молитве Ездры также звучит тема наследия, хотя и ненавязчиво. Он сравнивает землю, которую Израиль получает в на-

следство, с женщиной, притом нечистой. Народ Израиля как бы женится на ней и вынужден считаться с ее скверным происхождением и вредом, который она может причинить. Однако логически очевидно, что наследство ее, поскольку наследство – это она сама, земля (Ездр. 9: 11). В идеале Ездра, по-видимому, стремился к тому, что в Книге Иисуса Навина описано как насильственное очищение земли Израиля от чужих. Однако предлагает он другой метод: совершенно не соприкасаться с местным населением. Тогда можно будет передать землю «в наследие сыновьям вашим на веки» (Ездр. 9: 12). Итак, вопрос о чужеземных женах – это вопрос о том, кому будет принадлежать земля Израиля. Политически она принадлежит чужеземным владыкам – персидским царям, но они далеко, и с их властью можно до поры до времени мириться. Будет ли земля Израиля принадлежать репатриантам – священникам, книжникам, ремесленникам, вернувшимся из Персии, говорящим на иврите и верящим или утверждающим, что они некогда жили здесь и возвращаются домой? Или она будет принадлежать владетельным князьям и князькам, жрецам разных лесных и горных храмов, крестьянам, говорящим на местных языках и верящим, утверждающим или помнящим, что они никуда отсюда не уходили? Нетрудно предсказать, кому в случае смешения народов досталась бы земля, – тому, кого количественно больше. Вера в то, что народ Израиля должен служить Богу Израиля на земле Израиля, молиться на иврите, а не «по-азотски», и исполнять заповеди Торы, как они записаны в «книге Моисеевой», пронизывает все Пятикнижие, Книгу Иисуса Навина, Паралипоменон, Книги Ездры и Неемии и, может быть, с несколько меньшей последовательностью и непрерывностью, всю девтерономическую историю.

Возвращаясь к истории о винограднике Навуфея в Третьей книге Царств и к Книге Руфь, несложно заметить, что в них тоже идет речь о наследии. Вся неразрешимая коллизия этой истории заключается в разном отношении к наследию. Ахав по-хорошему объясняет Навуфею, почему хочет забрать у него виноградник. Человек той эпохи должен был понимать, что в центре города рядом с царским дворцом винограднику не место. Ахав предлагает равноценный обмен или покупку за цену, которую назначит сам хозяин, Навуфей. Иезавель изображена негодующей на наглость Навуфея: «Он не хотел тебе отдать виноградник за серебро» (3 Цар. 21: 15). Таким образом, автор хочет сказать, что «Иезавель – чужая», потому что решающий аргумент Навуфея ничего не говорит ей, и это она повлияла на Ахава так, что он теперь тоже считает землю Израиля предметом купли-продажи. В отличие от Иезавели, Илии и Ахава, которые говорят много и убедительно,

Навуфей произносит единственную фразу: «Сохрани меня Господь, чтоб я отдал тебе наследство отцов моих!» (3 Цар. 2: 3). Это означает: земля Израиля неотчуждаемо принадлежит народу Израиля. Согласно Книге Иисуса Навина, каждый надел связан с каким-то родом и должен навечно оставаться в этом роду. За эту убежденность отдает свою жизнь невинная жертва Навуфей, и Бог в ответ истребляет дом Ахава до последнего человека. Автору Книги Руфь не только известно это представление о земле Израиля (общее для автора новеллы о Навуфее, Книг Ездры и Неемии), но он вполне его разделяет. Сюжет повести о Руфи во многом строится на том, что надел Елимелеха не может и не должен уйти из его рода. Однако решение, предлагаемое автором этой повести, настолько же отличается от описанного в 3 Цар., насколько Руфь отличается от Иезавели. В сцене у ворот Вооз делает бессмысленное с точки зрения библейского права утверждение. Он говорит, что землю выставляет на продажу не только Ноеминь, но и Руфь-моавитянка (Руф. 4: 5). Понятно, что Руфь-моавитянка, бывшая в Моаве женой давно умершего Махлона, в Вифлееме никакими правами на поле покойного свекра не обладает. С точки зрения внутренней логики повести парадоксальное высказывание Вооза представляет собой кульминацию интриги в пользу Руфи. Сглотив эту наживку, имярек пугается вытекающей отсюда перспективы женитьбы на Руфи, и Вооз получает возможность вступить с нею в законный брак. Мы полагаем, что, помимо этого, высказывание Вооза проливает свет на другую концепцию земли Израиля как наследия, содержащуюся в Книге Руфь: если уж иноплеменники пришли сюда или жили здесь, если они здесь находятся, попробуем счесть, что они привязаны к нам, что они слабее и зависимее нас. Попробуем их принять и любить. Тогда, может быть, народ Израиля не растворится среди местного населения и не исчезнет: ведь каждый ребенок знает, что от моавитян произошел царь Давид.

Совершенно невозможно решить, предшествует ли по времени новелла о Навуфее Книге Руфь или наоборот. Но нам ничто не мешает предположить знакомство автора одной из этих историй с текстом другой. Вероятнее всего, обе они написаны в одну и ту же эпоху, людьми одного культурного уровня, схожих литературных вкусов и религиозных убеждений, но с совершенно разным мировоззрением.

Иезавель гораздо сильнее, умней и храбрее Ахава. Она все решает и делает за него и не пугается последствий. Автор Книги Руфь не вовсе игнорирует подобное представление об иностранце/иностранке как существе более хитром и энергичном, чем местные.

Об этом ярко свидетельствует сцена на гумне, особенно слова Руфи, не подсказанные Ноеминью (Руф. 3: 9). Обе женщины заботятся не о себе, а о благе близкого, любимого человека: Иезавель – о благе Ахава, Руфь – Ноемини. Эти героини противостоят друг другу, среди прочего, и по отношению к наследию: Иезавель хочет захватить наследное поле для Ахава, а Руфь, родив наследника, законного владельца поля наследия, дарит его Ноемини (Руф. 4: 14).

Итак, если представить себе, что и Книга Руфь, и эпизод с виноградником Навуфея относятся к притчеобразным сочинениям «литературы мудрых» (наряду с Книгой Иова или Книгой Ионы), то мы увидим в них два образа «чужой»: повышенное хитроумие Иезавели оборачивается гибелью всего ее рода, а абсолютная простота Руфи – благодеянием для всего Израиля. Иезавель – могущественная, коварная и смертоносная – похожа на символическую *ndkiriyâ*, чужую жену из первых девяти глав Книги притч, а чужестранка Руфь, непостижимая в своей безумной кротости, – на мудрую жену из 31-й главы Притчей или даже на саму Премудрость.

Если снова обратиться к Книгам Ездры и Неемии, то нельзя не заметить, что с точки зрения стиля в них нет ничего символического: обе книги похожи на отчет. В течение долгого времени Книгу Неемии действительно было принято воспринимать как поданный по начальству отчет о поездке. Ощущение сухой фактической «правды» возникает у читателя, во-первых, из-за обилия мелких и необязательных подробностей: сколько именно золота и серебра, сколько и каких сосудов, ночью или днем ехал герой, на чем ехал, мимо каких ворот. Во-вторых, это ощущение возникает из-за полного отсутствия столь привычных в библейском повествовании индивидуальных человеческих отношений: есть лишь идейные конфликты – конфликты по службе. В-третьих, в Книге Неемии отсутствуют яркие личности, автор совсем не уделяет внимания человеческим чертам даже главных героев. В-четвертых, в этой истории нет ничего сверхъестественного, отсутствуют даже редкие и случайные совпадения, как в Книге Руфь или в Книге Есфирь. В-пятых, эффект убедительности возникает из-за преобладания Ich-Erzählung. Все это в течение долгого времени склоняло исследователей и читателей к тому, чтобы воссоздавать картину происходившего в Иудее V в. до н. э. прежде всего по Ездры–Неемии. В значительной мере и представление об идейной стороне не слишком хорошо известных нам реформ сложилось под влиянием некритического прочтения этих книг. В конце концов это привело, по выражению Нейла Главера, к «экзегетической истерии вокруг Ездры–Неемии», их шовинизма, «примордиализма» и религиозной нетерпимости²⁰. При наивном прочтении Книг Ездры–Неемии

и сложилась та картина, которая не претерпела существенных изменений от Альфреда Бертоле до Андре Лакока. Мы несколько не отрицаем глубокой разницы в мировоззрении авторов Книги Руфь и Книг Ездры–Неемии. Наоборот, нам кажется, что устранение этих недоразумений сделает разницу между ними более наглядной.

Сравнительно недавно Картер²¹, тщательно исследовав образ Ездры в книге, носящей его имя, пришел к выводу, что этот образ условный, фиктивный и символический, что, разумеется, не означает, что книжник Ездра – не историческое лицо. Кроме того, Картер показал зависимость изображения жизни народа в Книгах Ездры–Неемии от таких же картин в Книге Судей. Был обнаружен религиозно-символический характер незначительных деталей, даже в перечислении животных или в описании домашней утвари²². Судя по археологическим данным, авторы Книг Ездры и Неемии выдавали желаемое за действительное и изображали как уже исполняемые те религиозные требования, которые только входили или еще не вошли в жизнь²³. Проанализировав все эти обстоятельства, мы приходим к пониманию уровня символичности этих книг, а также примыкающих к ним книг Паралипоменон, о которых у нас нет возможности говорить подробно. Судя и по эпиграфическим, и по археологическим данным, и по разным сохранившимся сочинениям, жизнь Иудеи той эпохи – сложная, многообразная – нам не вполне известна. Но благодаря Книге Руфь и Книгам Ездры и Неемии нам очень хорошо известно отношение к этой жизни, очень разное, которое было у их авторов. Для простоты исследователи часто склонны делить библейскую литературу персидской эпохи на два идейных лагеря: партикуляристский – это Ездра–Неемия, Паралипоменон, редакционная обработка Книги Царств, Иисус Навин, Первозахария, Аггей, Малахия и универсалистский – это Книга Руфь, Притчи (гл. 1–9 и 31), Книга Иова, Книга Ионы, Второзахария, Тритоисайя. Дело не только в том, что эта упрощенная позиция часто неверна. Спаркс показал, что отношение Ездры и Неемии к чужеземным женам совсем не так далеко от отношения к иноземцам Второ- и Тритоисайи²⁴. А Главер, стремясь доказать близость идейных позиций Книги Руфь и Книг Ездры и Неемии, заходит так далеко, что рисует в воображении сцену на гумне с Неемией вместо Вооза и говорит, что, по его мнению, Неемия вел бы себя точно так же²⁵. На наш взгляд, проблема не в том, могут ли совмещаться данные идейные позиции. Проблема в том, что позиций гораздо больше и параметров, по которым можно описать мировоззрение, тоже гораздо больше.

Например, при полном отсутствии в Книге пророка Малахии партикуляристских политических или этнических тенденций

близость его мировоззрения к мировоззрению Ездры настолько очевидна, что уже древние комментаторы называли Ездру автором Книги Малахии²⁶.

В этой книге в неожиданно сближенных образах Моисея и Илии иносказательно дано пророчество, что пророчеств больше не будет. Бог устами Малахии обещает послать Илию, т. е. пророка, предваряющего Мессию, а до этого велит повиноваться Закону Моисея²⁷. Другие пророки призывают слушать Бога, говорящего через пророков, в том числе и Моисея. Только в Пятикнижии (во Второзаконии) появляется призыв исполнять Закон Моисея²⁸, Малахия повторяет его и радикализует, предлагая слушать *только* его, пока не явится Илия: место пророков должны занять священники (Мал. 2: 6). Если другие пророки (с наибольшей ясностью Второзахария, т. е. Зах. 9–14) говорят об угасании пророчества со скорбью²⁹, то автор Книги Малахии декларирует смену эпох, а себя характеризует как последнего из пророков. «Священники, – говорит он от имени Бога, – отныне будут Моими вестниками, вместо пророков»³⁰. Малахия (*mal'äki* – «Мой вестник»)³¹ – это псевдоним автора. Нам кажется, что здесь он на мгновение снимает маску и говорит о себе как о священнике и книжнике – вестнике Бога. В Книге Малахии не очень ясно рассказано о некой духовной борьбе, о противостоянии *yir'ê yhw'h, трепещущих* или *боящихся Бога*, и *zëdîm, надменных*, ложных пророков и дурных священников³².

Мы полагаем, что автор Книги Руфь был таким же священником, книжником и пророком, как автор Книги Ездры, но в чем-то он ему противостоял, а в чем-то имел с ним общие задачи. Предание гласит: когда забылась в Израиле Тора, пришел из Вавилона Ездра и заново рассказал ее³³. Отношение к Торе, выраженное в Книгах Ездры и Неемии, Паралипоменон и Малахии, двусторонне: оно и духовное, и социально-политическое. Эти авторы хотели бы видеть Тору одновременно святыней, порождающей моделью всякой святости, и конституцией, которая дается навсегда. Жизнь будет меняться, Иудея будет переходить из рук в руки, формы правления будут меняться тоже, но Тора не изменится. И народ Израиля в целом, и каждый человек, который хочет быть наследником грядущего царства Израиля, должен соотносить свое поведение с записанными в Торе заповедями Божьими. Разница между такими людьми и авторами Книг Руфь, Ионы, Тритоисаи была совсем не в том, что последние придавали Торе меньше значения, чем тем ценностям, которые на современном языке называются «равенством наций», «гуманизмом», «равноправием женщин» и т. п. Разница заключалась в другом – в разном понимании Торы³⁴.

Как говорит еврейская традиция, Ездра создал школу книжников³⁵, и эта школа следовала в дальнейшем принципам кодификации, которые она приписывала Ездre – сохранять все голоса в споре. Поэтому, считали раввины, не только Тора и Книга Руфь находятся рядом, но весь Танах состоит из противоречащих и взаимоисключающих текстов. Талмуд берет пример с Библии, когда считает, что противоречие двух текстов разрешается обращением к третьему или созданием такового. Это решение – сохранять все голоса – явилось условием возникновения самого жанра мидраша, который и должен согласовывать некие священные тексты между собой или с конкретной жизненной ситуацией. Кстати сказать, сама Книга Руфь также является таким мидрашом.

Автор Книги Руфь, как нам кажется, ни в чем не умаляет значения Торы. Как и для его оппонентов, Тора для него – в центре мира и больше мира. Но он видит в ней не Закон, который Бог дал Израилю для исполнения, а пример тех отношений Бога и человека, который надо распространить на всех людей.

Слово «Тора» (*Tôrâ*) этимологически дает для этого основание, потому что, как известно, первичное значение этого отглагольного существительного – *пример, показ* (от глагола *yrh* – *показывать* и *литъ*³⁶); оно означает также *мишень*³⁷. Это можно понять и как *пример для исполнения*, и как *пример для подражания*. Для автора Книги Руфь заповеди существуют. Он не игнорирует запрет, не призывает к нарушению или отмене какой-либо заповеди – в данном случае к отмене запрета на брак и общение с моавитянами. Автор идет гораздо дальше: он создает сюжет, построенный на том, что заповедь *должна быть нарушена*, потому что Закон свят, но божественная любовь не отменяет, а преодолевает его. Пониманию Торы как системы заповедей он противопоставляет понимание Торы как учения об отношениях: милость важнее заповедей, и, по мнению автора Книги Руфь, как мы его себе представляем, это для него откровение самого Бога.

Примечания

- ¹ Здесь и далее приводится Синодальный перевод Библии.
- ² Ведь для этого Руфь могла быть не моавитянкой, а, например, египтянкой, хотя, конечно, и тут ее происхождение придавало особую заостренность.
- ³ Мишна Авот 1.2. Вопрос о том, что такое «великое собрание» и как менялось исторически или возобновлялось по еще памятной модели то, что так или примерно так называлось, решается по-разному. См. о функциях такого рода коллективных органов в еврейской истории в работе: *Grabbe, Lester L. Sanhedrin*,

- Sanhedriyyot, or Mere Invention // *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period*. 2008. 39/1. P. 1–19.
- 4 *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М.: Интердом Центурион; АПС, 1991. С. 238.
 - 5 *Cohen S.J.D.* The Beginnings of Jewishness: Boundaries, Varieties, Uncertainties. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 248–251; *Berman Joshua.* Ancient Hermeneutics and the Legal Structure of the Book of Ruth // *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*. 2007. 119/1. P. 22–38. Берман считает, что Книга Руфь представляет собою галахическую «гомиллию», чей сюжет разворачивается в соответствии с последовательностью законов во Втор. 24: 16–25 и является комментарием к этим материалам.
 - 6 Как отмечает мидраш Рут Рабба (Рут Раба XXX i 1), мессианское царство начинается в тот момент, когда Вооз предлагает Руфи разделить с ним трапезу.
 - 7 В библиистике не существует единого мнения о том, сочинена ли генеалогия Давида автором Книги Руфь, или она отражает народную традицию. Мы исходим из того, что автор не мог бы изобрести Давиду такую прабабку, если бы этот сюжет хоть в каком-то виде не встречался в народной традиции.
 - 8 Рут Рабба XX i 3.
 - 9 *Blenkinsopp J.* Temple and Society in Achaemenid Judah // *Second temple studies I. Persian period* / Ed. by Philip R. Davies. Sheffield: JSOT Press, 1991. P. 22–53[0]; *Idem.* Sage, priest, prophet religious and intellectual leadership in ancient Israel. Louisville: Westminster John Knox Press, 1995. 191 p.
 - 10 *Smith-Christopher D.* The Mixed Marriage Crisis in Ezra 9–10 and Nehemiah 13: A Study in Sociology of Post-Exilic Judean Community // *Second Temple Studies II. Temple and Community in the Persian Period* / Ed. by Tamara C. Eskenazi and Kent H. Richards. Sheffield: JSOT Press, 1994. P. 243–265.
 - 11 *Grabbe L.L.* Reconstructing History from the Book of Ezra // *Second temple studies I. Persian period* / Ed. by Philip R. Davies. Sheffield: JSOT Press, 1991. P. 98–107[0]; *Idem.* A history of the Jews and Judaism in the Second Temple Period. L.: T. & T. Clark, 2004. 434 p.
 - 12 *Carter Ch.E.* The emergence of Yehud. P. 199–205.
 - 13 *Thompson Th.L.* The Mythic Past: Biblical Archeology and the Myth of Isreal. N.Y.: Basic Books; L.: Jonathan Cape, 1999. 412 p.; *Grabbe L.L.* Did Moses speak Attic? Jewish historiography and scripture in the Hellenistic period / Ed. by Lester L. Grabbe. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001. 352 p.
 - 14 *Carroll R.P.* So What Do We Know about the Temple in the Prophets // *Second Temple Studies II. Temple and Community in the Persian Period* / Ed. by T.C. Eskenazi and K.H. Richards. Sheffield: JSOT Press, 1994. P. 46–47, 50.
 - 15 *Carroll R.P.* Textual Strategies and Ideology in the Second Temple Period. *Second temple studies I. Persian period* / Ed. by Philip R. Davies. Sheffield: JSOT Press, 1991. P. 120–124.
 - 16 *Рофэ А.* Повествования о пророках. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 1997. С. 221–237.
 - 17 *Carroll R.P.* Textual Strategies. P. 120–124.

- 18 «И жил Израиль в Ситтине, и начал народ блудодействовать с дочерьми Моава, и приглашали они народ к жертвам богов своих, и ел народ [жертвы их] и кланялся богам их. И прилепился Израиль к Ваал-Фегору. И воспламенился гнев Господень на Израиля» (Числ. 25: 1–3).
- 19 Йебамот 7b: «аммонитянин и моавитянин, но не аммонитянка и моавитянка».
- 20 *Glover N.* Your People, My People: An Exploration of Ethnicity in Ruth // *Journal for the Study of the Old Testament*. 2009. 33/3. P. 307.
- 21 *Carter Ch.E.* The emergence of Yehud. P. 286–287.
- 22 *Ibid.* P. 288–293.
- 23 *Ibid.* P. 307–323.
- 24 *Sparks K.L.* Ethnicity and Identity in Ancient Israel: Prolegomena to the Study of Ethnic Sentiments and Their Expression in the Hebrew Bible. Winona Lake, IN: Eisenbrauns. 1998. 344 p.
- 25 *Glover N.* Your People, My People. P. 309.
- 26 В Бава Батра 14 b говорится: «Эзра Книжник обновил Тору, собрал Пророков и написал Малахию, а также Хроники и Книгу, названную его именем».
- 27 См.: Мал. 4: 4–5.
- 28 Мы присоединяемся к одной из наиболее влиятельных в настоящее время точек зрения о завершении Пятикнижия ранним периодом после плена. См.: *Friedman R.E.* Torah: Marks of Editorial Work [Электронный ресурс] // *Anchor Yale Bible Dictionary on CD-ROM / Ed. by David Noel Freedman*. Logos Bible Software. Brill Academic Pub; CD-Rom edition, 1998; *Friedman R.E.* Who Wrote the Bible? San Francisco: Harper, 1997. 299 p.
- 29 Зах. 13: 3–6; ср. Зах. 3: 1–5, Аг. 2: 23. По нашему мнению, символика печати, переданной не пророку, а царскому отпрыску, говорит о конце пророческой эпохи.
- 30 Мал. 2: 7.
- 31 Мал. 3: 1.
- 32 В Ис. 66: 5 понятие *yig'ê yhw* сближается с понятием *Hārēdîm* – «трепещущие». Об этом см.: *Blenkinsopp J.* Sage, priest, prophet religious and intellectual leadership in ancient Israel. Louisville: Westminster John Knox Press, 1995. P. 89–93; *Idem.* Isaiah 40–55: a new translation with introduction and commentary. The Anchor Bible. Vol. 19 A. N.Y.: Doubleday, 2002. P. 118–120.
- 33 Авот 1.12, Сукка 20a.
- 34 О различии понимания Торы у Неемии и авторов «литературы премудрости» см.: *Lacocque A.* Le livre de Ruth. Commentaire de l'Ancien Testament, 17. Genève: Labor et Fides, 2004[0]. P. 147–148.
- 35 Йома 49b, Сукка 20a.
- 36 Другой вариант этимологии слова *Tôrâ* – от глагола *g'h* в каузальной породе, т. е. от формы *her'â*.
- 37 *Klein E.* Torah // A comprehensive etymological dictionary of the Hebrew language for readers of English. N.Y.: Macmillan, 1987; *Tôrâ* // Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon. Hendrickson Publishers, 1996.

В.А. Герасимова

«СВОИ» И «ЧУЖИЕ»: КРЕЩЕННЫЕ ЕВРЕИ
В РОССИИ XVIII века

Цель статьи – исследование проблемы интеграции этнических евреев, принявших православие, в русское общество в период с начала XVIII в. до первого раздела Польши. На основе анализа опубликованных и архивных источников анализируются особенности взаимоотношений крещенных евреев с государственной властью, православной церковью и населением России. Автор показывает, что крещенные евреи чаще всего оставались изгоями, а их происхождение часто превращалось в пункт обвинения при конфликтных ситуациях. В то же время именно «выкресты» становились важным звеном в диалоге двух религиозных культур.

Ключевые слова: крещенный еврей, образ «чужого», выкрест, крестный восприемник.

В социальной структуре России XVIII в. особую группу составляли люди, в силу различных причин перешедшие в православие из других конфессий. Они оказывались в пограничной ситуации, сталкиваясь с существенными затруднениями при попытках интегрироваться в русское общество. В традиционной культуре всякий представитель иной конфессии воспринимался как «чужой», носитель враждебного, потустороннего начала¹. Смена религии вовсе не обеспечивала неопиту статус «своего»: как правило, процесс интеграции его потомков растягивался на несколько поколений. В XVIII в. Российская империя проводила политику (особенно активно в 1730–1740-е гг.) массового обращения в православие язычников и мусульман, жителей восточных и южных окраин страны. При этом новообращенные в большинстве своем продолжали компактно проживать на той же территории; образ жизни людей фактически оставался неизменным².

Доступные нам письменные источники позволяют констатировать тот факт, что в это же время изредка отмечался переход в православие и иудеев. Особый исследовательский интерес представляет проблема их интеграции в российское общество – на официальном уровне (государственном и церковном), а также на бытовом. В данной работе будет рассматриваться период с начала XVIII в. до 1772 г., когда после первого раздела Речи Посполитой в Российской империи впервые появилось компактно проживающее еврейское население.

Важно заметить, что личность крещеного еврея, пусть и занимавшего высокий государственный пост, обычно не привлекала внимания еврейских историков, поскольку такой человек переставал быть евреем в глазах своих соплеменников. В российской историографии эта проблема также остается малоисследованной: встречаются лишь беглые упоминания о существовании евреев-выкрестов.

В интересующий нас период российской истории крещение евреев не носило массового и насильственного характера, в отличие от крещения башкир, татар, мордвы, чувашей и других народов восточной части страны³. Источники фиксируют лишь немногочисленные случаи перехода евреев в православие. Присутствие верующих иудеев среди населения, безусловно, беспокоило православное духовенство, которое стремилось «оградить от соблазнов» свою паству. Иоанн Корб, посетивший Россию в 1698–1699 гг., писал:

Иудеев не терпят в Московии иначе как крещеных. Московцы сами приводят объяснение этого, именно, им представляется несообразным, чтобы разнились от них в религии те, в нравах которых проявляются и выражаются одинаковая с ними замечательная хитрость и способность к самым искусным обманам⁴.

Н.В. Варадинов, автор монографии, опубликованной в 1858 г., объяснял «отпечаток недоверия к последователям Моисеева закона» в России XVII в. так:

Евреи ложными своими учениями завлекали в свое вероисповедание лиц других исповеданий, даже христианских; почему гражданские их права постоянно были более или менее стесняемы, переселение их в Россию из других государств воспрещаемо⁵.

Как мы видим, евреям приписывалось стремление к прозелитизму (что представляется сомнительным); идеальным вариантом решения этой проблемы официальные власти считали их креще-

ние. Однако в XVIII в., в связи с известными изменениями в политической, экономической, культурной сфере, проявлялось и другое отношение к этой теме. Так, знаменитый христианский проповедник, государственный деятель и педагог Феофан Прокопович наставлял своего любимого ученика из Киевской академии Якова Марковича (который уже стал значительным должностным лицом в Малороссии):

...Помогите, ради любви Христовой, оглашенному иудею, и хотя бы жена его не пожелала креститься, однако может быть его женою, если только сама не заупрямится, по учению Апостола 1 Кор. 7. Не следует слушать негодяя попа, который, говорят, подстрекает к противоположному⁶.

Как мы видим, Феофан Прокопович противопоставлял свое мнение взглядам «негодяя попа». На мой взгляд, столь резкое и радикальное высказывание не отражало взгляды большинства русского православного духовенства; такие слова могли появиться только в частной переписке двух передовых людей того времени. Известно, что идеи Феофана Прокоповича о месте церкви в жизни общества, о важности просвещения народа (в отличие от обрядовой стороны религии) вызвали недовольство ортодоксально настроенных церковных кругов Киева⁷.

В то время в Малороссии численность еврейского населения стала уже заметной, и вопрос о преобладающей точке зрения российских властей на эту проблему имеет существенное значение. Различались ли официальные и неформальные рекомендации по этому вопросу? Ответ вряд ли может быть однозначным: возможно, позиция православной церкви варьировалась по отношению к евреям, проживающим в разных регионах России.

В документах XVII в. встречаются упоминания о евреях-военнопленных, которые появились на территории России в результате русско-польской войны 1654–1667 гг. Они были захвачены в Польше (больше всего вблизи Могилева) и затем депортированы в Поволжье, на Урал, в Сибирь, где их следы теряются; часть пленных осела в Москве, Калуге и Туле. Скорее всего, они были крещены и растворились среди местного населения⁸. Однако, хотя евреи сменили вероисповедание, были формально признаны российскими подданными, вступили в брак с православными женами, рядом с их именами в «ревизских сказах» стояла пометка о принадлежности к еврейской нации⁹. Дж. Клиер уточняет, что приписка к имени выкреста (и его потомков) «из жидов», «жидовского происхождения» в то время не имела «пейоративной окраски»¹⁰.

Между тем в источниках, относящихся к XVIII в., не содержится информации о каких-либо массовых захватах евреев в плен и последующих их крещениях. Мы встречаем лишь упоминание о крещеных евреях, служащих в армии. В РГАДА, в фонде 248 «Сенат и его учреждения», наряду с другими переселенцами в Славяно-Сербию в 1755 г., упоминаются 9 крещеных евреев-рядовых¹¹. К сожалению, никаких более подробных сведений об этих людях обнаружить не удалось. Мотивы сменить свое вероисповедание для евреев, ставших в России военнопленными или солдатами, вполне прозрачны.

Особенно высокий процент крещеных евреев был в Малороссии, вошедшей в состав России во второй половине XVII в. Само по себе это не удивительно, но стоит обратить внимание на то, какую социальную нишу занимали такие неофиты. В источниках по истории Малороссии упоминаются многочисленные «перехристы». Среди них – Муся Иосифов, прибывший от кошевого атамана на службу, и Петр Яценко, который был обвинен в доносе на гетмана Мазепу и отправлен под следствие¹². Дальнейшая судьба этого доносчика примечательна: Петр I пожелал его увидеть, и тот снискал его особое расположение. Государь вынес такую колоритную резолюцию о его судьбе: «А Петра Яковлева вины кажется мало: толко, что он послан был к духовнику – письмами их; того для отпустить его жить в Москве или инуды куды в великороссийские города, а не в малороссийские»¹³.

Документы из фонда 248 «Сенат и его учреждения» РГАДА сообщают о совершенно иной судьбе другого крещеного еврея. Дело № 795, которое появилось в результате совместной работы Сената, Синода и Герольдмейстерской конторы, носит такое название: «Первый департамент Сената о сумасшедшем новокрещеном из евреев Акиме Черноморском»¹⁴. Судя по этому делу, выкрест Аким был прислан в московский магистрат из Серпухова «в неимении пашпорта»; он сообщил властям, что видит «на небе звезду с лучом», а также «получил божью благодать» в виде написанных в небе огненных букв. Этим сообщением заинтересовались московские власти, и среди документов различных ведомств появился подробный рассказ самого Акима. Он сообщил, что еще в 1728 г. намеревался из дальних земель «итти в империю России в царствующий град Москву для следствия св. Евангелия и научиться символу веры греческого исповедания и разных обыкновений»¹⁵. Далее мы узнаем, что Аким (до крещения – Ирша) по происхождению – польский еврей из г. Глухова (Малороссия), а дар пророчества у него открылся еще до принятия христианства. Аким демонстрирует неплохое знание событий в России, упоминая о том, что происхо-

дило «прежде турецкой акции» или «когда армия шла против шведов». О причинах его «сумасшествия» остается только гадать, но «повреждению ума» Ирши-Акима мог способствовать указ от 26 апреля 1727 г. о выселении всех евреев за пределы России. Достаточно вспомнить жалобы на бедственное положение изгнанников, поступившие от Бороха Лейбова – еврея из села Зверовичи под Смоленском¹⁶.

«Дело Акима Черноморского» может служить источником информации о тех испытаниях, которые приходилось проходить всем иудеям уже после крещения. Так, в сообщении Герольдмейстерской конторы говорится, что новообращенный должен был проходить проверку, находясь под неусыпным контролем духовников. Эти наставники были обязаны выявлять тех выкрестов, кто принимал веру с «корыстными умыслами» или недобросовестно исполнял православные обряды. Самому Акиму после крещения было запрещено проживать в Малороссии (очевидно, чтобы исключить его общение с соплеменниками). В 1741 и 1742 гг. Аким занимал должность управителя вотчины синодального ведомства Спасской волости Нижегородского уезда, но о его дальнейшей судьбе, к сожалению, ничего не известно.

Необходимо обратить внимание на такой любопытный факт: в роли крестного отца и крестной матери для евреев, принимавших православие, нередко выступали весьма высокопоставленные люди. Так, «крестными восприемниками» польского еврея Ирши стали И.И. Бибиков и Н.П. Салтыков¹⁷, крестной матерью еврейской девушки из села Гончаровка – дочь Кочубея¹⁸. Граф Разумовский был крестным отцом еврея Вагнера, который получил имя Василий Алексеев и стал управителем в имении графа¹⁹. В 1744 г. этот новокрещеный еврей подал челобитную императрице Елизавете Петровне о разрешении ему и его детям «к пропитанию их покупать недвижимые имения»; очевидно, что переход в новую веру еще не обеспечил ему право на такую покупку. 19 марта 1745 г. по именному указу императрицы Василий Алексеев получил статус потомственного дворянина с записью «в дворянский список» герольдии. Позже он даже стал генерал-адъютантом при графе Разумовском, но при жизни этого новокрещеного «дворянина» соответствующие грамоты так и не были выданы.

Можно предположить, что обладающие высоким социальным статусом люди в России охотно становились восприемниками и покровителями новообращенных евреев потому, что спасение «заблудшей души» считалось одной из почетнейших обязанностей православного христианина. Однако для самих евреев, желавших креститься, сделать это было далеко не просто. В 1742 г., после

указа Елизаветы Петровны об их высылке, у российских форпостов собралось 25 евреев, пожелавших сменить вероисповедание. Они приняли православие и были пропущены на жительство в Киев, однако на запрос губернской канцелярии из Сената поступил такой ответ: «...нужно смотреть за ними накрепко, чтобы они веру греческого исповедания содержали, и для того в тех местах, где они будут жить, кому надлежит о том крепким указом подтвердить»²⁰.

Итак, прохождение через обряд крещения еще не было гарантией интеграции в православное общество. Порой еврейское происхождение человека использовалось в качестве пункта обвинения, особенно в Малороссии. После восстановления гетманства в 1727 г. светлейший князь А.Д. Меншиков в правительственный указ о том, чтобы «в сотники и другие чины выбираемы были люди добрые», велел добавить секретный пункт – «кроме жидов». Он аргументировал свою позицию всего одним частным случаем: лубенский полковник Андрей Марченко происходил из жидов, и так как «много от него народу в полку в тягости – то лучше его отставить»²¹. В ходе борьбы за власть должностных лиц Малороссии в вину кандидату вменялось даже родство с выкрестом. Так, Кочубей обвиняет Орлика в том, что его тесть Павел Герцик – сын выкреста:

Герцик, жид з Умани, зашел в час близкий войны до Полтавы... и застало его там дело войны Хмельницкой, где яко всюду, жидов было бито, так и ему тая же смерть мела бытии, но он, еще никому досады не учинивши, зложился крещением... и назван в святом крещении Семеном²².

Подобные обвинения не раз выдвигались и в адрес Якова Марковича, дед которого был выкрестом (вероятно, именно это стало причиной его отставки в 1727 г.). Так иудейское вероисповедание предков становилось настоящим «пятном в биографии» человека, и крещение вовсе не спасало его от нападков и обвинений. Несмотря на формальную интеграцию в христианское общество, выкрест продолжал быть чужим в нем на протяжении многих поколений. Редким исключением были случаи, когда неопиты добивались высокого положения благодаря знатным покровителям (вроде графа Разумовского) или своим особым заслугам.

Крещенные евреи выполняли в России важную функцию: находясь на «пограничье» между иудеями и православными, они осуществляли «перевод» знаний о еврейском мире для христиан. Именно выкрест стал экспертом по делу Бороха Лейбова, которого обвинили «в соращении» православного Александра Возницына,

принявшего иудаизм. Роль эксперта выполнил неоднократно упоминаемый Василий Алексеев, «из жидовства крещеный»²³, в задачи которого входила идентификация предметов иудейского культа и молитвы Asher Yatsar. Таким образом, крещеные евреи становились интерпретаторами еврейских традиций для православного мира, являясь важным звеном в становлении диалога двух религиозных культур.

Примечания

- 1 Белова О.В. Этноконфессиональные стереотипы в славянских народных представлениях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rastko.org.yu/projekti/etnoling/delo/11705> (дата обращения: 15.05.2009).
- 2 Khodarkovsky M. Ignoble Savages and Unfaithful Subjects: Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia // *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1750–1917*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997. P. 19.
- 3 Подробнее см: Кантелер А. Россия – многонациональная империя. Возникновение, история, распад. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 31–45.
- 4 Дневник поездки в Московское государство Иоанна Корба. СПб., 1906. С. 239. Слова этого путешественника подтверждает другой иностранец – швед Седеберг, посетивший страну несколько позже. См.: Стоклицкая-Терешкович В.В. Евреи в России при Петре Великом и его ближайших преемниках // *Вестник Еврейского университета в Москве*. 1994. № 1 (5). С. 175.
- 5 Варадинов Н.В. История министерства внутренних дел. Т. 2. Ч. 1. СПб., 1858. С. 129. Цит. по: Оршанский И.Г. Русское законодательство о евреях: очерки и исследования. СПб., 1877. С. 16.
- 6 Интимная переписка Феофана Прокоповича с Яковом Марковичем // *Киевская старина*. 1882. № 6. С. 503.
- 7 Шульгин В.С. Религия и церковь // *Очерки русской культуры XVIII века*. Ч. 2. М.: МГУ, 1987. С. 363.
- 8 См.: Краткая еврейская энциклопедия. Репринт. М., 1994. Т. 7. Кол. 290; Гессен Ю. История еврейского народа в России. Т. 1. Л., 1925. С. 10; Марек П. К истории евреев в Москве // *Евреи в Москве*. М.: Гешарим, 2003. С. 143.
- 9 В данном случае речь идет о крещеных евреях Тулы. См.: Кац Е. Из истории еврейской общины Тулы // *По еврейской России...* М.: Гешарим, 2006. С. 87.
- 10 Клиер Дж.Д. Россия собирает своих евреев (Происхождение еврейского вопроса в России: 1772–1825). М.: Гешарим, 2000. С. 105.
- 11 РГАДА. Ф. 248. Оп. 107. Д. 2732. Л. 523, 524об., 528, 543, 546.
- 12 Письмо гетмана Мазепы к Государю о присылке доносчиков на него // *Источники малороссийской истории, собранные Бантыш-Каменским*. Ч. 2. С. 69. Цит. по: Регесты и надписи: свод материалов для истории евреев в России. Т. 2

В.А. Герасимова

(1671–1739). СПб.: Изд. Еврейского историко-этнографического общества, 1910. № 1424.

13 Цит. по: *Дудаков С.Ю.* Петр Шафиров. Иерусалим, 1989. С. 50.

14 РГАДА. Ф. 248. Оп. 113. Д. 795. Л. 1–21.

15 Там же. Л. 8.

16 Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1888. Т. 63. С. 210–212.

17 См.: РГАДА. Ф. 248. Оп. 113. Д. 795. Л. 8.

18 Письмо гетмана Мазепы к Государю. № 1418.

19 *Голицын Н.Н.* История русского законодательства о евреях. Т. 1 (1649–1825). СПб., 1886. С. 51. Автор полагает, что речь идет об Алексее Кирилловиче Разумовском, однако он ошибается, так как крещение еврея Вагнера происходило до 1744 г., а А.К. Разумовский родился в 1748 г.

20 Цит. по: *Гессен Ю.* История еврейского народа в России. Пг., 1916. С. 78.

21 *Голицын Н.Н.* История русского законодательства. С. 20.

22 Источники малороссийской истории. № 1425.

23 Дело о сожжении отставного морского флота капитан-поручика Александра Возницына за отпадение в еврейскую веру и Бороха Лейбова за соращение его (1738 год) / Публ. и вступление И.Ю. Маркона // Пережитое. СПб, 1911. Т. 2. Прил. С. 36. Имя «Василий Алексеев» носил в крещении и еврей Вагнер, служивший при графе А.К. Разумовском; вполне вероятно, что здесь речь идет об одном и том же человеке, но это остается гипотезой, не подтвержденной иными источниками.

К.Т. Сергазина

ИГУМЕН ВАРЛААМ И ВЕНЕВСКИЕ ХРИСТОВЕРЫ: ПРОТОКОЛЫ ДОПРОСОВ 1733 года

Статья посвящена проблеме аутентичности текстов протоколов допросов. В качестве источника рассматриваются «расспросные речи» представителей религиозной культуры XVIII в. – христоверов. В фокусе исследования – самосвидетельство игумена Учемского монастыря Варлаама, в прошлом христовера.

Ключевые слова: вера Христова, признания, протокол допроса, Венёв.

Историю «веры Христовой» (хлыстовства) можно документально проследить с начала XVIII в. Одним из основных источников по истории этого религиозного движения остаются так называемые *расспросные речи*, т. е. протоколы допросов людей, подозреваемых в уклонении от православия. Для сыска таких преступников были созданы две специальные «раскольничьи комиссии»: первая действовала с 1733 по 1739 г., вторая – с 1745 по 1757 г.¹ Следственные материалы этих комиссий поступали в Раскольничью контору при Сенате, а затем были переданы в московский архив Министерства юстиции, который ныне входит в состав Российского государственного архива древних актов (РГАДА).

Материалы фонда первой комиссии позволяют восстановить учение христоверов в том виде, каким оно представлялось государственным и церковным чиновникам XVIII в. На основе следственного дела 1733 г. мы можем восстановить «присланные из Синода пункты» (предполагаемые ответы «согласников» указаны в квадратных скобках):

1) Информированность согласников о проводимом расследовании; 2) посещение согласниками собраний у стариц Настасьи и Елены в Ивановском монастыре [централизованное управление общинами];

3) знакомство с учением старца Иоасафа о «непреставлении света»; 4) знакомство с христоверами других общин; 5) трансляция учения и обращение согласников в общину; 6) деятельность московских общин; 7) тайна учения христоверов [принципы учения не разглашались даже духовному отцу на исповеди]; 8) заговоры против императорского дома и подметные письма; 9) крещение детей и погребение умерших согласников [по старым книгам]; 10) чтения, молитвы [чтение дораскольного варианта Исусовой молитвы]; 11) чудеса и причастие, бывшие на собраниях [вместо причастия принимали нарезанный кусочками хлеб и воду/квас]; 12) верчения и самобичевания [в собраниях вертелись «в разную силу», ожидая схождения Святого Духа]; 13) «раскольники» внутри согласия и отношения с «раскольническими» учителями [предполагалась связь христоверов с приверженцами старого обряда]².

В том случае, когда христоверы были неграмотными и протоколы допросов заполнялись чиновниками, вопрос следователя точно фиксировался с пояснениями в скобках. Подобная практика конструирования текста допросов позволяет выделить значимые элементы как хлыстовского, так и следственного дискурса.

С этой точки зрения наиболее показательны протоколы допроса и признания («донесения») Варлаама – игумена Кассиановой пустыни на Учме³. В некотором смысле инициатором этого допроса был сам Варлаам. Он решил отправить в «Раскольничью комиссию» донесение, содержащее как его признание в посещении общины христоверов, так и рассказ о других ее членах. Мы располагаем полными текстами двух документов, ранее не публиковавшихся: донесения⁴ и протокола допроса Варлаама (Л. 4–14об.), которые были записаны его рукой, но исправлены следователем. Анализ этих исправлений является одной из наших задач.

Донесение Варлаама датировано 25 мая 1733 г., а через три дня начался его допрос (а также его сына, иеродьякона Гавриила). Варлаам пишет, что в 1720-х гг., когда он был дьячком при церкви села Холтобино Веневского уезда, к нему пришли монахи Филарет и Тихон из города Венёва и стали учить его, как жить по «Христовой вере». Оригинальный текст донесения выглядит так:

...В прошлых годах назад тому лет с тринадцать, а подлинно не упомяну, жил я, богомолец, в Коломенской епархии, в Венёвском уезде, в селе Холтобине при церкви дьячком, а града Венева уроженец из посадских людей монах Филарет да еромонах Тихон прихаживали к нам в село Холтобино и имели со мной разговор, от божественных книг писания, как возможно человеку спасение получить, и сказывали, что де есть сущая на земли Христова вера, аще кто сохранит чистоту душевную и телесную и любовь к ближним... (Л. 2).

Монахи Тихон и Филарет повели Варлаама (который тогда еще не был монахом и носил имя Вукол) на собрание в дом посадского человека Герасима Муратина. А там «ходят во круг, а иные поют святую молитву [Исусову. – К. С.]», говоря, что и «в прежние времена святые отцы тако ж трудились и спасались». Варлаам с сыном посещали собрания христоверов около двух лет, но затем отказались участвовать в них. Объясняя это решение, Варлаам пишет, что им «таковая вера не польстилась того ради, что с писанием божественных книг не сходна и Церкви Святой противна» (Л. 2–3об.). Однако из текста расспросов мы узнаем, что уже после этого и Варлаам, и его жена, и сын приняли монашеский постриг, вероятно, под влиянием проповеди христоверов, что следует «неженатым не жениться, а женатым разжениться».

О венёвской общине христоверов известно из дела 1725–1726 гг. В нем говорится о том, что в доме посадского человека г. Венёва Семена Миляева задержали несколько человек, и там был найден сосуд с кровью. Однако один из задержанных, солдат Карманов, заявил, что он пускает кровь от разных болезней, зарабатывая этим на жизнь, и в тот день пускал кровь больному Миляеву. Арестованных отпустили⁵. Известно также, что Семена Миляева в Венёве называли богомолем, и в своем донесении так же называет себя игумен Варлаам (точнее, богомольцем). На собрании в доме Миляева присутствовали те два монаха (Филарет и Тихон), которые учили Варлаама «вере Христовой». После процесса 1733 г. оба монаха были публично обезглавлены на Сытном рынке в Петербурге, вместе со старицей Настасьей Карповой, одним из первых лидеров московских христоверов⁶.

Варлаам доносит, что в великий пост 1733 г. к нему пришли пять монахов его же пустыни и признались на исповеди, что до пострижения они «имели раскольническую прелесть, которая противна Святой Церкви». Монахи назвали также имена монастырских крестьян, которые состояли вместе с ними в том же согласии. В донесении Варлаам пишет:

...А в нынешнем 733 году февраля месяца были у меня, богомольца, в нашей Касиановой пустыни в великой пост на исповеди монах Дионисий, монах Иосаф, монах Иосиф, монах Иона, монах Иоиль, монах Феодосий и объявили о себе, что они в бельцах имели раскольническую прелесть, которая противна Святой Церкви, и я их спрашивал, не имелось ли и еще с вами кого в таком согласии, и оные монахи показали: «В согласии с нами бывали Касиановой же пустыни крестьяне Иван Федоров, Михайло Афанасьев, Ларион Арефьев, Евстифий Дмитриев», а по монашеском пострижении с ними согласия не имели, и я, богомолец, вышеозначенных

К.Т. Сергазина

крестьян вызывал и спрашивал: «Имеется ли за вами таковая раскольническая прелесть, которая противна Церкви Божией?», и вышепоказанные крестьяне сказали: «За нами де то имелось и научены были Углицкого уезду вотчины Воскресенского монастыря деревни Харитоновой крестьянином Еремеем Бурдаевым...» (Л. 3).

Упомянутый в донесении Еремей Бурдаев проходил по Угличскому делу 1717 г. вместе с первыми лидерами хлыстовских общин Никитой Антоновым и Прокопием Лупкиным.

Таким образом, перед нами вырисовывается картина распространения согласия христоверов в округе Углича за период с начала XVIII в. и до 1733 г. После допросов Варлаама стало известно, что крестьянин Никита Антонов перенял аскетическую практику христоверов от жителя его же деревни Тимофея Трофимова около 1707 г., а учение об антихристе – от батрака Ивана Васильева. Параллельно с Никитой Антоновым с учением христоверов познакомился отставной стрелец Прокопий Лупкин, и с 1715 г. они вместе проповедовали «Христову веру» среди крестьян Угличского уезда. Одним из обращенных ими в 1716 г. был тот самый Еремей Бурдаев, в доме которого с тех пор регулярно проводились встречи согласников. Таким образом, стали известны имена 30 членов угличской общины христоверов, включая братию Учемского монастыря и работников Лупкина.

Показания игумена Варлаама (так называемый «расспрос»⁷) состоят из 24 пунктов, часть которых посвящена подробностям его биографии, а другая – религиозной практике венёвских христоверов. Из текста этих документов мы узнаем, что Вукол Самсонович (будущий игумен Варлаам) родился в 1693 г. в семье священника Одигитриевской церкви села Холтобина (Тульской области) Самсона Алексея и его жены Степаниды Ивановны. До пострижения он служил дьячком в той же церкви, где и его отец, был женат на Анне Григорьевне, дочери священника села Богоявленского Григория Иванова. Варлаам имел семерых детей – Григория (будущего иеродьякона Гавриила), Игнатия, Татьяну, Евдокию, Стефаниду, Домнику и Анну. В 1724 г. «по общему с женой своей согласию, желая себе душевного спасения», Варлаам разошелся с женой, и оба они приняли монашеский постриг, расставшись с детьми (Л. 5).

В своих показаниях Варлаам подчеркивает, что он был наставлен монахами «в вере Христовой» по церковным книгам и до сих пор считает аскетическое учение христоверов правильным:

В оное суеверие сначала приведен и учен я... по Толковому Евангелию, по Прологу и по Благовестнику... и то учение книжное поставляю и ныне

я за истин... а в грехопадения я, будучи в тех противных собраниях, ни с кем не впадывал (Л. 7об.–8).

Вероятно, игумен Варлаам надеялся, что его добровольное признание смягчит грозящее ему наказание. Ритуалы собрания венёвской общины христоверов он описывает так:

...В том собрании действо было такое: молились Богу в землю (клали земные поклоны. – К. С.) по часу с молитвою Иисусовой краткой против старопечатных книг, а крест на себя я, также и сын мой, изображал тремя первыми персты, а прочие все в том собрании люди крестились двумя персты, *а меня, Варлаама, и сына моего двумя персты креститься никто не принуждал* (курсив мой. – К. С.) ... а в тех де собраниях хлеба кусочками также и квасу вместо причастия и ни для чего было нам не роздавано (Л. 5–6об.).

Заключительной фразой Варлаам отрицательно отвечает на вопрос следствия о «хлыстовском причастии».

Основными требованиями первых христоверов был запрет на сексуальные отношения между мужем и женой, трезвый образ жизни и сохранение тайного характера их собраний, что закреплялось клятвой перед образом Богоматери. Варлаам свидетельствует:

...И в первом собрании по повелению собравшихся людей приложился я к образу Божия Матери в том, чтоб хранить мне чистоту душевную и телесную и хмельного не пить, и с женою своею не совокупляться, и про то собрание их и веру, которую называли Христовой, никому не сказывать, что я и исполнял (Л. 6).

Признаваясь в том, что по-прежнему считает учение христоверов правильным (их призыв отказаться от брака и хмельных напитков), Варлаам осуждает их ритуальную практику – «хождение вокруг» и самобичевание, считая их «противными Церкви» (Л. 8).

В протоколах допроса Варлаама встречается более 10 мелких исправлений, самое распространенное из которых – замена слова «их» на «наших» (чтобы не позволить подследственному отмежеваться от того, о чем он доносит). Характерные примеры: «об оном их [испр. “наших”] злодеянии» (Л. 7); «они [испр. “мы”] в собраниях своих кругом ходили» (там же). Наиболее существенным добавлением можно считать приписку к пункту о неразглашении тайны вероучения в донесении Варлаама:

До поставления во игумена отцам своим духовным об оных противных собраниях я не объявлял за простотою своею, а при поставлении во игумена отцу своему духовному иеромонаху Питириму при исповеди

К.Т. Сергазина

о бытии своем с прочими на оных собраниях и о хождении в тех собраниях вокруг и что я прикладывался к образу, дабы о тех собраниях не объявлять, сказал, и той де отец мой духовный впредь того чинить мне под проклятием запретил, что я и исполнять обещался и исполняю [добавлено: «а до поставления во игумена об оных противностях не покаюся я, Варлаам, священнодействовал»] (Л. 8об.).

На основании этой приписки Варлаама лишили сана, несмотря на его уверения в том, что его причастность к христоверам осталась в прошлом, а к «раскольникам» (староверам) он не принадлежал никогда. На протяжении всего допроса Варлаам акцентирует свою верность ортодоксии: они с сыном читали только «новоисправленные» книги, крестились тремя перстами, а не двоеперстием и т. д.

Пение молитвы Иисусовой, «хождение вокруг» и самобичевания – это известные элементы религиозной практики первых общин христоверов, но об их молитвах и песнопениях в других расспросных речах почти не упоминается. Тем ценнее показания Варлаама о том, что на собраниях христоверов звучали:

«Богородичны воскресные» и «Славники» – части канона на «Славу и ныне»; «Многая множества» – великопостная молитва, которая поется после чтения Евангелия; «Достойно есть» и «О тебе радуется, благодатная...» – великопостный задостойник; «Богородице Царице» (скорее всего, имеется в виду «Царице моя преблагая», но, возможно, и «Богородице Дево, радуйся» – по аналогии с западной молитвой «Salve, Regina»); «Уже ты лишаюся» – так называемый «Плач Богородицы», читаемый на малом повечерии после выноса плащаницы в Великую Пятницу, а также псалмы⁸.

Интересно, что значительная часть названных молитв представляет собой великопостные песнопения, которые обычно исполняются скорбным распевом (знаменным, путевым или демественным).

Рассмотренные источники позволяют отчасти воссоздать психологическую атмосферу первых радений христоверов. В первой половине XVIII в. на их собраниях земные поклоны и постные распевы преобладали над «хороводной пляской», а основными требованиями к согласникам оставался запрет на сексуальные отношения между мужем и женой, трезвый образ жизни и сохранение тайного характера собраний.

- ¹ До начала работы этих комиссий региональные канцелярии проводили собственные расследования (например, Угличское дело 1717 г.).
- ² См. РГАДА. Ф. 301. Оп. 1. Д. 6. Расспросы колодников по присланным из Синода пунктам, 1733 г.
- ³ Ныне село Учма Ярославской области.
- ⁴ РГАДА. Ф. 301. Оп. 1. Д. 7. Л. 2–3об. Далее в ссылках на документы этого дела номера листов указаны в тексте статьи.
- ⁵ *Панченко А.А.* Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М.: ОГИ, 2002. С. 146.
- ⁶ Там же. С. 148. Игумен Варлаам вскользь упоминает об этом в своих показаниях.
- ⁷ О расспросах см.: *Анисимов Е.* Дыба и кнут. Политический сыск и русское общество в XVIII веке. М.: НЛО, 1999. С. 313–390.
- ⁸ Возможно понимание «псалмов», упомянутых Варлаамом, как особых духовных песен («псалъм»), однако мы придерживаемся мнения, что в его донесении речь идет именно о псалмах Давида.



П.Г. Чистяков

ДЕЛО О ПОЧИТАНИИ
КИПРСКОЙ (СТРОМЫНСКОЙ)
ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ (1841–1842 гг.)

Статья посвящена феномену почитания чудотворных икон в синодальный период истории Русской церкви. В центре исследования – ранее не публиковавшееся дело о почитании Кипрской иконы Богородицы из села Стромьни.

Ключевые слова: чудотворные иконы, благочестие, Стромьнь, исцеления.

Одной из характерных черт синодального периода в истории Русской церкви было скептическое отношение духовных властей к народным святыням. Это самым непосредственным образом связано с петровской «реформой благочестия»¹, объявившей многие формы народной религиозности суевериями. Церковные власти, следуя логике синодальных указов начала 1720-х годов, самым решительным образом боролись со спонтанно возникавшими народными культурами. Если икону в крестьянском доме начинали почитать как чудотворную, ее изымали и делали все возможное для прекращения этого культа. При этом почитание икон, которые считались чудотворными еще в допетровские времена, не подвергалось сомнению: перед ними служили молебны, к ним шли паломники, с ними совершались крестные ходы; это оправдывалось давней традицией.

Тем не менее известны случаи «легализации» почитания новых икон: так, в середине XVIII в. прославилась как чудотворная Ахтырская икона Богородицы, в середине XIX в. – Косинская (Моденская) икона Богородицы. Возможность их официального признания в условиях достаточно жесткой регламентации духовной жизни заслуживает детального анализа.

© Чистяков П.Г., 2010

Примером нового культа, признанного церковной властью, является почитание Кипрской иконы Богоматери в подмосковном селе Стромьни. История возникновения культа этой иконы может быть восстановлена на основе архивных документов из фонда канцелярии обер-прокурора Синода, хранящегося в Российском государственном историческом архиве (РГИА).

«Дело об иконе Божия Матери Кипрския, находящейся в церкви села Стромьни, Богородского уезда, куда на поклонение стекаются богомольцы в большом количестве (1841–1842)»² было начато 5 мая 1841 г. и закончено 13 марта 1842 г. Дело состоит из 27 листов. Среди его документов – рапорты секретаря первой экспедиции Московской духовной консистории Д. Считнева обер-прокурору Синода графу Н.А. Протасову, протокол заседания Московской духовной консистории от 30 июня 1841 г., выписка из определения Синода о Кипрской иконе Богоматери из Стромьни от 27 октября – 14 ноября 1841 г. и др.

Судя по этим документам, история начиналась так. Кипрская икона Богоматери находилась в приходской церкви с. Стромьни. В начале января 1841 г. одна из местных жительниц, восемнадцатилетняя Мавра Акимова, страдавшая «припадками вроде падучей болезни» (Л. 8), заболела горячкой. После принятия причастия ей во сне стала являться Кипрская икона Богоматери, обращавшаяся к ней со словами: «Возьми меня к себе в дом и попроси отслужить молебен с водосвятием и будешь здрава» (Л. 13). По просьбе девушки ее отец Аким Алексеев просил настоятеля церкви принести икону к ним в дом и отслужить перед ней молебен, но священник ему многократно отказывал, полагая, что видение его дочери – просто «бред горячки». Далее в документе читаем:

...Болезнь же Акимовой время от времени усиливалась, а икона Божией Матери, являясь ей каждую ночь, повторяла свое требование, чтобы поднять ее с паперти, где она стояла, и обмыть ее водою, – после чего и она Акимова получит от болезни облегчение. Усиленные просьбы девки Акимовой понудили наконец священника приказать снять образ Кипрския Божией Матери, стоявший на паперти, и внести в дом, где лежала больная, отслужил молебен, после чего тут же Акимова почувствовала некоторую легкость и просила позволения донести образ до дверей дома, потом, чувствуя, что силы ее все возрастают и наконец совершенно возвратилось ее здоровье, она донесла [икону] до самой церкви и с тех пор находится в совершенном здоровье (Л. 8об.–9).

Исцеление Мавры Акимовой произошло 16 февраля 1841 г. Как оказалось, многократно снившаяся ей икона действительно

находилась в Стромьинской церкви: ее обнаружили на паперти, над входом в церковь. Перенесение иконы в дом было торжественным: оно совершалось после литургии и сопровождалось колокольным звоном. Вместе с Кипрской иконой Богородицы в дом были принесены икона Богородицы «Всех скорбящих Радость» и икона святого Николая. При этом присутствовало много стромьинских крестьян. В доме сначала был совершен водосвятный молебен с чтением акафиста перед Кипрской иконой, а затем – молебны перед остальными иконами. После молебна икона была возвращена в церковь. Вечером этого же дня по просьбе крестьян перед иконой было совершено всенощное бдение. На следующий день многие жители Стромьины просили принести икону к ним в дом и совершить перед ней молебен. Причиной стремительного распространения нового культа стало то, что многие местные жители в это время были больны горячкой. В «Деле» обо всем этом рассказано так:

...Икона после молебствия была внесена в церковь и поставлена на столнице за левым клиросом; вечером в тот же день, по просьбе означенных крестьян совершено было всенощное бдение пред сею же иконою в церкви. На следующий день, по неотступной просьбе приходящих, стали совершать молебное пение пред упомянутою иконою. В тот же и следующий дни, по усильной просьбе села Стромьины крестьян, одержимых тогда многих горячкою, во всех домах их служили молебны пред нею, а по получении разрешения от Его Высокопреосвященства совершать молебны сей иконе, было совершено молебствие в деревнях: Ботове и Щекавцове (Л. 13–13об.).

Первое время священник Успенской церкви села Стромьины Порфирий Васильевич Флеров служил молебны, не сообщая об этом церковному начальству. Местному благочинному, священнику Спасской церкви села Петровского Василию Ефимовичу Богословскому, он сообщил о новом культе лишь спустя две недели, 28 февраля 1841 г. Благочинный в свою очередь доложил об этом митрополиту Московскому и Коломенскому Филарету (Дроздову) 17 марта. В тот же день митрополит предписал составить описание иконы: следовало указать, «какой она меры, какого письма, искусного ли, древнего ли, не известно ли чего о ее происхождении, и давно ли она стоит над дверями церковными» (Л. 11об.). Митрополит распорядился внести икону в церковь и разрешил совершать перед ней молебны. При этом священнику было предписано остерегаться «всяких неправильных разглашений», а благочинный должен был еженедельно доносить митропо-

Дело о почитании Кипрской (Стромынской) иконы Богоматери (1841–1842 гг.)

литу о количестве приходящих богомольцев, о молебнах и любых необычных происшествиях. Через месяц, 21 апреля, благочинный представил митрополиту Филарету следующее описание иконы:

Икона Кипрская Божия Матери мерою в вышину один аршин и четыре вершка, а в ширину один аршин и два вершка; по сторонам оной изображены два ангела, а внизу по сторонам написаны: священномученик Антипа и мученица Фотина; на Божией Матери корона, венец и поля, также на ангелах венцы сделаны по левкасу с позолотою, письма она иконного, искусного и по всем признакам древнего; о времени ее происхождения не известно ни причту, ни прихожанам; только в описи за 1783 год значится она икона стоящею в упраздненной деревянной Николаевской церкви за левым клиросом, а в 1823 году значится стоящею на горнем месте в приделе преподобного Сергия. В 1829 году, по нарушении старой деревянной церкви, поставлена она икона была в паперти новоустроенной каменной церкви над входными дверями, и находилась на оном месте до настоящего времени; на оной иконе находится малое повреждение на левой стороне лица, под глазом, а от чего случилось, неизвестно (Л. 11об.–12).

Благочинный сообщал, что наибольшее стечение паломников к иконе наблюдалось на протяжении Великого поста, особенно в воскресные и праздничные дни, а после Пасхи их число уменьшилось. Духовенство связывало это с разливом рек (многие дороги стали непроходимыми). Во время Великого поста было зафиксировано несколько исцелений:

1. Московской губернии, Богородского уезда, Воскресенского прихода, деревни Новой крестьянин Алексей Порфириев один год и 6 месяцев был недвижим руками и ногами – получил исцеление.

2. Владимирской губернии, Покровского уезда, деревни Мележи крестьянина Петра Никитина дочь девица Анна была в расслаблении ногами с 9 февраля сего 1841 года и по 17 число того ж месяца, получила исцеление.

3. Той же губернии Александровского уезда, конюшенного ведомства, деревни Зубцовой крестьянин Алексей Петров не владел ни руками, ни ногами, и в этой болезни, по его показанию, пробыл 12 дней без пищи и питья, но когда был приведен в церковь для поклонения Божией Матери, получил ощутительное облегчение, так, что мог без пособия ходить и действовать руками, а на другой день совершенно исцелился от своей болезни.

4. Той же губернии, Покровского уезда, деревни Амелянковой крестьянин Онисим Тихонов был в расслаблении всем телом 20 лет и получил исцеление (Л. 2–2об.).

Получив рапорт благочинного, митрополит Филарет распорядился рассмотреть вопрос о Кипрской иконе Богородицы на заседании консистории. Он был обеспокоен тем, что в рамках нового культа возникла агитация против использования картофеля:

До меня дошло сведение, что первая, которая объявила себя исцеленною, объявляет, будто Божия Матерь повелела ей говорить, чтобы православные не сеяли картофеля (Л. 12об.–13).

Митрополит Филарет получил эти сведения от неизвестного доносчика и придавал им важное значение потому, что в это время правительство активно внедряло новую сельскохозяйственную культуру, а старообрядцы демонстрировали свое неприятие картофеля. Стромьинскому причту было предписано внимательно следить за развитием нового культа.

В начале мая 1841 г. благочинный сообщал митрополиту, что с 11 по 18 апреля на поклонение иконе ежедневно приходило до 20 человек, а с 28 апреля по 4 мая – до 50. При совершении молебнов ничего особенного не происходило. В конце мая богомольцы «на поклонение иконе приходили в довольно количестве». Согласно тому же сообщению, во время молебнов произошло несколько исцелений больных и бесноватых:

1. Владимирской губернии, Покровского уезда, села Ельцина крестьянина Василия Федулова жена Агафья Савельева, которая была больна ногами и одержима беснованием 5 лет.

2. Московской губернии и уезда села Купавны содержателя фабрики купца Бабкина крестьянин Яков Сергеев Коржавин, который одержим был беснованием 9 лет.

3. Той же губернии и уезда села Озерецкого крестьянина Тихона Семёнова жена Евдокия Никифорова, которая была одержима беснованием 9 лет.

4. Владимирской губернии, Покровского уезда, села Флориц солдатка Елизавета Иванова Мазанева, которая была в расслаблении всего тела 7 недель (Л. 6–6об.).

Заседание Московской духовной консистории, на котором рассматривался вопрос о Кипрской иконе в Стромьине, состоялось 30 июня 1841 г. Стромьинский причт был обвинен в несвоевременном донесении о новом культе и в хождении с иконой по домам крестьян без разрешения благочинного. Священнослужителям было предписано, чтобы они «впредь были осторожнее в делах служения своего, и о происшествиях, достойных внимания начальства,

доносили бы своевременно» (Л. 18об.). Благочинный должен был по-прежнему еженедельно сообщать митрополиту Филарету «обо всем, что случится достойного внимания при молебствиях пред иконою Кипрския Божия Матери» (Там же). И местный причт, и благочинный должны были особо следить за тем, чтобы Мавра Акимова не распускала никаких слухов по поводу картофеля. Саму икону было решено «оставить в том месте, где она ныне в церкви стоит, воспретя впрочем причту износить ее из церкви в дома прихожан; но не возбраняя совершать пред нею по желанию приходящих молебных пений» (Л. 19).

Мы видим, что новый культ был разрешен, но почитание иконы должно было иметь сугубо церковный характер, не переходя в народную практику. Митрополит Филарет (Дроздов) с пониманием относился к поклонению старым иконам, которые давно находились в храмах.

Решение Московской духовной консистории было утверждено Синодом на заседаниях 27 октября и 14 ноября 1841 г. Московский губернатор И.Г. Сенявин был уведомлен о том, что имела место агитация против картофеля³. По распоряжению губернатора богородский исправник отправился в Стромынь, где под видом частного лица спрашивал у проходящих богомольцев, «не развеивает ли нелепых толков села Стромыни крестьянская девка Мавра Алексеева против поощряемого правительством разведения картофеля»⁴. Оказалось, что Мавра Алексеева никаких слухов о картофеле не распространяет, возможно, после категорического запрета стромынского священника. О результатах проведенного расследования было сообщено митрополиту Филарету, который, в свою очередь, доложил об этом в Синод (Л. 25–25об.).

С течением времени почитание Кипрской иконы Богоматери в Стромыни окончательно закрепились. Так, в 1883 г. стромынские крестьяне в своем обращении в Московскую духовную консисторию уверенно говорили о Кипрской иконе как о чудотворной. Они считали, что эта икона «происходит» из Успенского Стромынского монастыря, основанного в XIV в. учеником Сергия Радонежского Саввой Стромынским и существовавшего на этом месте вплоть до середины XVIII в.⁵ Кипрская икона Богоматери из Стромыни упоминается и в книге протоиерея Иоанна Бухарева, посвященной чудотворным иконам⁶.

Как мы видели, почитание Стромынской иконы Богоматери началось с событий, которые свидетельствовали о ее сакральном статусе (видения больной девушки, получившей от нее исцеление). Это типичный случай. Иконы обычно считались чудотворными, если с ними были связаны индивидуальные или массовые

исцеления (во время эпидемии). Принимались во внимание также необычные обстоятельства обретения иконы или некие знамения: обновление иконы (неожиданное просветление темного образа), истечение из иконы мира, слез, крови и т. п.

Вокруг иконы, признанной чудотворной, складывалась определенная литургическая практика: к ней приходили жаждущие исцеления паломники, которые молились перед ней, целовали ее (прикладывались к ней), жертвовали деньги и различные приношения. В том случае, если икона находилась в церкви, перед ней совершались молебны.

Стремительное распространение почитания Кипрской иконы Богородицы в Стромьне и ее окрестностях было связано с тем, что многие местные жители в то время были больны и остро нуждались в сакральном объекте. В рассматриваемом нами случае сначала произошло индивидуальное, а затем и достаточно массовое исцеление.

Момент возникновения почитания чудотворной иконы – некая «начальная точка» манифестации ее сверхъестественных свойств. В случае с Кипрской иконой Богородицы из Стромьны это начало прослеживается достаточно четко благодаря архивным документам. В большинстве других случаев в нашем распоряжении имеются лишь позднейшие рассказы, стилизованные под определенный литературный образец сказания о чудотворной иконе.

Петровский указ от 21 февраля 1722 г. об изъятии чудотворных икон из частных домов предполагал, что никаких новых по своему происхождению чудотворных икон быть не может. За «оглашение» иконы чудотворной, произведенное клириком или мирянином, полагалось серьезное наказание. Однако на протяжении всего «синодального периода» истории Русской церкви появлялись ранее не известные иконы, прославлявшиеся как чудотворные. В то же время распространившееся в народе почитание других икон было решительно пресечено церковными властями.

Возможность официального признания той или иной иконы как чудотворной напрямую зависело от степени церковности ее почитания. «Синодальное православие» решительно отвергало святости, возникшие в народной среде (находившиеся в крестьянских домах или найденные в лесу или в поле, приплывшие по реке и т. п.). Почитание Кипрской иконы Богородицы из Стромьны содержало в себе элементы народного православия, но ее культ строго контролировался клириками. Почитание иконы, находящейся вне церкви, было неподконтрольно ей и полностью относилось к сфере народной религии. Такой культ не мог получить официального признания.

Дело о почитании Кипрской (Стромынской) иконы Богоматери (1841–1842 гг.)

Примечания

- ¹ О «реформе благочестия» Петра I см.: *Лавров А.С.* Колдовство и религия в России. 1700–1740. М.: Древлехранилище, 2000. С. 408–423.
- ² РГИА. Ф. 797. Оп. 11. Д. 28391. Далее номера листов этого дела приводятся в тексте.
- ³ ЦИАМ. Ф. 17. Оп. 6. Д. 55. Л. 1–1об.
- ⁴ Там же. Л. 7.
- ⁵ Там же. Ф. 203. Оп. 362. Д. 24. Л. 1–2об.
- ⁶ См.: *Бухарев И., прот.* Чудотворные иконы Пресвятой Богородицы (история их и изображения). М., 1901. С. 34, 42.



В.С. Раздьяконов

РАСЦВЕТ И ЗАКАТ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО СПИРИТИЗМА В РОССИИ 1880–1890-х годов

Статья посвящена проблеме развития экспериментального спиритизма в России в конце XIX в. Сторонники этого движения утверждали необходимость использования научных методов для исследования «медиумических явлений». Автор рассматривает основные события истории этого движения 1880–1890-х гг. и называет причины его постепенного угасания. Широко цитируется ранее не публиковавшаяся переписка лидеров экспериментального спиритизма в России А.Н. Аксакова и Н.П. Вагнера.

Ключевые слова: спиритизм, оккультизм, история науки в России.

Несмотря на то что некоторые аспекты истории российского спиритического движения попали в последнее время в фокус внимания ряда отечественных и зарубежных ученых¹, его научный анализ как культурного феномена, обладающего самостоятельной логикой развития, отсутствует. Большинство исследований посвящено центральному событию истории экспериментального спиритизма – созданию, деятельности и решению «Комиссии по изучению медиумических явлений» под руководством Д.И. Менделеева, в то время как последующая история движения остается не раскрытой.

События истории экспериментального спиритизма в 1880-е гг. подчинены цели популяризации движения. Цель была определена основоположниками российского экспериментального спиритизма А.Н. Аксаковым (1832–1903), А.М. Бутлеровым (1828–1886) и Н.П. Вагнером (1829–1907), которые отказались от мысли убедить научное сообщество в подлинности спиритических явлений².

В первую очередь ученые-спириты поставили вопрос о создании научного общества для исследования и распространения результатов спиритических опытов³. Анализ материалов позволяет предполагать, что идея создания общества принадлежит Н.П. Вагнеру. В письме к А.Н. Аксакову от 18 августа 1879 г. он сообщал, пересказывая свой разговор с английским физиком Уильямом Круксом:

Имел сегодня с Круксом продолжительный разговор и убеждал его устроить интернациональный союз ученых-спиритов, но он твердо стоит на своем: что надо действовать в одиночку, а вкупе ничего здесь не поделаешь⁴.

При определении цели и задач нового научного объединения решающее значение имело негативное отношение властей к деятельности ученых-спиритов. С оглядкой на цензуру было выбрано нейтральное название – «Русское идеалистическое общество». Из письма Н.П. Вагнера А.Н. Аксакову от 1 марта 1880 г. мы узнаем:

Русское идеалистическое общество имеет целью противодействовать развитию и распространению материализма и в то же время укреплять и развивать в Современном Обществе стремление к идеалам христианской нравственности (Л. 28).

В проекте устава были перечислены задачи «Русского идеалистического общества»: 1) «путем печати, публичными чтениями, беседами и т. п. способами ведет борьбу с развитием материалистических воззрений, противопоставляя им доводы и факты, убеждающие в существовании невидимого мира; 2) исследует умственные и нравственные стороны души человека, в связи с нервными явлениями или независимо от них; 3) собирает и исследует данные и факты, подтверждающие существование души, загробной жизни и духовного мира, в том числе и так называемые медиумические явления» (Л. 28–29).

Идея создания самостоятельного научного объединения для исследования спиритических явлений не была реализована либо по причине противодействия властей, либо из-за разногласий между основателями экспериментального спиритизма.

Вторым важным шагом на пути популяризации движения стало решение о создании в 1881 г. первого в России спиритического журнала «Ребус». Учитывая условия цензуры, журнал позиционировался как развлекательный, но периодически в нем освещалась интересовавшая ученых-спиритов тематика.

Общую направленность первых выпусков определил Н.П. Вагнер, который, судя по стилю многих неподписанных статей, был их автором. В пользу этого говорит признание самого Н.П. Вагнера в письме А.Н. Аксакову от 11 февраля 1886 г.:

Смею думать, что я создал Ребус. Вы не знаете, а я знаю, какой материал и какие средства были у Прибыткова, когда он приступил к созданию. Шесть или семь №№ я написал почти целиком от первой до последней страницы (Л. 127–128).

Главный редактор «Ребуса» В.И. Прибытков, увлекавшийся изучением спиритических явлений, признавался, что журнал не соответствовал своей подлинной цели до открытия в 1883 г. раздела «Обозрение новых открытий и исследований явлений природы», целиком посвященного спиритической теории и практике.

С этого времени журнал становится главным центром спиритической публицистики, связывавшей между собой всех увлекавшихся спиритизмом на пространствах Российской империи⁵. Важные с точки зрения редколлегии журнала статьи публиковались отдельными выпусками: в 1883 г. был опубликован рассказ В.И. Прибытковой (сестры главного редактора) «Легенда старинного баронского замка: не быль и не сказка». Воспользовавшись по цензурным соображениям формой литературного произведения, В.И. Прибыткова разъясняла в подробностях правила проведения спиритических сеансов.

Несмотря на появление самостоятельного печатного органа, ученые-спириты не оставили попыток влиять на общество через российские газеты и журналы. Важным событием в истории экспериментального спиритизма 1880-х гг. стала полемика между его сторонниками и философом Н.Н. Страховым. В статьях под характерными названиями «Идолы», «За непосвященных» и «Границы возможного» Н.Н. Страхов рассматривает причины увлечения ученых спиритизмом. Подводя итог своим рассуждениям, он пишет: «Овеществить духовное, поймать его руками или инструментами, и через то преодолеть пропасть между материей и духом не имеет смысла: никакого выхода из рационализма не может существовать внутри самого рационализма»⁶.

В ответ Н.П. Вагнер опубликовал в двух номерах журнала «Новое время» (за 13 и 20 июля 1883 г.) статью «Перегородочная философия», которую немедленно перепечатал «Ребус». Он утверждал, что «только тот человек, который достиг всестороннего, синтетического взгляда, может считать себя более подошедшим

к истине, чем всякий другой»⁷. Н.П. Вагнер полагал, что в науке не существует истин, которые впоследствии нельзя было бы опровергнуть. В свою очередь, Н.Н. Страхов опубликовал статью «Еще письмо о спиритизме», в которой замечал: «Мне приходится стоять за твердость науки, они же ее колеблют потому, что им захотелось от нее больше, чем она дает»⁸. По его мнению, предсказывая создание «новой науки», спириты хотят стать выше времени и пространства, в то время как истины физики ни при каких условиях не могут быть подвергнуты сомнению:

Стремление спиритов к созданию универсальной, единой мировой науки, конечно, похвально, но невозможно: наука не объемлет того, что для нас всего важнее, всего существеннее, не объемлет жизни⁹.

После этого на страницах журналов «Новое время» и «Ребус» разгорелась полемика между Н.Н. Страховым, А.М. Бутлеровым и Н.П. Вагнером. Спор шел не только вокруг их понимания спиритизма, но затрагивал также важные проблемы методологии науки: вопросы о назначении научного знания и роли ценностного фактора в научном исследовании.

Кроме того, ученые-спириты организовывали публичные лекции, посвященные проблемам экспериментального спиритизма. Н.П. Вагнер прочитал три лекции по истории и теории гипноза 14, 20 и 21 марта 1882 г. в зале Кредитного общества в Санкт-Петербурге¹⁰. Намеченные лекции А.М. Бутлерова о спиритизме не состоялись из-за цензурного запрета, но их программа была опубликована в «Новом времени» за 14 февраля 1883 г.

А.М. Бутлеров стремился обосновать возможность научного исследования спиритизма, указывая на необходимость проводить различие между опытной («объективной») частью спиритических исследований и частью «субъективной», к которой он относил все содержание «сообщений духов», полученных во время спиритических сеансов. В связи с этим А.М. Бутлеров демонстрировал отличие экспериментального спиритизма от религиозного учения основателя французского спиритизма А. Кардека и пытался убедить своих слушателей в том, что между медиумизмом и христианством нет конфликта, как нет его между наукой и религией. В связи с этим он писал:

Безосновательность мнения о разладе между христианским учением и медиумизмом, как отраслью положительной науки; согласие между вероятными выводами медиумизма и важнейшими положениями религиозной философии с положительным знанием¹¹.

В 1884 г. князь Д.Н. Цертелев выступил на публичном заседании комиссии Педагогического музея в Соляном Городке с докладом об отношении «спиритических явлений» к описывающим их «теориям». Он утверждал, что в споре между сторонниками и противниками спиритизма ключевой проблемой является различие возможности и реальности спиритических явлений: явления в принципе возможны, но их реальность нужно проверять. Хотя Д.Н. Цертелев верил в реальность спиритических явлений, он считал «гипотезу духов» несостоятельной. Более того, спиритические явления «не только ничего не говорят против материализма, но даже... вполне успешно объясняются материализмом»¹². В отличие от А.М. Бутлерова, искавшего объяснение этих явлений в области «положительной науки», Д.Н. Цертелев считал более обоснованной «гипотезу магического действия воли».

Событием, оказавшим значительное влияние на дальнейшую историю российского экспериментального спиритизма, стала смерть А.М. Бутлерова в 1886 г. Н.П. Вагнер, друживший с А.М. Бутлеровым со студенческой скамьи, начал на своих спиритических сеансах «заниматься материализацией его духа». В письме к А.Н. Аксакову от 30 апреля 1888 г. Н.П. Вагнер писал:

Третьего дня он (Бутлеров. – *В. Р.*) наконец явился к нам, но закутанный весь в белом. Он выходил к нам три раза и [...] тихо уходил за занавеску. Он держал в руке образок, [...] тот самый, с которым его похоронили (Л. 74–75).

Интересно отметить, что еще раньше (в 1881 г.) Вагнер испрашивал разрешение на материализацию духа Ф.М. Достоевского у его вдовы¹³, но не получил ответа. Спиритические опыты по «материализации Бутлерова» стали основной причиной последующего разрыва Н.П. Вагнера с А.Н. Аксаковым, который отказывался верить в реальность этих событий.

В то же время ученые-спириты прилагали значительные усилия для того, чтобы дискредитировать деятельность своих научных оппонентов. В 1883 г. А.Н. Аксаков опубликовал сочинение «Разоблачения. История медиумической комиссии Физического общества», в котором стремился доказать, приводя соответствующие документы, несостоятельность оценок комиссии.

Кроме «позитивистов», особое раздражение у российских спиритов вызывали фокусники, которые имитировали «медиумические явления». В 1882 г. в Петербург приехал известный французский фокусник Мариус Казенев. Обеспокоенный его приездом, Н.П. Вагнер в своем письме А.Н. Аксакову от 4 марта 1882 г.

призывает «принять меры»: вызвать М. Казенева на публичный сеанс и разоблачить его фокусы. Вагнер предлагал действовать следующим образом: «Казенев чинит шутки весьма зловредные для спиритизма, а мы, блюстители медиумической чистоты и невинности, сидим сложа руки... Мы делаем ему предложение от нас – четырех Спиритов и пусть он ответит прямо и категорично: принимает он это предложение во всей его силе полностью или нет?» (Л. 46, 48). Предложение спиритов фокуснику действительно было сделано¹⁴, однако ответ М. Казенева неизвестен.

1880-е годы следует признать временем расцвета экспериментального спиритизма. На это время пришлось появление крупных работ отечественных ученых-спиритов, Россию посещали известные заграничные медиумы (среди них – одна из «основательниц» спиритического движения К. Фокс), в печати шла острая полемика, начал выходить первый спиритический журнал. Все это должно было способствовать популяризации спиритизма, однако, как показали события следующего десятилетия, имело негативные последствия для сторонников научных исследований спиритических явлений.

В 1891 г. при Санкт-Петербургском университете было создано «Русское общество экспериментальной психологии», президентом которого стал Н.П. Вагнер. Общество занималось исследованиями возможностей человеческой психики, прежде всего гипноза. Обычное заседание могло проходить следующим образом:

Предмет занятий: 1) Сообщение А.Н. Аксакова о сеансах с М-ль Эсперанс 2) Доклад редакционной комиссии 3) Составление комиссии для исследования сомнамбулизма 4) Обсуждение опытов Н.П. Вагнера (Л. 192).

Сам Н.П. Вагнер говорил, что на заседания общества приходили не только исследователи феноменов спиритизма, но и люди, интересующиеся открытиями современной психологии. Вместе с тем он же замечал: «Большинство медиков еще сторонится от нас. Они думают, что мы их засадим <...> в темную комнату и будем гипнотизировать» (Л. 103).

Русское общество экспериментальной психологии не имело постоянных источников финансирования, и Н.П. Вагнеру, который оказался в тяжелом материальном положении, приходилось всеми правдами и неправдами добывать деньги у располагавшего средствами А.Н. Аксакова. В одном из писем Н.П. Вагнер убеждал своего коллегу в том, что инициатива создания общества принадлежала ему:

Прошу вспомнить, что года два тому назад, в то время когда у нас был съезд естествоиспытателей, Вы неоднократно высказывали мне сожаление

В.С. Раздьяконов

ние, что Вам некому оставить ни капитал, ни библиотеку – что у нас нет Общества, которое продолжало бы преемственно Ваше дело (Л. 142).

Однако А.Н. Аксаков не считал опыты Н.П. Вагнера научными и к деятельности общества относился прохладно. Судя по всему, именно религиозность Н.П. Вагнера сыграла решающую роль в их последующем разрыве. 22 января 1894 г., словно подводя черту в их отношениях, Н.П. Вагнер написал А.Н. Аксакову:

В последнее время я чаще и чаще стал задумываться над вопросом: да какой же я Вам единомышленник?? Веры наши различные и способы действия тоже... На основании того, что я получил в спиритических сеансах, я составил полное, цельное и круглое миросозерцание. А Вам: что принесли спиритические факты?! Неопределенное верование во что-то таинственное, непостижимое и недостижимое человеком (Л. 193).

«Русское общество экспериментальной психологии» прекратило свое существование 11 марта 1895 г. и может рассматриваться как последняя попытка ученых-спиритов институционально оформить идею научного исследования спиритических явлений.

С середины 1890-х годов ученые-спириты постепенно начали утрачивать свое влияние, хотя Н.П. Вагнер и А.Н. Аксаков не оставляли попыток вести собственные исследования и приобретать новых сторонников в Европе. В 1893 г. вышла книга А.Н. Аксакова «Анимизм и спиритизм», в которой автор полемизировал с немецким философом Н. Гартманом: Н. Гартман объяснял эти явления бессознательной работой воображения, а А.Н. Аксаков отстаивал обоснованность «гипотезы духов». Книга А.Н. Аксакова была переведена на большинство европейских языков и использовалась Н.П. Вагнером как учебное пособие по истории и теории спиритизма (Л. 205–206).

В 1895 г. появилась еще одна, обобщающая работа А.Н. Аксакова «Предвестники спиритизма за последние 250 лет», вышла книга Н.П. Вагнера «Медиумические материализации» (под псевдонимом Н. Петров). Вместе с тем для читающей российской публики эти издания уже не представляли особого интереса. Все ее внимание было приковано к темам активно развивающегося российского оккультизма.

В связи с этим показательна серия интервью под названием «Петербургские спириты», которое в 1893 г. взял у известных русских писателей и общественных деятелей сотрудник «Петербургской газеты» В. Протопопов. Среди его собеседников были В.И. Крыжановская, С.И. Мережковский, В.П. Желиховской,

Всеволод Соловьев, Владимир Прибытков и Александр Аксаков. Наибольший интерес читателей вызвало интервью с художником Соломкой, который называл себя последователем известных оккультистов Дж. Пелладана, С. де Гуайты и Ж. Анкосса. Судя по опубликованному материалу, российское общество не проводило очевидных различий между оккультизмом и спиритизмом (тем более с экспериментальным спиритизмом), хотя отношения между двумя движениями были довольно напряженные.

Желание обладать «тайным знанием» постепенно вытесняло стремление к научному изучению спиритических явлений. Вписывая спиритизм в древнюю традицию магических практик, оккультисты не считали нужным собирать факты, в то время как «теория» была для них изложена в трудах Э. Леви, Ж. Анкосса, С. де Гуайты и др. В работе с характерным названием «Магия и спиритизм» неизвестный автор провозглашал:

Современный спиритуализм, – включая в него и спиритизм, – представляет собой только новое, более полное, более подробное расчленение или развитие одной из древних основ мысли в ее истории¹⁵.

Возможно, под влиянием моды на оккультизм экспериментальный спиритизм начал также постепенно отказываться от своих «позитивистских» установок. В спиритической литературе происходит смещение акцента с изучения того, как возможны спиритические явления, на содержание посланий из загробного мира, подтверждающих то или иное нравственное учение.

В сочинении «Из жизни скептика в ином мире», опубликованном «Ребусом» в 1899 г., ведется рассказ от лица немецкого ученого, изначально скептически настроенного по отношению к спиритизму. После смерти ученый оказывается на острове посреди океана крови, путешествует по загробному миру за своим духом-покровителем, наблюдает за возникновением Вселенной и т. п. Цель рассказа – исключительно дидактическая, автор стремится убедить читателей, что следует жить в соответствии с определенными этическими установками.

В 1901 г. журнал «Ребус» отпраздновал юбилей – выпуск своего тысячного номера. В нем неизвестный автор, подписавшийся «Голос с того берега», сообщил:

Самое трудное время в истории медиумизма уже прожито. Теперь начинается новая эра, эра развития духовных сил, и так называемый медиумизм явлений физических уже начинает отходить на второй план. <...> Рекомендую обратить внимание читателей Ребуса на более тонкие и чуткие проявления духовной силы¹⁶.

По мнению автора, исследование спиритических явлений уже не может дать ничего полезного для развития человеческого духа. Характерно, что в 1902 г. вышел первый выпуск книги Н.П. Вагнера «Наблюдения над медиумизмом», в которой он провозглашал от имени духов собственное религиозно-философское учение¹⁷.

Таким образом, к началу XX в. научное изучение спиритических явлений оказалось на периферии общественной жизни. Основными причинами были, во-первых, утрата идеологического единства движения вследствие раскола между его основателями, во-вторых, распространение идей оккультизма. Экспериментальный спиритизм как маргинальное направление научных исследований не нашел общественной поддержки и со смертью своих основателей перестал играть сколько-нибудь значимую роль в публичной сфере.

Примечания

- 1 *Berry T.E.* Spiritualism in Tsarist Society and Literature. Baltimore, 1985; *Vinit-sky I.* Ghostly Paradoxes: modern spiritualism and Russian culture in the age of realism. Toronto, 2009; *Виницкий И.Ю.* Общество мертвых поэтов. Спиритическая поэзия как культурный феномен второй половины XIX века // Новое литературное обозрение. 2005. № 1 (71). С. 133–165; *Виницкий И.Ю.* Мелькающие руки: Спиритическое воображение профессора Вагнера // Новое литературное обозрение. 2006. № 2 (78). С. 179–198; *Панченко А.А.* Спиритизм и русская литература: из истории социальной терапии // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. М., 2005. С. 529–540; *Виницкий И.Ю.* Русские духи: Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // Новое литературное обозрение. 2007. № 87; *Волгин И.Л., Рабинович В.А.* Достоевский и Менделеев: антиспиритический диалог // Вопросы философии. 1971. № 11. С. 103–115.
- 2 *Вагнер Н.П.* Воспоминание об Александре Михайловиче Бутлерове // Бутлеров А.М. Статьи по медиумизму. СПб., 1889. С. XLIX.
- 3 Православное обозрение. СПб., 1881. Т. 2. С. 512.
- 4 ИРЛИ. Ф. 2. № 936. Л. 3. На момент нашего обращения Ф. 2 (фонд А.Н. Аксакова) не был разобран, все цитаты приводятся по неописанной папке «Письма Н.П. Вагнера Аксакову А.Н. 23.04.1875–02.03.1901» (107 писем на 214 листах). В дальнейшем ссылки на эту папку фонда даются в тексте с указанием номера листа.
- 5 Ребус. СПб., 1882. С. 455.
- 6 *Страхов Н.Н.* О вечных истинах (мой спор о спиритизме). СПб., 1887. С. 35.
- 7 Ребус. СПб., 1883. С. 378.
- 8 *Страхов Н.Н.* Указ. соч. С. 45.

Расцвет и закат экспериментального спиритизма в России 1880–1890-х годов

- 9 Там же. С. 55.
- 10 Ребус. СПб., 1882. С. 221–222, 227–229, 236–237.
- 11 *Прибытков В.И.* Спиритизм в России: от возникновения его до настоящих дней. СПб., 1901. С. 124.
- 12 *Цертелев Д.Н.* Спиритизм с точки зрения философии. Медиумизм и границы возможного (ответ Н.Н. Страхову). СПб., 1885. С. 29.
- 13 ОР РГБ. Ф. 93. Оп. 2. Д. 2. Л. 4.
- 14 Ребус. СПб., 1882. С. 197.
- 15 *И.В.* Тайнознание. Магия и спиритизм. Дон Ф. Торребланка и фон Э. Гартман. 1612 и 1885. Отметки «новой старины». М., 1890. С. 21.
- 16 Ребус. СПб., 1901. № 3. С. 2.
- 17 *Вагнер Н.П.* Наблюдения над медиумизмом. Вып. 1. СПб., 1902. С. 121.

II. Исследования истории искусства

Л.В. Ванбина

«СЛЕПОТА АРФИСТОВ»: СИМВОЛИКА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Цель статьи – выяснить, какова функция изображений слепых арфистов на стенах древнеегипетских гробниц и храмов. Проведя краткий анализ этих изображений, автор пытается выявить основные тенденции развития их иконографии и доказать, что понятие «слепота» многозначно и отражает отношение древних египтян к жизни и смерти.

Ключевые слова: слепота, арфисты, сцена «успокоения сердца», амарнская эпоха.

Толкование изображений слепых арфистов на стенах древнеегипетских гробниц и храмов представляет собой одну из наиболее сложных проблем египтологии. У немногих исследователей, которые обращались к этой теме, единого мнения не сложилось, их выводы порой противоречат друг другу.

Л. Манниш изучала памятник древнеегипетского искусства, известный как «сцена Талтаат» – изображение музыкантов с завязанными глазами, играющих на разных инструментах перед богом Атоном. Исследовательница утверждала, что слепота музыкантов-мужчин имела символическое значение: считалось, что они, в отличие от женщин, не способны видеть (воспринимать) бога¹. Однако данный памятник относится к амарнскому периоду в истории Египта, когда религиозная идеология подверглась радикальному пересмотру. Поэтому на основании данного примера делать выводы относительно всего искусства Нового и Среднего царств нужно с большой осторожностью. Кроме того, можно предположить, что в сцене восхваления Атона музыканты с завязанными глазами вовсе не слепы.

© Ванбина Л.В., 2010

З. Шотт провел статистический анализ подобных изображений и обнаружил, что большинство так называемых наверхий арф было представлено либо в виде головы сокола, либо в виде женской головы (с пером Маат или без него). Первый случай Шотт связывает с образом слепого соколообразного бога из Летополя². При этом Шотт ссылается на отрывок из Лейденского папируса, где Хор, играющий на арфе, упоминается в качестве «Того, у кого во лбу нет глаз». О нем говорится: «Ты слушаешь голос Мехентиенирти, (когда) руки его на арфе, “Первого среди Кус”, (когда) он ударяет (по струнам) арфы»³. З. Шотт предлагает такую интерпретацию этого отрывка: Хор – это «бог арфистов», который потерял свой телесный глаз, но зато обрел глаз «лунный»⁴.

Второй случай (когда в изображениях встречаются арфы с наверхием в виде женской головы) означает, что Хатхор – женское дополнение Хора – выступает в роли богини музыки, танцев и веселья; женская голова с пером богини Маат создает представление об утрате правдивости и порядка⁵. Шотт отметил также изображение глаза на резонаторах некоторых арф, что, по его мнению, тоже связано со слепотой арфистов.

М. Лихтхайм утверждает, что изображения слепых арфистов были распространены еще в период Среднего царства, но эта тема обрела широкую популярность только при Новом царстве⁶. Лихтхайм выражает сомнение в том, что слепота музыкантов отражает жизненную реальность и действительно когда-то была характерна для людей этой профессии. Она отмечает, что в древнеегипетском искусстве было не принято отражать какие-либо телесные деформации, и ставит вопрос: является ли слепота всех музыкантов постоянным отклонением от этого правила? Но почему-то до конца амарнской эпохи мы не встречаем изображений слепых лютнистов, флейтистов и других музыкантов. М. Лихтхайм предполагает, что с течением времени именно *слепота арфистов* переросла в «артистическую формулу», не зависящую от жизненных реалий⁷.

Я считаю возможным разделить известные храмовые и гробничные изображения на следующие категории:

- сцены «услаждения сердца», которые встречаются с конца V династии, а к периоду Среднего царства исчезают;
- банкеты, наибольшее количество которых приходится на XVIII династию;
- храмовые или праздничные мистерии;
- сцены пения перед умершим хозяином гробницы;
- жертвенные стелы.

Можно предположить, что арфистов стали изображать слепыми только начиная с эпохи раннего Среднего царства; примером

может служить фиванская гробница Мекет-Ра XI династии – Theban Tomb (далее – ТТ) 280.

Арфа выполняла сакральную роль – как инструмент соколообразного бога Мехентиенирти⁸; считалось, что звуки арфы «оглашают» жертвенные дары на стелах, делая их «видимыми» для усопшего.

Арфисты изображались «согласно жизни» (толстыми, с большим отвисшим животом), что только подчеркивало их важную функцию. Например, на жертвенной стеле Среднего царства (V 68) фигура арфиста такого типа по своим размерам явно превосходит самого хозяина стелы⁹. При изображении оркестра главная роль арфиста подчеркивалась его большими размерами по сравнению с другими музыкантами (или иными персонажами¹⁰); кроме того, арфист обычно располагался впереди всего оркестра. Однако подобные правила иконографии, сложившиеся в предамарнскую эпоху, соблюдались далеко не всегда.

Начиная со времени правления Эхнатона, арфисты стали трактоваться как старцы: они изображались лысыми (например, в гробнице Мерира и гробнице Паатенемхеба), в особом жреческом одеянии; их лица тщательно прорабатывались. В отличие от них, флейтисты амарнской эпохи в той же гробнице Паатенемхеба (Саккара) представлены в обычном светском одеянии и с довольно условной проработкой лиц.

С эпохи Аменхотепа IV начали встречаться изображения слепых лютнистов и хлопальщиков в ладоши¹¹, которые иконографически трактовались так же, как слепые арфисты. Можно предположить, что слепыми были представлены те музыканты, инструменты которых позволяли им не только играть, но и петь; вероятно, именно поэтому мы ни разу не встречаем изображений слепых флейтистов (рты которых заняты флейтой). Таким образом, можно предположить, что пение (звучание слов) связано со слепотой исполнителей.

В период Среднего царства арфы с навершиями в виде женской головы видны только в руках женщин; примером может служить фиванская гробница Антефокера (ТТ 60). Позднее такие навершия, в том числе с головой богини Маат, появились и на арфах музыкантов мужского пола (ТТ 29, 101).

Навершия играли роль «сигнификаторов», которые раскрывали смысл визуального текста. Однако они встречаются только на арфах храмовых музыкантов¹² – в сценах подношения даров и пения гимнов богам¹³. Такие навершия как бы «пели» сами, вытесняя образ арфиста. Ярким примером может служить изображение из храма Рамсеса III в Мединет Абу, где присутствует арфа

с навершием в виде царской головы, но отсутствует играющий арфист¹⁴.

Практически во всех случаях, когда арфист обращается не к богу, а к умершему человеку, навершия арф отсутствуют. Согласно собранным нами данным, исключения составляют только гробница Паатенемхеба в Саккаре и гробница Неферсехеру в Завиет Султане.

Символами того, что звуки арфы могут достичь «ушей» богов и умерших людей, являются также изображения глаз «Уджат» на резонаторах арф. Это было связано с мифологическим сюжетом о потере и приобретении зрения богом Хором, причем звуки арфы как бы сопровождали его в мир иной, «освещая» мрак гробницы. Яркими примерами могут служить статуэтка слепого арфиста эпохи XII династии¹⁵ и модель лодки из Каирского музея (№ 4811), на корпусе которой изображены глаза «Уджат», а весла снабжены навершиями в виде головы сокола.

Необходимо отметить редкий случай – изображение слепой арфистки Бакет из гробницы TT 82. К сожалению, в распоряжении исследователей есть только некачественная фотография из монографии Хикманна¹⁶ и прорисовка, выполненная Н. Дэвис¹⁷. На ее рисунке можно заметить прищур глаза и приподнятую бровь этой арфистки, что характерно для изображения слепых; это отличает Бакет от остальных персонажей сценки, глаза которых имеют миндалевидную форму. Если наша интерпретация верна, это ставит под сомнение гипотезу Л. Манниш о том, что в Древнем Египте только женщины имели привилегию взирать на святость бога, и потому они никогда не изображались слепыми¹⁸. Кроме того, лицо Бакет находится за струнами арфы, что является редкостью в подобных сценах. Текст, как бы произносимый арфисткой, гласит: «(Как) светишь ты, (так) светит лицо Амона-Ра». Учитывая мотив сияния бога, изображение слепой арфистки выглядит здесь вполне уместным.

Проведя краткий анализ понятия «слепота», В.Я. Пропп пришел к выводу, что оно означает не только отсутствие зрения, но и связано с идеей «невидимости»¹⁹. Поэтому слепота арфистов древнеегипетских изображений может быть интерпретирована как их невозможность видеть богов и умерших. Эта гипотеза может быть подтверждена надписью из гробницы TT 23, где в песне, посвященной умершему, говорится: «Достигнешь ты того состояния, когда он²⁰ видит, но невидим».

Обратимся к древнеегипетским лексическим особенностям употребления слова «слепота»²¹. Различаются два египетских слова: одно из них, означающее физическую слепоту, начало употреб-

ляться лишь с Нового царства; другое встречается в Текстах пирамид и означает «слепоту относительно умерших»²², а также невозможность видеть в темноте (после захода солнца). В последнем случае изображается либо глаз без зрачка, либо знак, идентичный слову «сон». Следовательно, понятие «слепота» имеет целый ряд значений: телесный ущерб, невозможность видеть что-то конкретное, мрак, состояние сна и смерти. Согласно 175-й главе «Книги мертвых», смерть – это мрачное место, где исключена жизнь во всяком ее проявлении²³. Смерть расценивалась древними египтянами как противоположность жизни. В связи с этим важно учитывать, что изображения слепого арфиста находятся в гробницах, которые расположены «на западе» – в мире мертвых; по сути, эти изображения отмечают границу между миром живых и миром мертвых. Можно предположить, что слепой арфист выполняет функцию представителя мира живых, который не видит умершего, но играет и поет для него, находясь на границе между «мирами». Изображения в гробницах были ориентированы так, чтобы умерший как бы «смотрел» на арфиста, но сам был невидим для играющего. Таким образом, загробный мир оставался вне поля зрения представителя мира живых в гробнице. Музыка арфы и пение музыканта могли служить связующим звеном между миром живых и миром мертвых. То, что арфист имел возможность обратиться непосредственно к самому умершему, доказывают такие тексты: «музыка доношится извне» (песня из гробницы Неферсехеру); «перед тобой [умершим] арфист» (ТТ 50(1), ТТ 359); «поет арфист перед Дуатом [загробным миром]» (KV 11). «Формула» в начале каждой песни гласит: «поет арфист, который в гробнице». В фиванской гробнице ТТ 359 текст песни арфиста выделен белым фоном, тогда как остальной текст расположен на желтой стене, цвет которой символизирует принадлежность к иному миру. Интересно отметить, что нигде не встречались изображения музыкантов, играющих для умершего на лире или на ударных инструментах.

С точки зрения Ю. Озинга, анонимность слепых арфистов доказывает символичность этих персонажей (по крайней мере, начиная с эпохи XIX династии)²⁴. Лишь в единичных случаях в качестве арфиста изображен человек с определенным именем (например, в гробнице Райа)²⁵.

В заключение выдвинем гипотезу, что арфисты могли трактоваться как жрецы, выполняющие функцию посредников между мирами. В пользу этого предположения говорит модель ладьи из фиванской гробницы ТТ 280, которая «перевозит» людей в мир мертвых; на этой ладье около статуэтки хозяина гробницы помещены фигурки слепого арфиста и слепого хлопальщика в ладоши.

Вероятно, музыка арфы должна была помочь умершему человеку обрести зрение (как и слух, и обоняние), что необходимо для его активной жизни после смерти. Данная идея, по всей видимости, берет свое начало в сценах «услаждения сердца», изображенных в гробницах конца Древнего царства. Как показал А.О. Большаков²⁶, эти сцены появились, когда возникли первые сомнения в благополучном посмертном бытии человека, и мир иной стал представляться наполненным неизвестностью, а значит, и мраком.

Примечания

- ¹ *Manniche L.* Symbolic Blindness // *Chronique d'Égypte*. 1978. LIII (№ 105). P. 14.
- ² *Schott S.* Gott des Harfenspiels // *Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* 66. 1935–1938. S. 457–464.
- ³ *Leiden Papyrus*. Т. 32, 3, 28. Перевод текста – по изданию: *Schott S.* *Op. cit.* S. 463.
- ⁴ Г. Юнкер полагает, что правый, «солнечный», глаз бога Хора олицетворяет собой дневное светило, тогда как левый, «лунный», глаз – «ночное светило». См.: *Junker H.* *Der sehende und blinde Gott*. München: Verlag der Bayerischen Akademie für Wissenschaften, 1942. S. 19–20.
- ⁵ *Schott S.* *Op. cit.* S. 463.
- ⁶ *Lichtheim M.* The Songs of the Harpers // *Journal of Near Eastern studies*. 1945. № 3. P. 178–212.
- ⁷ *Ibid.* P. 209–210.
- ⁸ *Junker H.* *Op. cit.* S. 36–37.
- ⁹ *Boeser P.A.A.* Die Denkmäler der Zeit zwischen dem Alten und Mittleren Reich und des Mittleren Reiches. Abt. 1–2: Beschreibung der Ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden, Haag: Nijhoff, 1909–1910. Taf. 43.
- ¹⁰ Имеются в виду изображения из храма Хатшепсут и фиванских гробниц (ТТ 11, 22, 52, 65, 78, 82, 85, 161, 331, 343, 367), а также изображения гробницы Мерира (Саккара), гробницы Яхмоса (Саккара), стелы из берлинского музея (№ 23001).
- ¹¹ Изображение слепых хлопальщиков в ладоши в фиванской гробнице ТТ 78, вероятно, появилось впервые еще во время правления Тутмоса IV; до эпохи Амарны оно оставалось единственным (*Mekhitarian A.* *Ägyptische Malerei*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1989. S. 102.).
- ¹² Навершие инструментов храмовых арфистов изображались либо в виде царской головы, либо в виде головы сокола (как бога Мехентиенирти), что, вероятно, символизировало гимны богу от имени царя.
- ¹³ Считалось, что к богу имеет право обращаться только царь. Сцена приношения даров обычно сопровождалась надписью-формулой: «Жертва, даваемая царем».

Л.В. Ванбина

- 14 См.: *Hickmann H.* Musikgeschichte in Bildern. Bd. II. Musik des Altertums. Ägypten. Leipzig: herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider, 1961. Fig. 93.
- 15 Эта статуэтка с изображением глаза на резонаторе арфы описана в работе: *Reisner G.* Note on the Statuette of a blind Harper in the Cairo Museum // *The Journal of Egyptian Archaeology.* 1920. № 6. P. 117–118.
- 16 *Hickmann H.* Op. cit. Abb. 118.
- 17 *Davies N. de G.* The tomb of Amenemhêt (no. 82) / Copied in line and colour by Nina de Garis Davies, and with explanatory text by Alan H. Gardiner. L.: Egypt Exploration Fund, 1915. Pl. XV.
- 18 *Manniche L.* Op. cit. P. 14.
- 19 *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 165–167.
- 20 Третье лицо единственного числа здесь обозначает того, к кому обращены эти слова.
- 21 *Erman A., Grapow H.* Wörterbuch der aegyptischen Sprache. 5 Bd. Berlin: Akademie-Verlag, 1971. Bd. V. 107. 1–5.
- 22 *Ibid.* Bd. IV. 4433.
- 23 См.: *Кеес Г.* Заупокойные верования древних египтян. От истоков и до исхода Среднего Царства / Пер. с нем. И.А. Богданова. СПб.: Нева, 2005.
- 24 *Osing J.* Das Grab des Nefersecheru in Zawyet Sultan. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1992. S. 15.
- 25 *Martin G.T.* The Tomb-Chapels of Paser and Ra'ia at Saqqâra. L.: Egypt Exploration Society, 1985. Pl. I.
- 26 *Большаков А.О.* Человек и его двойник. СПб.: Алетейя, 2001. С. 230–231.

И.П. Брекоткина

ИСТОКИ ТВОРЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА РЕНЕССАНСНОГО ХУДОЖНИКА

В статье рассматриваются особенности итальянского искусства эпохи Возрождения. Автор анализирует основные факторы, повлиявшие на становление творческого индивидуализма в художественной жизни Италии XV–XVI вв. Основное внимание уделяется роли просвещенных заказчиков в утверждении индивидуальности ренессансных мастеров.

Ключевые слова: итальянское искусство, ренессансный художник, заказчики, творческий индивидуализм.

В 1490-х гг. Изабелла д'Эсте задумала украсить свой кабинет живописными произведениями, которые были бы объединены общей программой; сюжет каждой картины детально оговаривался заказчицей¹. Венецианский художник Джованни Беллини, приглашенный мантуанской герцогиней, отказался от выгодного заказа, мотивировав это следующим образом: «Программа, которую Вы предложили, требует приспособления к воображению живописца, не терпящего получать слишком точные инструкции, поскольку он привык давать волю своей фантазии»².

Ответ, данный Джованни Беллини Изабелле д'Эсте, свидетельствует о новом самосознании ренессансного художника. Такой подход резко отличает его от средневекового ремесленника, который с готовностью принимал любой заказ, ориентируясь при этом на определенный образец.

Джованни Беллини отстаивает свою творческую индивидуальность, борется за повышение социального престижа и платы за свой труд. Эта позиция противостоит цеховой установке, которая требовала равных прав и условий работы для всех представителей корпорации. Ренессансные мастера составляли явное меньшинство

в среде итальянских художников эпохи Кватроченто, которые продолжали работать в рамках средневековой корпоративной идеологии.

Возникновение творческого индивидуализма в Италии XV в. было обусловлено множеством факторов, в том числе увеличением спроса на художественные произведения со стороны частных заказчиков. По мнению А. Хаузера, именно это привело к ослаблению зависимости художника от цеховой системы, контролирующей распределение заказов³.

Особое место среди ренессансных заказчиков занимали правители итальянских городов-государств, которые постоянно нуждались в услугах мастеров. Такой размах патронажа свидетельствовал о новом понимании образованными властителями эпохи Возрождения эстетической ценности произведений архитектуры, скульптуры и живописи. К тому же художественные проекты являлись эффективным способом прославления личности заказчика.

В некоторых случаях итальянские правители сознательно поощряли творческую индивидуальность художника. Так, в конце 1440-х годов знаменитый тиран города Римини Малатеста обратился к Леону Баттисте Альберти с заказом на реконструкцию старой церкви Сан Франческо, которую этот правитель хотел превратить в фамильный храм-мавзолей. Малатеста, страстный любитель античной словесности, известен своими сложными отношениями с католической церковью, которые закончились его отлучением. Ощущая свою полную независимость от церковных канонов, Малатеста и художнику предоставил полную свободу в его творческих экспериментах. В результате Альберти предложил новое для Италии решение фасада храма-мавзолея – в форме двухъярусной триумфальной арки, близкой к римским архитектурным образцам. Работая над своим проектом, флорентийский зодчий использовал конкретный античный прообраз – Триумфальную арку Августа в Римини с ее гармоничным соотношением частей и целого.

Необычность проекта Альберти для его эпохи подтверждается тем, что современники не воспринимали перестроенное здание Сан Франческо как христианский храм. Даже Энне-Сильвио Пикколomini, один из самых просвещенных людей того времени, писал, что церковь в Римини «имеет вид не христианского храма, а скорее храма неверных, поклоняющихся демонам»⁴. Влиятельность и могущество Малатесты позволили Альберти не соблюдать установившиеся архитектурные каноны; судя по тому, что проект был воплощен в жизнь, заказчику он понравился.

Многие итальянские правители эпохи Ренессанса хотели прославиться с помощью новаторских художественных произведений.

Пьеро делла Франческа в портрете Федерико де Монтефельтро впервые в итальянском искусстве использовал пейзажный фон, что после него стали делать и другие портретисты. Мантенья на потолке Камеры дельи Спозии (спальни мантуанского герцога) изобразил круглое окно, через которое видно небо с облаками. Иллюзионистский прорыв пространства, введенный живописцем в роспись спальни, вскоре стал излюбленным приемом в монументальной живописи XVI–XVII вв., а сама Камера дельи Спозии стала местом паломничества просвещенных итальянских аристократов.

Индивидуальные интересы и вкусы правителей имели определяющее значение не только при заказе больших художественных произведений, но и при выборе ими придворных художников. Например, мантуанский маркиз Лодовико Гонзага в течение четырех лет вел переговоры об этой должности с Андреа Мантеньей, которого считал уникальным мастером, хотя мог бы пригласить любого живописца. Дело в том, что просвещенный правитель хотел видеть в придворном живописце человека, равного себе по интеллекту, а именно Мантенья прославился обширными познаниями в области античной словесности.

Став придворным живописцем Лодовико Гонзага, Андреа Мантенья был полностью загружен самой разнообразной работой. Маркиз в полной мере использовал его таланты художника и гуманиста, но не забывал и о поощрении мастера. В 1467 г. Мантенья получил титул графа Палатинского, а в 1476 г. – возможность построить собственный дом⁵. Гонзага одобрял стремление своего придворного художника возродить стиль античной живописи, всячески проявлял уважение к нему, восхищался его талантом.

Важным стимулом для развития творческой индивидуальности ренессансного мастера стали конкурсы, победа в которых давала право получить общественный заказ. Вводя эти конкурсы, образованные представители городских властей стремились возродить античную традицию творческих состязаний живописцев и скульпторов, надеясь выявить самых талантливых мастеров.

Легенды о состязаниях между греческими художниками, известные итальянским гуманистам, нередко представляли победителя соревнования как человека, выделяющегося своей изобретательностью и смекалкой. Например, победа Фидия над Алкаменом при создании статуи Афины объяснялась тем, что Фидий учел «кажущееся уменьшение предметов, находящихся на большой высоте, и придал Афине объективно неправильные пропорции»⁶. В знаменитом анекдоте о художественном состязании Паррасия и Зевксиса победа достается первому благодаря его остроумной идее изобразить на картине висящее покрывало. Распространение конкурсов

вносило в отношения между итальянскими художниками XV в. элементы состязательности, конкуренции, что подрывало основы корпоративной психологии. В ходе состязания каждый мастер боролся за победу, стремясь утвердить свою творческую индивидуальность. Ярким примером такого противостояния является конкурс 1401 г., когда мастера боролись за право украсить рельефами бронзовые двери флорентийского баптистерия. Главными претендентами на этот заказ были Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Дж. Вазари рассказывает: после того как в конкурсе победил Гиберти, «консулы просили Филиппо, чтобы он взялся за работу вместе с Лоренцо; однако он этого не захотел»⁷. С точки зрения практичного цехового ремесленника, Брунеллески поступил глупо и неосмотрительно, отказавшись от столь выгодного заказа. Но Вазари объясняет, что Брунеллески предпочитал «быть первым в одном только искусстве, чем равным или вторым в этом деле».

Другой пример, относящийся уже к началу XVI в., – это история противоборства Леонардо да Винчи и Микеланджело при создании картонов для росписи зала Большого совета в палаццо Веккьо. Микеланджело, который получил заказ на эту работу позже, чем Леонардо, стремился к тому, чтобы его художественное решение максимально отличалось от проекта соперника. Поэтому Микеланджело, работая над сюжетом «Битва при Кашине», представил не саму схватку с противником, как Леонардо да Винчи в его «Битве при Ангиари», а момент перед сражением. Если композиция Леонардо выстроена в виде «клубка», в который вплетены тела коней и воинов, то Микеланджело изобразил мужские фигуры в сложных ракурсах.

Бенвенуто Челлини, упомянув в автобиографии об этом поединке двух великих мастеров, свое собственное творчество характеризует такими стихотворными строчками: «Мой Рок жестокий без вреда сношу, <...> поправ одних, другим вослед спешу». Челлини повествует и о собственном участии в подобном соревновании: он работал над маленьким ювелирным изделием, а мастер Луканьоло одновременно был занят изготовлением большой серебряной вазы. Спор между ними описан так:

Этот Луканьоло поднял меня на смех, говоря: «Вот увидишь, Бенвенуто; к тому времени, когда ты кончишь работу, я потороплюсь кончить эту вазу, которую начал, когда и ты свою вещицу; и тебе на опыте станет ясно, какую пользу я извлеку из своей вазы, и какую ты извлечешь из своей вещицы». На что я ответил, что охотно буду рад учинить с таким искусником, как он, такое испытание, потому что при конце этих работ будет видно, кто из нас ошибался⁸.

Челлини получил за свою работу вдвое больше денег, нежели Луканьоло, и прокомментировал свою победу так: «Я был уверен, что от зависти, вместе со стыдом, который понес этот Луканьоло, он тотчас рухнет мертвым». Рассказывая эту историю, Челлини явно хочет убедить читателя в том, что он – самый лучший, самый искусный ювелир. Автобиография Челлини является красноречивым свидетельством того, что феномен творческого индивидуализма ренессансного мастера, возникший в художественной среде в XV в., в XVI столетии уже прочно утвердился в культурной жизни Италии.

Дух состязательности был свойственен и городской элите эпохи Возрождения: каждый город стремился выделиться среди остальных, что способствовало своеобразию их художественной жизни. Я. Бялостоцкий подчеркивает, что политическая конкуренция между городами порождала стремление «поощрять полярности и в области художественного творчества, чрезмерно подчеркивать различие творческих позиций»⁹. Возникновение противоположных эстетических концепций во Флоренции и Венеции этот автор считает возможным объяснить постоянным соперничеством между этими двумя итальянскими государствами.

Гуманисты XV в. в своих работах, посвященных эстетическим проблемам, часто ссылались на мысль Цицерона о том, что каждый выдающийся оратор должен отличаться своим особым стилем. Итальянские теоретики стремились показать, что суждение Цицерона применимо и к художникам. В своем трактате о живописи Альберти писал:

Афинский живописец Никий прекрасно изображал женщин; Гераклида хвалили за изображение кораблей; Серапион не умел изображать людей, а все остальное изображал хорошо. <...> Аврелий, который всегда был влюблен, изображал только богинь, придавая им черты тех, кого он любил; Фидий больше заботился о том, чтобы показать величие богов, нежели о том, чтобы воспроизвести красоту людей; Евфранор любил выражать достоинство властителей и в этом превзошел всех прочих¹⁰.

В начале XVI столетия та же идея разнообразия творческих манер уже свободно применялась и в отношении итальянских мастеров того времени. Например, Кастильоне в трактате «О придворном» писал:

Многие превосходны в живописи, такие как Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, тем не менее каждый из них отличается от другого своей манерой, поэтому нельзя сказать, что

у одного отсутствует что-либо от превосходства, поскольку каждый из них превосходит в собственном стиле¹¹.

По мнению Альберти, индивидуальная художественная манера является следствием особого природного дарования мастера, выделяющего ее обладателя среди всех остальных. В своем трактате о живописи флорентийский гуманист неоднократно использует понятие «*ingenium*» («дарование, талант»), которое ранее могло относиться только к поэту, философу, ученому. Альберти акцентировал внимание на значении оригинального замысла каждого произведения, тогда как средневековый ремесленник всегда ориентировался на определенный образец. Несомненно, что похвалы изобретательности и фантазии, расточаемые гуманистами, также способствовали развитию творческого индивидуализма ренессансных мастеров.

Во второй половине XV в. в Италии ценность индивидуальной творческой манеры художника декларируется уже на уровне деловых контрактов, заключаемых с живописцами и скульпторами. Так, в контракте Боттичелли на роспись алтаря капеллы Барди (1485) перечислены не только расходы на краски, золото и доску, но отдельной строкой указана и плата за «кисть Боттичелли». В 1461 г. Беночцо Гоццолли заключил контракт на создание алтаря для братства св. Марка, в котором оговаривалось, что художник должен написать картину «своей рукой». Подобные требования встречаются в контрактах второй половины XV в. довольно часто, что свидетельствует о готовности заказчиков платить за талант художника. Это позволило ренессансным мастерам успешно противостоять цеховой уравниловке, поскольку было установлено различие в оплате талантливых и посредственных художников¹². Существенным фактором высокой оценки труда выдающихся художников была конкуренция между именитыми заказчиками Флоренции и папского Рима.

Великие мастера Ренессанса могли даже нарушать сроки исполнения заказа, оговоренные в контракте. Вазари рассказывает о работе Леонардо да Винчи над «Тайной вечерей» в монастыре Санта Мария дела Грацие следующее:

Приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он кончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду¹³.

Медлительность Леонардо при создании «Тайной вечери» – следствие творческого поиска мастера, ищущего оригинальное

решение, а приор монастыря требовал от него подчинения принципам ремесленного труда. Важно отметить, что со второй половины XV в. уже довольно редко встречаются ссылки на образец, которому мастер должен был следовать в своей работе¹⁴.

Когда Брунеллески в 1434 г. отказался платить взнос в цех каменщиков и деревообработчиков, за нарушение цеховых правил он был отправлен в долговую тюрьму. Но городские власти были вынуждены освободить его, поскольку без этого архитектора остановилось возведение купола флорентийского собора¹⁵. Победа Брунеллески в конфликте с цеховой организацией стала возможна благодаря осознанию заказчиками исключительности творческого дарования этого мастера.

От уплаты цехового взноса освобождались художники и архитекторы, работавшие при дворах правителей. Придворный мастер также мог быть освобожден и от уплаты налогов в городскую казну. Так, в 1469 г. Лодовико Гонзага обратился к флорентийской синьории с просьбой освободить от уплаты налогов его придворного архитектора Луку Фанчелли, но эта просьба была удовлетворена только через 5 лет¹⁶.

В некоторых случаях независимая позиция ренессансного мастера по отношению к цеховой организации определялась условиями его воспитания. Четыре знаменитых итальянских художника XV–XVI вв. – Брунеллески, Мазаччо, Леонардо да Винчи и Микеланджело – были сыновьями нотариусов и ощущали свою принадлежность к городской элите. Однако свои профессиональные навыки они приобрели в ремесленной среде, которая тоже наложила свой отпечаток на их мировосприятие. В силу данных обстоятельств всем четверым мастерам было свойственно обостренное чувство собственного достоинства, что нашло отражение и в их творчестве, и в повседневной жизни. Так, Микеланджело, считавший ваяние своим призванием, практически не общался со скульпторами, а его ближайшее окружение составляли представители аристократии.

Сами ренессансные художники, несомненно, осознавали ценность творческой индивидуальности, так как именно оригинальность и высокое мастерство сулили им высокий доход и независимость от цеховой организации. Каждое талантливое произведение могло прославить ренессансного мастера. Живописцы и скульпторы эпохи Возрождения стремились сохранить свое имя в памяти современников и потомков, благодаря чему до наших дней дошли их подписанные (тогда как средневековое искусство было анонимным).

Альберти писал: «Цель живописи – снискать художнику благодарность, расположение и славу в гораздо большей мере, чем богатство»¹⁷. Жизнеописание Бенвенуто Челлини, созданное им при-

мерно через сто лет после трактата Альберти, подтверждает значение личной славы для ренессансного художника. Рассказывая об изготовленном им серебряном поясе, Челлини пишет:

Хотя мне за него прескверно заплатили, такова была честь, которую я из него извлек, что она стоила много больше, чем та цена, которую я из него по справедливости мог извлечь¹⁸.

Подобное риторическое противопоставление славы и материального благополучия в XVI в. становится частью самосознания многих ренессансных мастеров Италии.

Итак, творческий индивидуализм зародился и окреп благодаря духу конкуренции и состязательности между лучшими итальянскими живописцами, скульпторами и архитекторами. Признание просвещенной элитой ценности художественной одаренности позволило ренессансным мастерам выделиться из цеховой среды и получать достойную оплату за свой труд.

Примечания

- 1 Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 171.
- 2 Цит. по: Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 265.
- 3 Hauser A. The Social History of Art: In 2 vol. V. 1. N.Y.: Knopf, 1952. P. 319.
- 4 Цит. по: Гращенков В.Н. Альберти как архитектор // Леон Батиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 169.
- 5 Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 271; Warnke M. The Court Artist. On the Ancestry of modern Artist. Cambridge: University Press, 1993. P. 126.
- 6 Панофский Э. Идея: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: АХИОМА, 1999. С. 6.
- 7 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 132.
- 8 Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 29.
- 9 Бялостоцкий Я. Своеобразие искусства Венеции // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М.: Наука, 1973. С. 539.
- 10 Альберти Л.Б. Трактат о живописи // Мастера искусства об искусстве / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова: В 7 т. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 54.
- 11 Цит. по: Бялостоцкий Я. Указ. соч. С. 539.
- 12 Hauser A. Op. cit. P. 319.

Истоки творческого индивидуализма ренессансного художника

- 13 *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 267.
- 14 *Головин В.П.* Указ. соч. С. 169.
- 15 *Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. С. 54.
- 16 *Wartke M.* Op. cit. P. 48.
- 17 *Альберти Л.Б.* Указ. соч. С. 49.
- 18 *Челлини Б.* Указ. соч. С. 55.

Е.В. Пилюк

СТИЛЬ ЛИБЕРТИ И ЕГО МЕСТО В ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена итальянскому стилю Либерти как своеобразному феномену культуры, который долгое время оставался без должного внимания исследователей. Автор анализирует его отличия от общеевропейского стиля модерн и выделяет ключевые понятия – трансформация (национальных традиций) и ностальгия (по прошлому как образу детства). Рассматривается связь стиля Либерти с явлениями культуры и искусства Италии в XX в.

Ключевые слова: стиль Либерти, модерн, трансформация, ностальгия.

«Либерти» – это термин, обозначающий итальянскую версию стиля модерн. На рубеже XIX–XX вв. этот стиль искусства и культуры появился во всех странах Европы, но со своими национальными особенностями. Примерно за 20 лет своей короткой жизни «модерн» успел родиться, расцвести и прийти в упадок, после чего этот стиль почти везде был заклеямен как «вкусовщина» или даже «дурновкусие», а потом надолго забыт. Только в 1970-е гг. модерн вновь вошел в поле научного интереса, но и сегодня возникает потребность заново осмыслить место этого стиля в истории европейской культуры. Особый интерес вызывает его специфика в тех странах, которые имеют мощную художественную традицию, – таких как Италия.

Во Франции, Германии и Англии стиль модерн оказался логическим продолжением явлений, присутствующих в культурной памяти их народов. Так, для Франции модерн явился своего рода формой перерождения стиля рококо, для немецкоязычных стран – ре-версией стилистики эпохи романтизма; английских прерафаэлитов иногда относят к одному из первых примеров модернистского искусства. В других европейских странах модерн воспринимался

© Пилюк Е.В., 2010

как чужой вполне сложившийся стиль, каноны и принципы которого накладывались на прежнюю национальную традицию более или менее удачно.

Может показаться, что этот «новый» стиль совершенно чужд итальянскому искусству и культуре. В самом деле, подвижность, асимметричность, витиеватость и перегруженность модерна противоречат стройной концепции классического искусства, образу римского наследия Италии. Национальная культура страны имеет столь мощные корни, что новое модное веяние вряд ли могло ее поколебать¹.

В архитектуре почти каждого итальянского города можно найти примеры влияния стиля Либерти, однако его элементы хорошо «вписаны» в городской пейзаж, не выделяются на его фоне. Возникает вопрос: как они могут не выделяться, если один из главных принципов стиля модерн – именно *выделиться* любой ценой? Как получилось, что итальянская культура, приняв в свою орбиту чужеродный пластический стиль, сумела гармонично вписать его в собственные художественные традиции?

Чтобы ответить на эти вопросы, стоит вспомнить некую общую тенденцию итальянской культуры, особенно ярко проявляющуюся в ее языковых принципах. Для новых иностранных слов итальянцы чаще всего (в 90% случаев) подбирают их эквиваленты в собственном языке или произносят такие слова в полном соответствии с итальянскими речевыми нормами².

Для того чтобы воспринять стиль Либерти, итальянцам нужно было почувствовать естественность его произрастания на итальянской почве. Для жителей Италии, особенно центральной части страны, Либерти – это перерождение стиля барокко (второго по значимости после античных стилей). Италия, безусловно, долго стремилась к объединению, но юридически единое государство появилось только в 1861 г., и до сих пор отчетливо проявляются его региональные особенности. Жители говорят на разных диалектах итальянского языка и чаще всего идентифицируют себя с «малой родиной» (областью, провинцией, городом); слова «я итальянец» можно услышать довольно редко. Эта региональность, безусловно, проявляется и в стилистике архитектуры, изобразительного искусства Италии.

Однако в конце XIX – начале XX в. *идеология единства* приобрела в Италии программный характер и стимулировала развитие основных художественных, социальных и политических процессов. Переход к «модернистскому» стилю Либерти позволил подчеркнуть и единство нового государства, и его современность. В самой природе модерна заложена идея унификации культур,

приведения всех художественных практик к общему знаменателю. *Всепроникающее искусство* модерна визуально представлено специфической линией, «извивающейся как сигаретный дым» (по определению журнала «Югент»).

В конце XIX в. Италия находилась «на периферии» Европы, выполняя роль культурной резервации, музея под открытым небом, а также роль неперемного пункта гранд тура для любого образованного любителя искусства. Для самой Италии это было время заимствованной моды на стиль Либерти, который позволял стране «шагать в ногу» со временем. Этот стиль был понятен и приятен всем европейцам, он становился «тоталитарным» – узнаваемым и всепоглощающим, способным управлять реальностью. Это был «мягкий» тоталитаризм, предполагающий визуальное и идеологическое равенство, однако он оказался родственным будущим жестким режимам XX века. Стиль Либерти с самого начала был политизирован, что проявилось, в частности, в выборе Италией его прототипа и первоисточника: это был не французский модерн (казалось бы, самый развитой в Европе), а его английский вариант, реже – австрийский. На рубеже XIX–XX вв. в Италии господствовала англоманья – мода на все английское, в том числе на английский язык.

Об «английском» уклоне итальянского модерна говорит само его имя – Либерти (которое сначала употреблялось наряду с названием «флореаль»). Присвоение художественному стилю имени собственного (написания с большой буквы) необычно и несколько двусмысленно. В тексте Каталога выставки современного искусства в Нью-Йорке Итало Кремона утверждал, что «итальянцы, несомненно, прекрасно понимали двойное значение этого имени»³. Дело в том, что итальянское название стиля «модерн», созвучное со словом «свобода» (*libertà*), было связано с торговым домом Liberty, основанным в 1875 г. сэром Артуром Лесенби Либерти (Arthur Lasenby Liberty). Именно эта английская компания начала поставлять в Италию различные изделия в стиле модерн. Валентино Бросио отмечал, что далеко не все итальянцы знали о существовании компании Liberty, но для них это иностранное слово выражало экзотичный новый стиль. По мнению того же автора, если бы этот стиль «быстро пришел в упадок, траур по нему был бы недолгим, как по дальнему родственнику, рожденному в чужой стране»⁴.

Этот прогноз оправдался: сразу после того, как стиль Либерти вышел из моды, на протяжении нескольких десятилетий он подвергался беспощадной критике, и в этом отношении Италия не была исключением. Некоторые историки связывают негативное

отношение к стилю Либерти с представлением о его связи с фашистской идеологией. Конечно, это несправедливо (достаточно просто сравнить даты), но в культурной памяти итальянцев застрял тот факт, что в лагерь фашистов перешел один из главных протагонистов стиля Либерти – Д'Аннунцио.

К концу 1960-х годов ужасы Второй мировой войны уже уходят в прошлое, на улицах итальянских городов почти не остается развалин и следов бомбардировок. Однако послевоенный мир оказался не таким, как все ждали, и тогда пришло время ностальгии по прошлому – довоенной жизни и искусству в стиле модерн. Одна за другой рождаются восторженные статьи, монографии, выставки, посвященные той теме, о которой все усердно пытались забыть на протяжении полувека. В предисловии к своей книге В. Бросио говорит о себе: «Тот, кто пишет, а вместе с ним и большая часть итальянцев, родился в период, который у нас принято называть периодом Либерти»⁵. Этим объясняется похожесть послевоенных публикаций на автобиографии, на воспоминания о своем счастливом детстве, – впрочем, даже не отдельного автора, а всей нации. Итало Кремона пишет: «За сыновьями всегда стоят отцы... не желающие идти на компромисс ни с чем и ни с кем; они хранили в своих домах издания Бодлера, По, Уайльда»⁶.

Биография стиля модерн (даты его рождения и смерти) в работах итальянских исследователей несколько отличается от версии, принятой в большинстве других стран. Считается, что этот стиль появился в последнее десятилетие XIX в., но для итальянцев знаковым событием рождения идеи Либерти стала публикация в 1889 г. программного романа Габриэле д'Аннунцио «Il Piacege» (в русском переводе – «Наслаждение»). Его автор попытался создать своеобразный «учебник жизни» для людей своего поколения, явно ориентируясь на английские и французские примеры (роман «Наоборот» Гюисманаса и «Портрет Дориана Грея» Уайльда). Главный тезис этого «учебника» вправе считаться эпиграфом ко всему стилю Либерти: «Ты должен творить свою жизнь так, будто творишь произведение искусства»⁷.

В сфере художественной культуры влияние нового стиля проявилось в Италии позже: некоторые авторы датируют его рождение 1902 г., когда в Турине проходила Всемирная выставка. Однако Т. Медсен, фундаментальная работа которого по истории искусства Арт Нуво считается классической, связывает 1902 год с началом угасания этого стиля⁸. Большинство исследователей согласны с В. Бросио в том, что «после первой мировой войны Либерти становится стилем и вкусом, который кажется доисторическим»⁹. Тот же автор замечает:

Однако не все приметы этой моды исчезли безвозвратно. <...> Кто-то сохранил столовую, кто-то родительскую спальню... многие вазы, многие рамы были выброшены или проданы старьевщикам, некоторые стулья, покрытые белыми чехлами, помещались в ваннных комнатах и на кухнях, антресоли и кладовые приняли в себя упадок Либерти¹⁰.

Либерти отличается от других европейских вариантов стиля модерн особенностями, которые можно обозначить двумя ключевыми понятиями – *трансформация* и *ностальгия*. О первом из них мы уже говорили как о перерождении стиля барокко, а ностальгия о том, что было «до всего плохого», весьма характерна для всей итальянской культуры. Образ такой ушедшей эпохи, как эмблема детства и синоним счастья, встречается в разных жанрах итальянского искусства и особенно узнаваем в его кинематографе (вспомним, например, «Амаркорд» Феллини). В подтверждение этого тезиса приведем еще одну цитату из книги В. Бросио:

Говоря о Либерти, мы призываем тех, кто рожден до первой мировой войны, вспомнить свое детство, тех, кто был рожден между двумя войнами, – вспомнить окружение своих родителей, а для тех, кто был рожден после последней войны, мы восстановим притягательный в своем очаровании каменный век¹¹.

В самом деле, в «Амаркорде» все кинематографические декорации представлены именно в ностальгическом ключе – такова стилистика рекламы, вывесок и других «узнаваемых» вещей; тот же подход намечен и в «Малене» Торнаторе. Одним словом, каждый итальянский мастер, испытывающий ностальгию, неизбежно обращается именно к стилю Либерти.

Хочется сказать, что современное итальянское искусство во многом возвращает всходы тех семян, которые были посеяны в короткий период цветения стиля Либерти. Именно он расчистил дорогу для футуризма, обозначив окончательный разрыв с Академией и открыв новую страницу в принципах жизнеустройства. Итальянцам всегда хорошо удавались программные заявления, и в XX в. они перехватили у французов эстафету в деле создания манифестов искусства, ведущих в будущее. В итоге современная массовая культура уже несколько десятилетий пытается навязать всему миру дизайн «made in Italy».

Примечания

- 1 Многие итальянцы убеждены, что никакого стиля модерн в их стране не было. В самом деле, он практически не отразился в облике итальянских городов, за исключением отдельных «программных» конструкций (вроде квартала Копеде в Риме).
- 2 Характерный пример: итальянцы произносят английское слово *manager* как «манеджер», связывая его с итальянским *la mano* («рука»): ведь *манеджер* – это человек, кто *руководит*. Эта особенность восприятия всего чужого выходит за границы филологии и распространяется на всю итальянскую культуру.
- 3 *Cremona I. Il tempo dell'Art Nouveau* // Italo Cremona. Firenze: Adelfi, 1964. P. 19.
- 4 *Brosio V. Lo stile Liberty in Italia* // Vlentino Brosio. Milano: Einaudi, 1967. P. 14.
- 5 *Ibid.* P. 5.
- 6 *Cremona I.* Op. cit. P. 10.
- 7 *D'Annunzio G. Il Piacere* // D'annunzio Gabriele. Roma, Mondadori, 2004. P. 24.
- 8 *Medsen Stephan T. Sources of Art Nouveau* // Stephan T. Medsen. N.Y.: Da Capo Press, 1989. P. 29.
- 9 *Brosio V.* Op. cit. P. 12.
- 10 *Ibid.* P. 6.
- 11 *Ibid.* P. 10.

К.В. Горбунова

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ТЕОРИИ В.В. КАНДИНСКОГО

Статья посвящена теоретическим построениям В.В. Кандинского относительно символики цвета, которые значительно расширили традиционные колористические ассоциации. Он считал цвет не только средством формообразования, но и ценным способом самовыражения художника. Кандинский разработал оригинальные правила линейно-плоскостно-цветовых и музыкальных взаимосвязей.

Ключевые слова: В.В. Кандинский, живопись, символика цвета.

По сложившейся традиции живопись считается первой среди искусств и дает «ключ» к пониманию других искусств. Художник, как правило, видит предметы сквозь призму цвета при несомненной важности линии и объема. Цвет является не только средством формообразования, но и «мощной силой выражения, проекцией иных областей знаний и опыта»¹.

Научное понимание цвета, света и колорита давно пробивало себе дорогу, и к началу XIX столетия сущность цвета, особенности его воздействия на зрение стали возбуждать всеобщий интерес. В 1810 г. Ф.О. Рунге опубликовал свою теорию цветового шара как координирующей системы. В том же году появился труд И.В. Гёте «Учение о цвете», а в 1816 г. – трактат А. Шопенгауэра «Зрение и цвет». Химик и директор пражской фабрики гобеленов М. Шеврель в 1839 г. издал свою работу «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов»². Последний труд послужил научной основой импрессионизма и постимпрессионизма в живописи. В 1962 г. В.Г. Вейсберг писал:

До Сезанна колоризм был скорее качеством дарования отдельных художников (Греко) или небольших групп (венецианская плеяда: Тициан,

© Горбунова К.В., 2010

Веронезе, Тинторетто). Только после Делакруа колоризм постепенно становится на научную основу, и лишь после Сезанна он окончательно стал абсолютной формальной проблемой (изучения построения цветовых структур)³.

XX век – время открытий и глобальных перемен – потребовал создания новой концепции цвета. Она оказалась основанной на стихийно-импульсивном самовыражении, на отказе от фигуративности и чистой изобразительности. В 1910-х гг. в различных уголках Европы совершенно независимо друг от друга Ф. Купка, Р. Делоне, В. Кандинский, К. Малевич, И. Иттен, П. Мондриан и другие художники пытались воплотить в цвете поток своего сознания, впечатления и фантазии. В их картинах беспредметные, большей частью геометрические формы и чистые спектральные цвета выступали как реальные объекты изображения. Они становились средством упорядоченных живописных построений, предназначенных для интеллектуального постижения.

Одним из создателей живописного стиля, главным мотивом которого является цвет, был В.В. Кандинский. Художник все вокруг окрашивал в определенные цвета, связанные либо с настроениями и чувствами, либо с определенными предметами и людьми. Самые ранние воспоминания о творчестве Кандинского относятся ко времени его путешествия в Италию в 1869 г. Уже тогда у художника проявилась необыкновенная восприимчивость к цвету, о чем свидетельствует его автобиографическая повесть «Ступени» (1918). В ней Кандинский называет первые цвета своего детства, которые он с тех пор запомнил навсегда: светло-сочно-зеленые, белые, карминно-красные, черные и цветные охры. Он выделял их на предметах, «стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета»⁴. Позднее, во время учебы в школе-студии А. Ашбе, у Кандинского еще ярче проявилось особое пристрастие к цвету. Художник вспоминал:

Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать «колориста». Действительно, в области краски я был гораздо больше «дома», чем в рисунке⁵.

Необычайная восприимчивость к цвету и точная зрительная память не оставляли художника в течение всей жизни и служили источником его творческого вдохновения. Богатейший опыт Кандинского по изучению цветовой формы лег в основу двух глубоких теоретических исследований: «О духовном в искусстве» (1911) и «Точка и линия на плоскости» (1926). Кроме того, целый ряд его

статей (например, «Основные элементы живописи», 1921, «Курс и семинар по цветоведению», 1923) дополняли его основные идеи о сущности искусства.

Художник был влюблен в краски мира, они ему являлись живыми, «странными, одушевленными существами», блуждающими по холстам. По его словам, «в борьбе с белым холстом» краски рождаются так же, «как миры и люди», краски «есть внутреннее содержание живописи». Кандинский был уверен: чем больше утрачивалась предметность, тем больше значения приобретала «звучность» цветовых решений, обладающая «сверхчеловеческой силой»⁶; особая алхимия цвета создает важнейший элемент воздействия на зрителя, «хор красок врывается в душу из природы». Кандинский считал, что, когда зритель разглядывает палитру картины, он испытывает на себе «чисто физическое и психологическое воздействие цвета». Ведь цвет имеет эмоциональную окраску и обращается к чувствам человека, а не к его логике; 80% цвета и света «поглощаются» нервной системой человека и лишь 20% – зрением.

Согласно теории Кандинского, при восприятии цвета человек либо очарован его красотой, испытывает чувство удовлетворения и радости, или, наоборот, цвет его раздражает. Но если душа человека закрыта для восприятия, то ощущения цвета не оставят у него длительного впечатления. Поверхностное воздействие цвета исчезает после прекращения раздражения, человек привыкает к постоянным ощущениям. Глаз больше всего привлекают самые светлые и теплые тона; например, киноварь манит его так же, как огонь (на который мы всегда готовы смотреть). А вот от яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время становится больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным и ищет покоя в зеленом или синем цвете.

Художник верил, что при более высоком духовном уровне развития человека элементарное воздействие цвета переходит в глубокое впечатление от него. Цвет вызывает целую цепь психических переживаний, появляется его «внутреннее звучание». Так, красный цвет может вызвать такую же вибрацию, как и огонь, но он может усилиться до «болезненной мучительной степени, потому что схож с текущей кровью»⁷.

Кандинский полагал, что некоторые цвета могут производить впечатление чего-то неровного, колючего, а другие – восприниматься как что-то гладкое и бархатистое (например, темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Различие между холодными и теплыми тонами основано именно на этом их восприятии, свойственном осязанию. Есть такие краски, которые всегда кажутся мягкими (краплак) или жесткими (зеленый кобальт, зелено-

синяя окись). Кроме того, общеизвестно выражение, что «краски благоухают».

Центральная тема творчества Кандинского – воплощение живописных конфликтов. Развивая идею цветового круга, художник выделяет четыре пары цветовых контрастов между двумя полюсами (белым и черным) – «как жизнь простых цветов между рождением и смертью»⁸. Кандинский формулирует теорию о гармонии цветовых созвучий и напряженном противостоянии теплых и холодных, светлых и темных тонов. Так, контраст желтого и синего цвета выражает их склонность, соответственно, к теплоте и холоду. А контрастная пара белый /черный отражает стремление к светлому либо темному началу мира.

Говоря о «духовном» аспекте цвета, Кандинский настаивал на музыкальности отдельных красок, наделяя их собственными головами. Художник был уверен, что каждый музыкальный тон имеет свой особый доступ непосредственно к душе человека и находит в ней отклик, потому что «музыка всегда в душе»⁹. Называя свои картины «композициями», «импровизациями», Кандинский играл с музыкальными терминами, называя цвета и формы «вибрирующими» и «звучащими».

Тенденция к сопоставлению изобразительных средств с музыкой была особенно характерна для периода жизни Кандинского в Баухаузе, где проводились коллоквиумы на эту тему, эксперименты с цветом и тоном прямо на сцене. В это время в своих картинах художник использовал «живописные элементы по принципу музыкальных: повтор, обращение, преобразование, динамическое усиление и ослабление»¹⁰.

Кандинский находил для каждого цвета соответствующее звучание, независимо от того, кто, где и в какой обстановке играет. Он писал:

Для того чтобы передать звук в материальной форме, как в живописи, необходимо: 1 – выбрать определенный тон из различных оттенков цвета; 2 – ограничить на плоскости, отграничить его от других цветов¹¹.

По теории Кандинского, внутреннее звучание охристых цветов похоже на звук духовых инструментов, а различные оттенки красного цвета сравнимы со звуками разных струнных. И только ахроматические цвета (белый и черный) не звучат, а соответствуют паузам в музыке. При этом Кандинский признавал условность всех связей между цветовыми и музыкальными тонами: он отмечал, что скрипка может звучать совершенно по-разному, вызывая различные цветовые ощущения. По его словам, у каждого цвета есть

«бесконечное количество разнообразных тональностей, которые можно использовать для создания нужного образа»¹².

Особая метафоричность цвета у Кандинского опирается на культурные и религиозные традиции, на присущие человеческому восприятию колористические ассоциации, а также на собственный художественный опыт. Работая во Вхутемасе, Инхуке, Баухаузе, художник усиленно занимался вопросами соподчинения цвета и формы, изучением красочных материалов и различных связующих средств. Новые аспекты его теории были связаны с поисками взаимосвязей между цветом и отдельными элементами изображения – точкой, линией, плоскостью.

Кандинский оценивает разные линии с точки зрения их «цветовых качеств». Например, горизонтальные и вертикальные («немые») линии художник сопоставлял с черным и белым цветами, подчеркивая, что в обоих случаях их «звучание» сведено к минимуму – к молчанию или еле слышному шепоту, к покою. Более того, черный цвет является общепринятым символом смерти, а белый цвет – символом рождения. Горизонталь «лежит», а вертикаль «стоит, перемещается и, наконец, восходит ввысь». Эти линии противопоставлены как «несущее–растущее», «пассив–актив» (условно «женское–мужское»)¹³.

В отличие от горизонтали и вертикали, свободные («нецентрализованные») прямые линии Кандинский связывал с разными насыщенными цветами и считал их «наполненными движением». Так, синие и желтые цвета соответствуют напряжениям наступления и отступления, «они менее сливаются с плоскостью и способны иногда пронизывать ее»¹⁴. Красный цвет соответствует диагонали, потому что он «плотно прилегает к плоскости» и наполнен собственным «интенсивным внутренним кипением».

Кандинский акцентировал внимание на физических свойствах краски, изучал связь цвета с температурой окрашенных тел. По его теории получалось, что белый цвет – более теплый, чем черный (соответствующий абсолютному холоду); горизонтальная шкала цвета направлена от белого к черному по цепочке: белый – желтый – красный – синий – черный. Медленное естественное скольжение по той же цепочке сверху вниз обозначает «высоту» белым цветом и «глубину» черным, еще раз подчеркивая связь «теплой» вертикали с «холодной» основой горизонтали. По Кандинскому, тепло-холодное состояние квадрата и его плоскостная природа прямо указывают на красный цвет (объединяющий свойства теплого и холодного цветов). Художник замечает, что в начале XX в. часто встречается изображение красного квадрата: «Видно, не безосновательно прямой угол сопоставляется с красным»¹⁵. В это же

время все сильнее становится тяготение к холоду синего и фиолетового цветов, а угол в 180° равен горизонтали, т. е. черному цвету. Чем острее угол, тем ближе он к теплым желтому и оранжевому цветам, а из трех острых углов рождается желтый треугольник. Тупой угол лишается остроты и тепла: он сродни линии, не имеющей углов и формирующей круг синего цвета.

Таким образом, помимо известной цветовой символики, Кандинский создает условные правила линейно-плоскостно-цветовых взаимосвязей¹⁶. Согласно его схеме, цветовое трезвучие «желтый – красный – синий» соответствует «острому – прямому – тупому углу», а также «треугольнику – квадрату – кругу». Однако художник признавал, что взаимосвязь графических и живописных элементов можно рассматривать лишь в свете учения о композиции. Главное для художника – это правильное применение краски на полотне, чтобы живописное пространство растягивалось: тогда краска будет выступать или отступать, и картина будет похожа «на парящее в воздухе существо»¹⁷.

Кандинский утверждал, что цвет обладает духовно-выразительной ценностью, что позволяет передавать цветом высокие эмоциональные переживания, не прибегая к изображению реальных предметов. Выражая свой духовный опыт, художник приглашает зрителя раствориться в магии цвета, позволить себе плавать в волнах ощущений.

Примечания

- 1 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 41.
- 2 *Иттен И.* Искусство цвета / Пер. с нем. Л. Монаховой. М.: Д. Аронов, 2001. С. 15.
- 3 *Вейсберг В.Г.* Классификация основных видов колористического восприятия // Русский авангард: личность и школа. / Ред. Т. Харькина. СПб.: Palace edition, 2003. С. 29.
- 4 *Кандинский В.В.* Ступени // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003. С. 19.
- 5 Там же. С. 48.
- 6 *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. С. 148.
- 7 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 41–42.
- 8 *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. С. 75.
- 9 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 37.
- 10 *Дюхтинг Х.* Кандинский: Революция в живописи. М.: Арт-Родник; Taschen, 2002. С. 74.
- 11 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 47.

К.В. Горбунова

- 12 Там же. С. 109.
- 13 Там же. С. 116.
- 14 *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. С. 114.
- 15 Там же. С. 126.
- 16 Там же. С. 128.
- 17 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 85.

Е.Д. Пихлецкая

ОСОБЕННОСТИ ЗРЕЛОГО ТВОРЧЕСТВА Н.А. ТАРХОВА

Статья посвящена особенностям стилистики русского художника Н.А. Тархова (1871–1930), сформировавшимся в зрелый период его творчества. Автор анализирует влияние новых направлений искусства (постимпрессионизма, фовизма, примитивизма, экспрессионизма, Парижской школы) на темы и художественные приемы его работ, появившихся в 1905–1910 гг. Большое внимание уделено самобытности живописи Тархова.

Ключевые слова: Тархов, постимпрессионизм, фовизм, примитивизм, экспрессионизм, Парижская школа живописи.

Русский художник Николай Александрович Тархов (1871–1930) получил известность не только в России, но и на Западе, прежде всего во Франции. Согласно периодизации искусствоведа В. Володарского, зрелый период его творчества приходится на 1905–1910 гг.¹ Именно в это время Тархов, который участвовал во многих крупных выставках², познакомился с новыми тенденциями в европейском искусстве – творчеством постимпрессионистов (Ван Гог, Сезанна), художников так называемой Парижской школы. Кроме того, на Осеннем салоне 1905 г. он впервые соприкоснулся с фовизмом, кубизмом и примитивизмом. Все эти художественные открытия в разной степени оказали влияние на стиль зрелого Тархова, сформировавшийся на импрессионистической базе. Это значительно преобразило манеру письма раннего Тархова и привело его к ряду интересных экспериментов.

На смену вибрирующему, нервному мазку пришла живопись цветовыми пятнами, что придавало полотнам Тархова бóльшую «звучность» в колористическом отношении. Накопленный мастером опыт отразился и в более совершенной компоновке натуральных

впечатлений, в смелых цветовых сочетаниях. В его творчестве появились ранее не встречавшиеся темы: материнство, сельские пейзажи, крестьяне, животные. Построение сложных композиций потребовало от художника и новых средств выражения его идей.

Когда Н. Тархов попытался синтезировать образы реального мира с миром субъективным (как правило, с собственным радостным настроением), ему стали тесны рамки импрессионизма, родилось стремление расширить границы своего творчества. Точная характеристика ситуации представлена в работе Л. Андреева:

Импрессионизм есть двуединство, единство внешнего и внутреннего, объективного и субъективного. В этом двуединстве субъективное занимает позиции предпочтительные – отсюда и сам принцип «впечатления». Но впечатление всегда направленно, всегда исходит от чего-то, извне. Точной дозировки составных частей двуединства нет, но их специфическая гармония – условие импрессионизма. Она может быть нарушена. И нарушается неизбежно в живой жизни искусства, либо за счет разрастания объективного начала, либо за счет разрастания начала субъективного³.

Анализ полотен Тархова 1906–1910-х гг. позволяет увидеть, что трансформация его отношения к изображаемому предмету происходит прежде всего под влиянием Ван Гога и Сезанна, которые размежевались с импрессионизмом, но глубоко усвоили его непреходящие открытия. По свидетельству Гастона Дилля⁴ и Паскаля Фортюни⁵, Тархов особенно почитал Ван Гога, крупная ретроспективная выставка которого состоялась в 1901 г., став важным событием для молодых мастеров XX в.

Безусловно, речь не идет о прямом подражании Ван Гогу: Николай Тархов по-своему переосмыслил идеи постимпрессионизма, и его картины вовсе не потеряли самобытности. Речь идет, прежде всего, о полотнах Тархова «Весна в долине Шеврез» (1905, холст, масло) и «Закатное солнце над пашней» (около 1910, холст, масло); обе картины находятся в частном собрании. Их особенности свидетельствуют о том, что художник воспринял эмоционально-интуитивный подход Ван Гога, проявив готовность к фовистскому эксперименту и экспрессионизму цвета. Безусловно, Тархов не обладал мощностью голландского мастера, но направление поисков обоих художников отчасти совпадало.

Подобно Ван Гогу, Тархов искал высшую правду в природе, с предельной искренностью передавал свои внутренние терзания, обостренное переживание тягот бытия, тоску по родине, но не с меньшей силой – светлые стороны жизни, ее динамику. У русского художника тоже появляются панорамные композиции с высокой

линией горизонта, локальные пятна чистого цвета, напряженные цветовые сочетания, его работы тоже передают личный творческий темперамент. Однако Тархов в меньшей степени, чем Ван Гог, следует «логике изображаемых страстей»⁶, он не утрирует цвет, не искажает контуры изображений. Обоих художников сближает пастозность ударов кисти (порой хаотичных), но Тархов использует длинные штрихообразные полосы, создающие сквозной ритм на поверхности холста, причем цвет и форма приобретают своеобразное единство.

Понемногу у русского художника возникает стремление упорядочить изображение интуитивных ощущений, установить равновесие между темпераментностью живописи и четким композиционным решением. В этом стремлении сказывается влияние на Тархова стилистики Сезанна, который ввел построение композиции как художественной системы, ставшей основой практически всех направлений в искусстве XX в. М. Герман пишет: «Даже тогда, когда воздействие Сезанна было сложно опосредованным, неосознанным, он находился в центре художественной революции»⁷, подготовленной символистами, импрессионистами, Ван Гогом. Сезанн считал, что ум должен взаимодействовать с глазом, помогая художнику упорядочить его впечатления, обнаружить в структуре пейзажа простые геометрические формы – куб, шар и конус. Сам художник говорил: «Природа постоянна, в ней нет того, что нам кажется. Наше искусство должно передавать ее поразительную неизменность и вместе с тем – ее внешние изменения»⁸.

Эти идеи Сезанна находят отражение и в творчестве Тархова. К 1906 г. он отказывается от хаотичности изображений в пользу структурной живописи, начинает внимательнее относиться к композиции, размещению предметов на плоскости, представлению их формы в дополнение к цвету. М.А. Серрюля пишет:

Рисунок и цвет не противопоставлены друг другу. Когда пишешь картину, постепенно, по мере продвижения вперед, ее рисуешь. И чем полнее цветовая гармония, тем точнее рисунок. Когда цвет становится насыщенным, полностью проявляется и форма. Контрасты и соотношение тонов – вот в чем состоит секрет рисунка и моделирования⁹.

Тархов зрелого периода стремится уравновесить цвет и рисунок (цветовые нюансы и форму предмета), добиться их синтеза. Вслед за Сезанном с его техникой наложения и контрастности больших цветовых плоскостей русский художник переходит к большей декоративности своей живописи, ритмизируя свои композиции, четко распределяя планы изображения. В некоторых его пейзажах и

натюрмортах практически отсутствует освещенность предметов внешним источником, деревья и облака как бы несут в себе собственный свет, передаваемый особым составом красок. Примеры этой новой техники можно найти в картинах Тархова, хранящихся в частных собраниях, «Пейзаж с фигурами и повозкой» (1907, холст, масло), «Большой подсолнух» (1909, холст, масло). Особенно характерен в этом отношении его «Натюрморт с яблоками и посудой» (ок. 1907, гуашь, акварель): картина имеет теплый колорит, краски наносятся широкими мазками, композиция перегружена беспорядочным нагромождением посуды и фруктов, представленных с разных точек зрения. Эти приемы Тархова напоминают ранние работы Матисса, находившегося под влиянием Сезанна, как и картину самого Сезанна «Натюрморт с яблоками и апельсинами» (ок. 1900, холст, масло, Музей Орсе, Париж). С помощью тех же приемов в пейзаже «Долина Шеврез» (1907, холст, масло) Тархов представляет кубики домов деревни и холмы вдаль; он использует различные по мощности мазки, подчеркивая угловатость различных поверхностей и планов.

Изображая цветы или животных, Тархов по-прежнему придерживается импрессионистской манеры, но пейзажи уже не похожи на его ранние работы. С 1906 г. появляются и новые сюжеты его картин – различные городские виды. Цикл работ Тархова представляет вокзал Мэн-Монпарнас в разные сезоны года и в разное время суток (холст, масло, хранятся в частном собрании)¹⁰. Здесь художник переходит от дробного нервного импрессионистского мазка к свободному и широкому, он раскованно играет с цветом, используя его яркие и контрастные сочетания в духе фовизма. Гастон Диль характеризует творческую лабораторию Тархова так:

Можно понять, что чувствовал Тархов, следя за панорамой огромного города, этим лихорадочным, красочным спектаклем. То, что он видел, ему хотелось как можно лучше перенести на холст. Он не пропускал ничего и, как впоследствии Фернан Леже, рисовал цветные клочки облаков, столбики дыма, освещенного лучами солнца, растворяющиеся над крышами парижских зданий. Таковы его картины «Пляс дю Мэн под солнцем», «Пляс дю Мэн в сером», «Пляс дю Мэн ночью», «Фиакры на пляс дю Мэн», «Пляс дю Мэн осенью», показанные в Салоне независимых¹¹.

Есть сведения, что на Осеннем салоне 1905 г., проходившем в парижском Большом дворце, где Тархов выставлял свои картины, он впервые познакомился с искусством фовистов. По словам Диль, русский художник «выражал удовлетворение по поводу возникновения фовизма и внедрения в живопись новой, до предела насы-

ценной цветовой палитры, ибо ее использование значительно укрепило его творческие позиции, которые он упорно отстаивал»¹².

Станковые картины фовистов отличались отсутствием «воздушной глубины» и светотеневой моделировки пространства. Е. Мурина характеризует основную идею фовизма так: «Язык чистого цвета настолько метафоричен, что может внушить и “выразить” все и о художнике, и о его миропонимании»¹³. Творческие поиски фовистов имели те же истоки и шли по тому же маршруту, что и у Тархова, – через обучение в музее (в Лувре), через импрессионизм, Ван Гога, Сезанна и «дивизионистов», которые впервые отказались от глубины изображения в пользу цвета. Но фовисты, по словам Муриной, «пошли еще дальше “отцов” и поняли устранение перспективы как призыв к окончательному раскрепощению цвета и наделению его “абсолютным” значением»¹⁴.

Очарованный этим новым подходом к живописи, Тархов тоже сделал цвет зеркалом собственных эмоций. Находки фовистов послужили импульсом к обновлению художественных средств русского мастера, сформировали его новое отношение к форме и содержанию картины. И Гастон Диль¹⁵, и Всеволод Володарский¹⁶ отмечали, что во второй половине 1900-х годов живопись Тархова стала созвучна фовизму.

Важно отметить, что, несмотря на всю новизну стиля, картины фовистов сохраняли основные качества классической живописи: изображение реальной природы, выделенность картины рамой, пространственный пафос, риторичность, конкретность мотива и сюжета. М. Герман уточняет:

При всей дерзости своих живописных и пластических приемов фовизм не таил в себе того грозного беспокойства, того ощущения распада прежних представлений о мире, той утраты жизненной гармонии, что явит – и как скоро! – зрителю кубизм. Любопытство к отважному эксперименту вкупе с несомненным гедонизмом, присущим фовизму, предопределило бурный успех, неожиданно быстро сменивший настороженное отрицание¹⁷.

Можно предположить, что именно приверженность фовистов традиционным ценностям способствовала позитивному отношению к ним Тархова, чье творчество никогда не выходило за пределы фигуративного искусства. Русский художник всегда тяготел к классическим образцам гуманистического искусства, отказавшись от разрушительных «кодов модернизма», от перехода на позиции абстракционизма. С другой стороны, Тархов успешно использовал современный язык искусства для того, чтобы передать

ценности «любви, добра и красоты»: на его полотнах возникают доведенные до предела контрастности цветовые сочетания, по-фовистски плоскостные элементы, их обводка контуром.

И все же ядром художественного мировоззрения Тархова остается импрессионизм и постимпрессионизм, а не фовизм с его «изобретением реальности» (по определению Вламинка). Е. Мурина тоже отмечает, что фовисты «деформировали натуру, преобразяя ее в духе своей эстетики “первозданности”, то есть “вживляя себя” в живописную ткань, в ее фактуру, динамику, ритм»¹⁸.

Можно сказать, что Тархов одобрял художественные поиски фовизма, которые стали для него школой независимости и бесстрашия в самовыражении, школой невиданной прежде широты обобщений. Художник охотно использовал приемы фовистов, придающие его картинам яркость и темпераментность, но так и не сделался одним из них.

Рассмотрим влияние на творчество Тархова еще одного направления искусства, с которым он познакомился в качестве активного участника художественной жизни Парижа.

Речь идет о примитивизме, внесшем, согласно Е. Муриной, «фундаментальные изменения в понятия художественности, картинности, живописности и т. п.»¹⁹. Еще в 1904 г. в Париже состоялась выставка Анри Руссо, которая произвела большое впечатление на молодых художников-авангардистов. О традициях средневекового искусства им напомнила выставка европейского примитива, французских шпалер и эмалей, состоявшаяся в том же году в парижском Гран Пале. А в 1906 г. в Париже прошла ретроспективная выставка Гогена, обратившегося к изображению нетронутых цивилизацией людей и пейзажей. Гастон Диль утверждает:

Примитивизм имел фундаментальное значение для всего авангарда, так как в нем находили утраченную профессиональным искусством органическую взаимобратимость восприятия и средств выражения. Обретение подобной целостности было главным достижением ранних авангардистов. «Я не могу отделить мое восприятие жизни от манеры выражения этого восприятия», – писал Матисс. Это признание вслед за ним мог бы повторить любой из участников движения. Отсюда и возник принцип адаптации интуитивно-наивной цельности примитива (в том числе и детского рисунка), что проявлялось почти у всех ранних авангардистов в виде «инъекций» упрощения и деформации предметов²⁰.

У Тархова некоторые черты примитива появились уже в упомянутом выше цикле картин, которые изображают вокзал Мэн-Монпарнас. Признаки примитива в его работах стали более явными

к 1910 г., хотя Гастон Диль отмечает запутанность их датировок²¹. Несомненно, Тархов был в курсе всех направлений авангардного искусства, но к стилистике примитива он мог обратиться интуитивно, в процессе собственных поисков нетривиальных решений, как бы случайно. По этому поводу М. Герман справедливо замечает: «В сочетании красноречивых случайностей всегда угадывается некий смысл, тяготеющий к закономерности, сгущение ситуации, наконец, просто своего рода (по современной терминологии) “знаковость”»²².

К 1910 г. в художественной жизни России набирает силу еще одно направление искусства – неопримитивизм, представленный картинами на третьей выставке «Золотого Руна» и первой выставке «Бубнового валета». Судя по особенностям их стиля, русские художники обратились и к традициям собственной старины, и к новшествам западного искусства, но их творческие поиски не сводились к простому подражательству. В 1906 г. Ларионов и Гончарова приняли участие в выставке Осеннего салона в Париже, который проходил под руководством С. Дягилева. Здесь они познакомились с картинами Сезанна и фовистов, которые произвели на них большое впечатление, и уже в 1907 г. появились полотна русских художников в неопримитивистском стиле.

Н. Тархов, который восхищался этими работами, тоже предпринял сложный художественный эксперимент в поисках новой живописной формы – «огрубленной, фовистской, яркой, напоминающей вывески, лубки, народные примитивы, детские рисунки и т. п.»²³. Гастон Диль писал о Тархове:

Его жажда лиричности, которой недоставало многим художникам того времени, усилилась в последующие годы. В его палитре она без ограничений превратилась в некую взрывную силу, которую можно было наблюдать у экспрессионистов. В 1910 г. он находился на вершине своего творчества²⁴.

В отличие от перечисленных направлений авангардного искусства, модный в Европе тех лет экспрессионизм оказался чужд Тархову, хотя он мог познакомиться с этим стилем в Германии, куда он ездил еще в 1899 г. (в Мюнхен), а в 1906 и 1910 гг. принимал участие в берлинской выставке.

Экспрессионисты, как и все художники-авангардисты, уделяли особое внимание цвету, предпочитали свободную манеру живописи, однако и пластически, и колористически они чаще всего передавали в своих картинах негативные переживания. В отличие от них, Тархов был певцом радости, к тому же он не принимал экспрессио-

нистских искажений формы изображаемых предметов, условности пространства их картин. Русский художник предпочитал способ самовыражения, в большей мере созвучный Ван Гогу.

Некоторые французские искусствоведы относят творчество Тархова к Парижской школе – на том основании, что во всех его работах можно обнаружить элементы примитивизма; наиболее явно они представлены в картине «Жена художника с дочерью Гортензией» (1915, холст, масло, хранится в частном собрании)²⁵. Как известно, Парижская школа соединила под своей эгидой именно иностранных художников, а Тархов тоже был иностранцем, причем начало его известности совпало со временем формирования этой школы. В те годы стиль творчества русского художника еще до конца не определился, но в нем уже проявились многие черты, характерные для передового европейского искусства. Несмотря на разнообразие его направлений (порой диаметрально противоположных), авангардизм в первую очередь требовал свободного самовыражения, а яркая индивидуальность Тархова не вызывала сомнений.

В отличие от примитивизма, фовизм традиционно не включается в рамки Парижской школы. Однако по точному замечанию М. Германа, «Парижская школа рождалась рядом с ним, во взаимодействии с ним и отчасти внутри него»²⁶. Это позволяет утверждать, что увлечение Тархова фовизмом, его радостным, ярким мировосприятием, вовсе не удаляет творчество русского мастера от исканий Парижской школы.

Ранний Тархов разделял стремление импрессионистов создать портрет мгновения, которое исчерпывает всю жизнь, как бы останавливая время. Однако, изучив творчество великих французских мастеров и проведя собственные эксперименты в этом направлении, русский художник убедился в том, что точное воспроизведение кратковременного состояния его души не дает возможности отразить глубокое, личностное переживание природы. Тархов зрелого периода постепенно отходит и от чисто реалистического отражения действительности, и от фиксации одного мига, причем стилистика его живописи впитывала в себя художественные приемы Ван Гога и Сезанна, фовистов и примитивистов, экзотичность позднего Гогена, стихийность Матисса и структурность кубизма.

Ни один талантливый художник начала XX в. не мог получить признания, не последовав или хотя бы не соприкоснувшись с названными направлениями авангардного искусства. Их новые находки в области цвета, композиции, рисунка в дальнейшем послужили основой многих художественных школ. По словам Е. Муриной, постимпрессионисты «повернули новую живопись от позити-

визма импрессионистов к утверждению иррациональных идеалов и личностных мифов, причем речь шла не об отказе, а о смене традиций»²⁷.

Подведем итоги. Именно постимпрессионизм во всем многообразии его направлений и школ оказал наибольшее влияние на стиль искусства Тархова в зрелый период его творчества. Фовистское кипение цвета и контраст красочных плоскостей, набирающие силу экспрессии, фактурность живописи школы Сезанна – все эти эксперименты позволяли Тархову уходить от тягот мира, но не от его форм: искусство мастера так и не стало беспредметным, абстрактным. В некоторых своих работах Тархов создал импульсивный, страстный, но не хаотичный мир, в котором действительность не превратилась всего лишь в фантазию художника.

Примечания

- ¹ *Володарский В.* Н.А. Тархов. Творческий путь художника // Николай Тархов. 1871–1930. Живопись. Графика. Из собрания музея Пти-Пале. Женева. Швейцария. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве и ГРМ. М.: Советский художник, 1983.
- ² Вот перечень этих выставок по годам:
 - 1905 г.: Салон независимых, Париж; Осенний салон, Париж; 4-й салон общества «Свободная эстетика», Брюссель;
 - 1906 г.: Салон независимых, Париж; Осенний салон (экспозиция произведений русских художников), Париж – Берлин; III выставка картин Союза русских художников, Москва;
 - 1906–1907 гг.: IV выставка картин Союза русских художников, Петербург–Москва; Салон независимых, Париж; Биеннале, Венеция; Осенний салон, Париж;
 - 1907–1908 гг.: V выставка картин Союза русских художников, Москва–Петербург; Салон независимых, Париж; Национальное общество изящных искусств, Париж; Осенний салон, Париж; галерея Вейль, Париж;
 - 1908–1909 гг.: VI выставка картин Союза русских художников, Москва–Петербург; Салон независимых, Париж; Национальное общество изящных искусств, Париж; Осенний салон, Париж; Салон «Золотого руна», Москва;
 - 1909–1910 гг.: VII выставка картин Союза русских художников, Москва – Петербург–Киев; Салон «Золотого руна», Москва; Салон В.А. Издебского, Киев–Одесса–Петербург–Рига. Салон независимых, Париж; Выставка современного искусства, Екатеринослав; Осенний салон, Париж; Международная выставка, Брюссель.
- ³ *Андреев Л.* Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выразить. М.: Гелеос, 2005. С. 67.

Е.Д. Пихлецкая

- 4 *Diehl G. Nicolas Tarkhoff. Genève, 1982.*
- 5 *Nicolas Tarkhoff. Catalogue d'exposition, Galerie Druet. Introduction de Pascal Forthuny. P., 1909.*
- 6 *Герман М. Импрессионизм. М.: Слово, 2003. С. 193.*
- 7 *Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-Классика, 2005. С. 54.*
- 8 *Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1972. С. 119.*
- 9 *Серрюля М.А. Энциклопедия импрессионизма. М.: Республика, 2005. С. 154.*
- 10 Необходимо отметить, что существуют сложности с атрибуцией многих работ Тархова этого цикла (из-за отсутствия датировок на холсте); так, Гастон Диль относит их к 1905 г., а В. Бялик – к 1910 г.
- 11 *Диль Г. Николай Тархов // Николай Тархов. 1871–1930. С. 17.*
- 12 Там же. С. 12.
- 13 *Мурина Е. Ранний авангард: фовизм, экспрессионизм, неопримитивизм. М.: Галарт, 2008. С. 10.*
- 14 Там же. С. 9.
- 15 *Диль Г. Николай Тархов. С. 12, 18.*
- 16 *Володарский В. Н.А. Тархов. Творческий путь художника. С. 14.*
- 17 *Герман М. Модернизм. С. 81.*
- 18 *Мурина Е. Ранний авангард. С. 11.*
- 19 Там же. С. 31.
- 20 Там же. С. 10.
- 21 *Diehl G. Nicolas Tarkhoff. P. 82.*
- 22 *Герман М. Модернизм. С. 84.*
- 23 *Мурина Е. Ранний авангард. С. 31.*
- 24 *Диль Г. Николай Тархов. С. 17.*
- 25 *Catalogue de la vente aux enchères de tableaux de l'école de Paris. P., 2008.*
- 26 *Герман М. Парижская школа. М.: Слово, 2003. С. 42.*
- 27 *Мурина Е. Ранний авангард. С. 8.*

Д.Г. Ломтев

РОССИЯ ОРГАННАЯ: ЗАКАЗЧИКИ И ПРОИЗВОДИТЕЛИ ИНСТРУМЕНТОВ

С использованием малоизвестных в русской музыкальной историографии источников в статье освещается деятельность немецких органических фирм и мастеров-индивидуалов в дореволюционной России. Автор рассматривает историю отдельных органов, построенных в Москве и Санкт-Петербурге не только для евангелическо-лютеранских и католических общин, но и для некоторых светских учреждений и частных лиц. Приводится описание немногих сохранившихся инструментов.

Ключевые слова: российские немцы, судьба церковных органов, органические фирмы и мастера.

«Орган протестантской Германии не нуждается в каких-либо исканиях и заимствованиях извне. Это – “абсолют”, чуждый всякого фермента брожения, вполне законченная кристаллизация, предмет, в котором идея и форма находятся в непреложном соответствии, достояние всецело прошлого музыкальной культуры или, может быть, вечности, как сама идея, которой он служит»¹. Читая эти строки, в которых угадывается даже некоторая патристическая гордость, можно предположить, что взяты они из работы какого-нибудь немецкого исследователя. Но принадлежат они русскому музыканту Борису Леонидовичу Сабанееву, и поводом для них послужил орган в московской евангелическо-лютеранской церкви Св. Михаила.

Обогащая русский музыкальный ландшафт совершенно иным, доселе неведомым звуковым колоритом, в дореволюционной России органы встречались не только в Санкт-Петербурге, Москве и других крупных городах, но и в отдаленных от мирской суеты немецких колониях Поволжья и юга России.

© Ломтев Д.Г., 2010

Практически все эти инструменты исчезли в годы Гражданской войны, а затем под ударами «воинствующего атеизма» и репрессий, развернутых против советских немцев перед войной с фашистской Германией. Только немногие из органов чудом избежали утилизации и не разделили печальную судьбу множества материальных свидетельств религиозной и музыкальной культуры народов России.

Образование специфического этноса – российских немцев – стало результатом иммиграционного процесса, который длился почти столетие после известного манифеста Екатерины II от 22 июля 1763 г. Чтобы сохранить родную культуру, уберечь ее от неминуемой ассимиляции под влиянием окружающего населения (прежде всего русского), российские немцы опирались на свою конфессиональную специфику.

Церковь определяла весь уклад мирской жизни колонистов, представлявших самую многочисленную часть немецкого расселения, ведь само их переселение зачастую обуславливалось религиозными причинами. Но не менее религиозны были и городские иммигранты. Гарантированные им привилегии, в числе которых значилась и свобода вероисповедания, открыли для иностранцев неслыханные перспективы, и особенно многообещающими они были в городе на берегах Невы. Ученые, деятели искусства, врачи, военные, ремесленники, купцы устремились в Северную Пальмиру и, в сущности, сформировали ее социальный и культурный облик. Историк Фридрих Майер фон Вальдек писал в 1884 г.:

В центре любого более или менее крупного русского города имеется немецкая колония. Самая большая и известная из них находится в столице и царской резиденции, Санкт-Петербурге. Остальные же немецкие поселения – в Москве, Харькове, Киеве, Казани, Одессе и других городах – являются маленькими копиями этой большой немецкой колонии на берегах Невы².

Убранство церквей российских немцев не предполагало единообразия: где-то интерьер украшали скульптуры святых, раритетная живопись и позолота, а где-то прихожанам хватало одних только скамей и светильников. Поэтому и в вопросах приобретения органа община чаще исходила не столько из своей платежеспособности, сколько из духовных потребностей прихожан.

Согласно дошедшим до наших дней источникам, первый в России немецкий орган зазвучал в московской евангелическо-лютеранской церкви св. Михаила, предположительно в 1712 г., т. е. задолго до массового притока немецких колонистов. Единственное

упоминание об этом инструменте, которое пока удалось разыскать, – это концерт, который состоялся 17 ноября 1807 г. в связи с окончанием ремонта органа мастером Иоганном Филиппом Минихом³.

Свидетельство о втором органе в России относит его к евангелическо-лютеранской церкви Св. Петра на Невском проспекте в Санкт-Петербурге. Концерт, состоявшийся в кирхе 27 декабря 1737 г., собрал около полутора тысяч слушателей и был посвящен, выражаясь современным языком, торжественной сдаче нового органа в эксплуатацию. Строительные работы под руководством мастера Иоганна Генриха Иоахима (1698–1758) из Митау (ныне город Елгава в Латвии) продолжались около двух лет и, согласно договору от 23 июля 1735 г., стоили 2979 руб. Одну тысячу на оплату пожертвовала сама императрица Анна Иоанновна, которая также присутствовала на концерте среди почетных гостей.

Однако когда к 1838 г. для той же церкви на Невском проспекте было возведено новое большое здание (по проекту Александра Брюллова), его акустическое пространство потребовало более мощного звучания. Поэтому два года спустя община приобрела инструмент фирмы Эберхарда Фридриха Валькера (1794–1872) из Людвигсбурга, а прослуживший больше столетия орган Иоахима был продан с аукциона⁴.

Перевозка готового органа из Людвигсбурга в Петербург осуществлялась речным и морским путем через Амстердам, заняв два месяца. По прибытии долгожданного груза к месту назначения (27 июня 1840 г.) начался монтаж инструмента в здании церкви под руководством самого Э.Ф. Валькера. К ноябрю того же года новый орган предстал во всем своем великолепии. Петербургская модель имела 63 регистра⁵.

Последующая история этого органа прошла под знаком усовершенствований его конструкции. Уже на следующий год высокая влажность, характерная для петербургского климата, сказалась на работе воздухонагнетающих мехов; их пришлось переместить в специальные камеры, чтобы оградить от воздействия окружающей среды. В 1869 г. были установлены баркеровские пневматические рычаги (по имени английского изобретателя Чарльза Баркера), благодаря которым даже при одновременном подключении большого количества регистров сохранялась легкость нажатия клавиш. В ходе капитального ремонта инструмента зимой 1885/86 гг. фирма Валькера усовершенствовала механику и встроила дополнительный регистр, имитирующий звук высокой валторны. А после перестройки органа в 1910 г. он разросся до 76 регистров.

В декабре 1937 г. евангелическо-лютеранская церковь Св. Петра официально прекратила свое существование. Через три года инструмент разобрали и перевезли в Москву, чтобы установить его в только что открытом Концертном зале имени П.И. Чайковского, но реализацию этого замысла пришлось отложить из-за начала войны. В дальнейшем выяснилось, что в результате неправильного хранения орган уже не пригоден к эксплуатации. Его трубы использовала чехословацкая фирма «Ригер-Клосс» при возведении в 1959 г. нового органа в Донецкой филармонии.

Из политических соображений именно это предприятие регулярно получало заказы и на ремонт старинных немецких инструментов в Советском Союзе. Так, в 1967–1968 гг. «Ригер-Клосс» отремонтировал валькерровский орган в концертном зале Ленинградской академической капеллы. С 1891 г. он был установлен в Голландской церкви на Невском проспекте на смену старому инструменту, построенному еще в 1832 г. Георгом Людвигом Фридрихом из Дерпта (ныне Тарту в Эстонии). Тогда перед людвигбургскими мастерами стояла задача «вписаться» в живописный фасад прежнего органа, исполненный по проекту французского архитектора Поля Жако. В 1927 г. здание Голландской церкви занял Театр актерского мастерства, и объявленный памятником декоративно-прикладного искусства инструмент пришлось перенести в концертный зал Академической капеллы. После упомянутого ремонта фирмой «Ригер-Клосс» валькерровский орган утратил свое характерное звучание из-за иной компоновки регистров. Восстановление первоначальных тембров стало главной задачей следующей реставрации инструмента, успешно проведенной в 2006–2007 гг. немецкой фирмой «Герман Ойле» из Баутцена. Теперь орган Академической капеллы снова обладает прежним благородным звучанием и при этом отвечает всем требованиям современного концертного инструмента.

В 1976 г. та же чехословацкая фирма получила очередной заказ – на сей раз из армянского города Кафана. Ремонту подлежал орган, построенный в 1879 г. фирмой «В. Зауэр» во Франкфурте-на-Одере, который прежде использовался в спектаклях Мариинского театра в Петербурге. Инструмент был передан в Армению, когда театр (ставший Ленинградским академическим театром оперы и балета имени С.М. Кирова) получил в 1964 г. другой, еще больший орган, насчитывавший 42 регистра. Этот валькерровский инструмент был куплен в 1892 г. немецкой евангелическо-лютеранской церковью Св. Екатерины на Васильевском острове в Петербурге. После Октябрьской революции большинство членов общины покинуло страну, а опустевшую церковь занял районный клуб,

причем орган остался стоять на прежнем месте. В 1937 г. его даже отремонтировали и настроили, поскольку помещение планировалось переоборудовать в концертный зал. К сожалению, в 1953 г. орган все-таки был разобран и только через 11 лет попал в Академический театр оперы и балета, где расположился на втором и третьем ярусах, не принося ощутимой пользы. В декабре 1973 г. Министерство культуры СССР поручило сотруднице Московской консерватории Наталье Владимировне Малиной произвести экспертизу состояния органа. Ее заключение выглядит так:

Инструмент, стоящий в настоящее время в театре, не может быть назван органом в полном смысле слова, так как не является инструментом с определенно выраженным художественным обликом, а представляет собой произвольный набор регистров, беспорядочно размещенный, без учета акустических условий и законов. Ремонт данного инструмента, не представляющего художественной ценности, нецелесообразен. Речь может идти лишь о создании нового органа, либо об установке электронного инструмента⁶.

Министерство культуры избрало первый вариант, снова поручив создание нового органа фирме «Ригер-Клосс». За 1979–1981 гг. она построила инструмент, из 40 регистров которого 22 принадлежали старому валькеровскому органу (из евангелическо-лютеранской церкви).

Ленинградский академический малый театр оперы и балета (он же Михайловский) также имел орган с богатым церковным прошлым. С 1909 г. по апрель 1928 г. этот инструмент находился в Мальтийской капелле Воронцовского дворца (Пажеского корпуса), а потом использовался в театре почти столетия, пока окончательно не испортился.

После восстановления здания Мальтийской капеллы в 1998 г. Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга принял решение о возвращении органа на прежнее место и его реставрации. Перенос состоялся в ноябре 2004 г., и уже в следующем месяце эстонская фирма Хардо Крийза из Раквере приступила к ремонтным работам. Праздничное открытие восстановленного органа состоялось 20 января 2006 г. в присутствии мэра Санкт-Петербурга В.И. Матвиенко и экс-президента Мальты Гвидо де Марко.

В отличие от этой истории со счастливым концом следующая, к сожалению, печальна. Второй по величине петербургский инструмент фирмы «Э.Ф. Валькер» из костела Св. Екатерины на Невском проспекте, увы, потерян навсегда. Первые повреждения

уникального органа, насчитывавшего 60 регистров, появились из-за сырости в 1918 г. (т. е. спустя 20 лет после его установки), и только в 1930 г. эти повреждения были устранены в ходе генерального ремонта и настройки. Однако к 1938 г. костел уже стал складом, и находившийся в нем орган никого не интересовал. После пожара на складе в 1947 г. профессор Ленинградской консерватории Исай Александрович Браудо настойчиво пытался привлечь внимание властей на судьбу этого инструмента. Осмотрев его остатки 11 февраля 1947 г., он написал:

Благодаря высокому качеству звукового состава, широкой мензуре трубок и благодарному, нестесненному их расположению орган обладал исключительными звуковыми качествами и был лучшим органом Ленинграда. Мне известно, что начиная с 1926 г. он находился в неисправности. С 1936 г. он уже совершенно не играл. К 1941 г. для восстановления его нужен был капитальный ремонт с частичным демонтажем. <...> Во время происшедшего пожара от высокой температуры расплавилось не менее 80% регистров органа, состоящих из металлических трубок. В связи с пожаром уничтожен прекрасный проспект (т. е. фасад. – *Д. Л.*), происходящий от старого органа, бывшего в костеле до 1898 г. Оставшиеся части представляют громадную ценность и могут быть использованы как при восстановлении органа, так и при ином использовании⁷.

Тщетность своих усилий, вероятно, осознал и сам Браудо. Ни реставрировать орган, ни как-либо использовать оставшиеся его детали никто не собирался, а очередной пожар в 1984 г. уничтожил инструмент окончательно.

Еще один орган, созданный фирмой «Э.Ф. Валькер» в 1847 г., предназначался для второй по величине евангелическо-лютеранской общины в Петербурге, которой принадлежала церковь Св. Анны. Этот инструмент имел только 30 регистров и стоил дешевле обычного – 6300 руб. Почти полвека спустя община продала орган в Эстонию, купив взамен новый инструмент этой же фирмы, на сей раз чуть больших размеров. Когда в августе 1935 г. здание церкви было переоборудовано под кинотеатр, новый «Валькер» приютили в одной из студий Ленинградского радиокомитета, но после войны он оказался в числе ненужного инвентаря, подлежащего утилизации.

В Москве наибольшую известность снискал, пожалуй, инструмент фирмы «В. Зауэр», приобретенный евангелическо-лютеранской общиной Св. Михаила в 1898 г. Именно этот орган, как мы помним, вдохновил Б.Л. Сабанеева на высокую оценку искусства немецких мастеров. Незадолго до сноса церкви в 1928 г. инструмент перенесли в здание Первого московского крематория, и это спасло

его от уничтожения. Начиная с 1991 г. возрожденная евангелическо-лютеранская община неоднократно обращалась к московским властям с просьбой о возвращении ей церковного здания, в котором уже многие десятилетия работала студия «Диафильм». Эту просьбу в конце концов удовлетворили, и в августе–сентябре 1996 г. крематорий вернул общине орган фирмы «В. Зауэр». Таким образом, после почти семидесятилетней паузы инструмент возвратился в лоно церкви. Отремонтированный в мастерской Райнхарда Хюфкена из Хальберштадта, 2 декабря 2005 г. он снова зазвучал под сводами храма.

Второй московский орган (о котором тоже писал Б.Л. Сабанеев) с 1892 г. принадлежал евангелическо-лютеранскому кафедральному собору Свв. апостолов Петра и Павла (Старосадский переулок, дом 7). Возведенный фирмой «Э.Ф. Валькер», акустически он соответствовал новому «романтическому» типу инструмента и насчитывал 42 регистра. Именно этот орган предпочел во время своих московских гастролей осенью 1896 г. знаменитый французский исполнитель и композитор Шарль Видор. Перед Великой Отечественной войной инструмент был вывезен в Новосибирский оперный театр, пролежал там несколько лет в подвалах, запакованный в ящики, а затем утилизирован.

Еще один московский орган, претерпев ремонт, сохранился до наших дней и находится в здании бывшей Реформатской церкви (Малый Трехсвятительский переулок, дом 3). Установленный в 1898 г. мастерской Фридриха Вильгельма Эрнста Рёвера (1857–1923) из Хауснайндорфа, он располагает 38-ю регистрами. Акустические возможности инструмента раскрывались во время концертов, специально устраиваемых в помещении церкви. Сохранилось свидетельство об одном из них: 27 октября 1911 г. певица М.А. Оленина-Д'Альгейм при участии органиста Ж. Гандшина исполняла духовные сочинения И.-С. Баха, Л. ван Бетховена и Г. Шютца. Ныне об этом инструменте заботятся русские баптисты, являющиеся правопреемниками реформатской общины.

Многочисленные немецкие колонисты Поволжья и южных регионов Российской империи, которые также заказывали органы для своих церквей, привлекли внимание сразу нескольких фирм, конкурирующих между собой. Первой из них, конечно же, была фирма «Э.Ф. Валькер»: с 1870 по 1911 г. она поставила шесть инструментов в Поволжье и 25 органов разного размера на территорию сегодняшней Украины. А ее конкурент – фирма «В. Зауэр» – предлагала органы меньших размеров (до 12 регистров) и сравнительно дешевых (до 4000 руб.), причем с 1872 до того же 1911 г. ей удалось продать 11 инструментов на юг России и 8 в Поволжье.

Дела фирмы «Братья Линьк» из южнонемецкого города Гинген-на-Бренце сложились менее удачно. Ей удалось сбыть в России лишь три маленьких органа: в 1890 г. – для евангелическо-лютеранской церкви Св. Петра в Екатеринбурге, в 1904 г. – для евангелической общины колонии Ольгенфельд в области Войска Донского, в 1911 г. – для такой же общины в Кубанской области.

Известно, что покупка первого из инструментов этой фирмы осуществилась при деятельном участии баденского подданного Фридолина Кетгера, который был владельцем первой Сибирско-Уральской фабрики фисгармоний. Местная газета «Екатеринбургская неделя» (№ 37 за 1890 г.) отметила дату окончания монтажа органа – 23 сентября 1890 г., обратив внимание на его высокую цену – 10 000 руб. Видимо, именно недоступность подобных расходов для большинства церковных общин явилась причиной коммерческого неуспеха фирмы на территории России.

Периодика рубежа XIX–XX вв. содержала рекламные объявления еще одной фирмы, «Бах и Шугт», которая построила церковные органы в Николаеве, Елисаветграде (ныне – Кировоград в Украине), а также в девяти немецких колониях на юге России. Некоторые исследователи предполагают, что фирма находилась в Штутгарте⁸, хотя веских оснований для этого нет: в объявлениях указывается лишь адрес ее конторы в Одессе (Среднефонтанская улица, дом 12а), без всяких упоминаний о центральном офисе в Германии.

Фирма «Г.Ф. Штайнмайер» из баварского города Этинген специализировалась на инструментах для католических церквей в южнорусских немецких поселениях. За период с 1895 по 1911 г. она построила там 10 органов⁹, предоставив на них трехлетнюю гарантию (за исключением тех случаев, когда поломки и неисправности возникали из-за чрезмерных температур, неосторожного обращения или преднамеренного повреждения инструмента).

Свой первый орган фирма установила в 1895 г. в приходской церкви колонии Карлсруэ вблизи Николаева. Скорее всего, на решение церковного совета выбрать именно «Штайнмайер» повлиял местный органист Эдмунд Шмид, выходец из Баварии. Его заключение о приемке инструмента, в котором восхваляются буквально все 20 регистров и каждая деталь отделки его корпуса, стилистически сильно напоминает рекламный текст, что позволяет подозревать личную заинтересованность органиста. Во всяком случае, два заказа на производство органов фирма «Г.Ф. Штайнмайер» получила уже на следующий год.

В первом из них, возведенном для приходской католической церкви в Николаеве, Эдмунда Шмида особенно вдохновила рос-

кошная отделка, целиком выдержанная в романском стиле. Месяц спустя раздались звуки другого органа, установленного в приходской церкви колонии Зульц. Последовал не менее восторженный отчет Шмида:

Орган превосходно подходит для сопровождения многоголосного пения благодаря разнообразию нежных регистров, и именно это кажется мне главным требованием, предъявляемым к органу при его участии в католических богослужениях. Оба инструмента демонстрируют в который раз типичную для этой фирмы безупречно аккуратную работу, удобное расположение пульта, превосходную интонацию каждого из регистров. Как истинный триумф немецкой производительности такие органы вызывают сильное желание их покупать¹⁰.

Цена инструментов этой фирмы колебалась от 2680 до 8500 руб.; если оплата производилась в рассрочку, то она фактически оказывалась выше первоначально оговоренной. Кроме того, заказчик (обычно – церковный совет) брал на себя расходы по перевозке органа из мастерской к месту назначения, уплачивал таможенные сборы, за свой счет нанимал подсобных рабочих для монтажа инструмента, а также выделял представителям фирмы бесплатное жилье и питание. Впрочем, их бытовые условия вряд ли могли привести в восторг гостей из Германии. Вот как описывает свое пребывание в колонии Фер-Шампенуаз Оскар Валькер (внук основателя семейного предприятия В.Э. Валькера):

Для меня поставили в комнате нечто похожее на ящик, наполненный соломой и прикрытый парой одеял. Справедливости ради замечу, что спать на нем превосходно, и клопы особенно не досаждали. Об этикете здесь не слыхали, поэтому вовсе не стеснялись друг друга при любых житейских ситуациях, вместе отходили ко сну и вместе просыпались.

<...> Меню разнообразием не изобиловало: утром – каша, в обед – не поддающееся описанию блюдо из овощей. Иной раз крестьянину и мне подавали копченую на конском навозе гусиную ножку, в которую я жадно вгрызался. Вечером – нечто наподобие каши. После еды крестьянин обычно доставал бутылку красного вина собственного изготовления, почему-то называемого здесь шнапсом, и разливал его в стаканы, без особой тщательности мытые, с въевшимися красными следами винной плесени.

Ящики с деталями органа уже стояли в церкви. Началась работа. Во время установки органа в церкви, в которой не предусматривалось отопление, стоял собачий холод. Металлические части буквально прилипали к коже, но я не мог отступить от намеченного графика. На мое счастье в школе напротив топили, и я время от времени бегал туда отогревать у печки руки и попить горячего чаю¹¹.

Евангелически-лютеранские и католические церковные общины были главными, но не единственными российскими заказчиками немецких мастеров. Обеспеченные любители органов охотно приобретали небольшие инструменты для домашнего музицирования. Услугами Георга Мельцеля (1807–1866), к примеру, воспользовались такие именитые покупатели, как князь Владимир Федорович Одоевский, великий князь Константин Николаевич и астроном Василий Павлович Энгельгарт. Особенностью инструмента, сконструированного в 1849 г. по эскизам Одоевского и названного им «Себастианон» (в честь любимого композитора Иоганна Себастиана Баха), являлось уникальное приспособление *Espressivo*, которое позволяло изменять громкость звука в зависимости от силы нажатия клавиш. Оно работало только в пределах одного регистра, имитирующего звук флейты. К сожалению, после смерти Одоевского «Себастианон» не получил должного внимания, а в 20-х гг. XX в. вообще пропал из-за недосмотра тогдашнего руководства Ленинградской консерватории.

Другой орган Мельцеля, выполненный им в 1857 г. по заказу великого князя Константина Николаевича (второго сына Николая I), имел аналогичные технические характеристики, включая *Espressivo*. Через 12 лет великий князь заменил этот инструмент новым, купленным у фирмы «В. Зауэр», который в 1933 г. был перенесен в Эрмитажный театр, но затем демонтирован и списан за ненужностью. В Центральном государственном архиве кинофотодокументов Санкт-Петербурга сохранилось изображение этого органа в резиденции Константина Николаевича, датированное 1904 г. (шифр Е 4971).

Третий инструмент, сделанный Мельцелем в 1855 г. для В.П. Энгельгарта, имел 8 регистров. Через два года астроном приобрел у того же мастера больший орган (с 14 регистрами), а первый продал композитору-дилетанту князю В.Г. Кастриото-Скандербеку, который увез его в свое могилевское имение. Но и второй орган также сменил владельца. Перед отъездом в Дрезден в 1875 г. Энгельгарт передал его своему бывшему соученику по Училищу правоведения, члену Государственного совета С.А. Танееву. Дальнейшая судьба обоих инструментов неизвестна.

В Московской консерватории первые органы появились в качестве пожертвований, причем изготовлены они были в одной и той же мастерской Фридриха Ладегаста (1818–1905) из Вайсенфельса. В августе 1885 г. музыкальный издатель П.И. Юргенсон подарил учебному заведению маленький инструмент, насчитывавший всего шесть регистров. Условием его дара было открытие органного класса, что встретило полное одобрение дирекции консерватории.

Полгода спустя купец и меценат В.А. Хлудов также пожертвовал орган из мастерской Ладегаста, купленный им еще в 1868 г. для домашнего музицирования. После 73 лет службы в Малом зале Московской консерватории, летом 1959 г., «хлудовский» орган (как его называли по имени дарителя) был передан Детской музыкальной школе имени С.С. Прокофьева. Здесь тоже был открыт органный класс, но о состоянии инструмента должным образом никто не заботился. В 1987 г. уже испорченный орган был приобретен по низкой цене Государственным камерным хором под руководством Валерия Полянского. У новых хозяев он пролежал бесцельно следующие пять лет, пока не был куплен Государственным музеем музыкальной культуры имени М.И. Глинки. В 1998 г. инструмент был отдан на реставрацию мастерам вильнюсской органной мастерской под руководством Римантаса Гучаса. Теперь орган Фридриха Ладегаста занимает почетное место в холле перед входом в Концертный зал музея и регулярно звучит в концертах.

В дополнение к панораме немецкого органного ландшафта России следует упомянуть еще о двух весьма неожиданных местах пребывания этих инструментов.

В 1893 г. звуки валькеровского органа раздались в Петербургском зоологическом саду. Находился инструмент, разумеется, не среди вольеров и клеток, а в ресторане, который вместе с летней эстрадой и театром на 500 мест был расположен в парке, отделенном от территории для животных. Идея дополнить зоосад развлекательными учреждениями принадлежала управляющему Эдуарду Антоновичу Росту, приехавшему в Россию из Берлина. По разработанному им коммерческому плану выручка от спектаклей, концертов и посетителей ресторана шла на благоустройство основной части зоосада. В итоге средств хватало даже на то, чтобы содержать собственный духовой и симфонический оркестр и, как выясняется, орган «Э.Ф. Валькер» средних размеров. Этот инструмент, перестроенный в 1912 г. той же фирмой, находился в Народном доме, а позже – в резиденции графа С.Ю. Витте (Каменноостровский проспект, дом 5); в 1930-х годах здание было передано в распоряжение детской музыкальной школы. По устным сообщениям очевидцев, детали, принадлежавшие валькеровскому органу, хранятся сейчас в запасниках Меньшикова дворца.

Второй экзотический случай – появление органа в стенах Императорского повивально-гинекологического института – объясняется научными интересами его директора Дмитрия Оскаровича Отта, изучавшего влияние музыки на организм человека. Ему пришлось несколько лет доказывать чиновникам важность своего отнюдь не дешевого проекта, так как фирма «Э.Ф. Валькер»

запросила за свой инструмент 23 000 руб. Решающее заседание состоялось 5 октября 1902 г. На основании замеров в актовом зале института представители фирмы разработали оптимальные технические параметры будущего инструмента. В случае немедленного заключения договора поставщик брался построить орган к 1 марта 1903 г. и даже был готов снизить его цену до 17 200 руб. Однако согласование договора с различными ведомствами затянулось на четыре месяца, и в результате фирма гарантировала поставку органа только к 31 августа того же года. Но и эту дату пришлось перенести на 30 сентября, теперь уже из-за затянувшегося ремонта в здании института. Для использования органа в медицинских целях внутри инструмента были установлены микрофоны, передающие звук через локальную телефонную сеть непосредственно в больничные палаты. Регулярной настройкой и ремонтом органа занималась фирма «Э.Ф. Валькер», в 1910 г. расширившая его еще на пять регистров.

После революции Д.О. Отт уже не мог руководить институтом в прежнем объеме. Летом 1931 г. орган был передан Большому залу Ленинградской филармонии. 1 октября того же года инструмент участвовал в открытии очередного сезона, причем играл на нем профессор И.А. Браудо. В результате реконструкции фирмой «Ригер-Клосс» в 1971–1972 гг. инструмент выиграл в мощности звучания, но потерял в его красоте (тембр стал резким). Возвращение органу первоначального звучания было поручено в 2003–2004 гг. фирме «Иоганнес Клайс» из Бонна. На сегодня это самый большой валькерровский инструмент в России и один из семи исторических немецких органов, переживших все перипетии времени. Об остальных, не дошедших до нас, можно сказать все теми же словами Б.Л. Сабанеева, расставив в них, однако, иные смысловые акценты: они – «достояние всецело *прошлого* (курсив мой. – Д. Л.) музыкальной культуры или, может быть, вечности»¹².

Примечания

- ¹ Сабанеев Б.Л. Сильные и слабые стороны органного модернизма // Музыка. 1911. № 38. С. 768.
- ² Цит. по: Ehrlich K.W. Lebendiges Erbe. Alma-Ata: Kasachstan, 1988. S. 22.
- ³ Fechner A.W. Chronik der Evangelischen Gemeinden in Moskau. Bd. 2. Moskau: Duebner, 1876. S. 104.
- ⁴ На решение сотрудничать именно с Э.Ф. Валькером повлияло впечатление, полученное петербургской делегацией при осмотре в 1833 г. инструмента, только что построенного его фирмой в церкви Св. Павла во Франкфурте-на-

Майне. В июле 1836 г. был заключен первый договор (на сумму 24 425 руб. серебром), положивший начало долгой плодотворной деятельности фирмы Валькера на территории России.

- 5 Регистром в органостроении называется группа труб различной длины, но одинаковой конструкции. Соответственно, различные по высоте звуки одного и того же регистра похожи по тембру и громкости. Часто регистры получают наименование того инструмента, звуки которого они имитируют.
- 6 Цит. по: *Кравцун П.Н.* Органы немецких мастеров в Петербургских храмах // Немцы Санкт-Петербурга: Наука. Культура. Образование. СПб.: Росток, 2005. С. 204.
- 7 Там же. С. 209.
- 8 См.: *Rojzman L.* Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur. Mettlach, 2001. S. 400; *Walter G.* Kirchenorgeln für Russland // Russland-Deutsche Zeitgeschichte. Ansiedlung und Weiterwanderung. Bd. 3. Herausgegeben von Anton Busch. Nürnberg, 2003. S. 49.
- 9 См.: *Fischer H., Wohnhaas T.* Notizen zum Orgelbau in deutschen Gemeinden Südrußlands // Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister: Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag / Herausgegeben von Franz A. Stein. Regensburg: Bosse, 1977. S. 101–106.
- 10 Цит. по: *Lomtev D.* Geistliche Musikkultur der Deutschen in Russland. Lage-Hörste: BMV Robert Burau, 2005. S. 68.
- 11 *Walcker O.* Erinnerungen eines Orgelbauers. Kassel: Bärenreiter, 1948. S. 47–48.
- 12 *Сабанеев Б.Л.* Указ. соч. С. 768.

Н.Ю. Каменецкая

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Задача статьи – выявить особенности гендерной репрезентации тела в современном искусстве, его преемственность конструктам тоталитарной эпохи. Анализируя феминистскую художественную практику, автор акцентирует внимание на специфике российского гендерного дискурса.

Ключевые слова: телесность, посттоталитарное искусство, гендерный дискурс, феминизм.

«Тело» – одно из ключевых понятий европейской культуры и художественной практики. Это понятие ускользает из зоны естественно-научного дискурса и становится инструментом философской мысли XX в., занятой деконструкцией античных, гуманистических, тоталитарных идеалов.

В фильме «Обыкновенный фашизм» режиссер надолго приковывает взгляд зрителя к груде обнаженных тел безымянных мужчин и женщин, сброшенных в яму. Не предвещает ли этот прием грядущую эру массового визуального террора?

Тело как знак, означаемое и означающее стало предметом анализа таких мыслителей, как Жиль Делез и Феликс Гваттари, Жак Деррида, Ролан Барт, Жак Лакан, в России – Валерий Подорога. Гендерной репрезентации тела в искусстве посвящены исследования Люси Липпард, Вали Экспорт, Марты Рослер¹.

Двадцать лет назад о существовании гендерных исследований в России было известно только узкому кругу специалистов, имевших возможность читать работы западных авторов. Сегодня же у нас появились научные центры, лаборатории, кафедры, ориентированные на продвижение данного научного направления. Изучение гендерной асимметрии связано с репрезентацией телесности

© Каменецкая Н.Ю., 2010

в публикациях и проектах Игоря Кона, Анны Альчук, Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (ТОТАРТ), в исследовательских программах РГГУ.

Американская исследовательница Д.А. Айзек провела сравнительный анализ истории искусства в России и в Европе². Она считает, что одержимость обнаженной женской натурой в европейском академическом искусстве послужила поводом для отлучения от него женщин-художниц. Умение писать человеческую фигуру в контексте исторических и мифологических сюжетов стало критерием «художественного гения», но женщин на Западе не пускали в натурные классы по соображениям приличий. Напротив, в России XIX в. обнаженная натура не являлась непременным условием профессионализма, высоко ценились и другие жанры. Многие художники уделяли особое внимание русскому пейзажу и подчеркивали свою независимость от Академии, ориентировавшейся на Запад.

Первые эксперименты в области боди-арт в России часто относят к эпохе раннего авангарда, к поискам футуристов. Так, Михаил Ларионов провозгласил, что «пора искусству вторгнуться в жизнь», и 14 сентября 1913 г. он сам и его единомышленники разрисовали себе лица и совершили «футуристическую прогулку» по Кузнецкому Мосту. Эти живые «произведения искусства» сознательно использовали народные традиции *ряженья*, предвосхищая *боди-перформанс* наших дней.

Начало XX в. ознаменовалось еще и появлением мощной плеяды женщин-художниц. Этот феномен можно объяснить как энергетическим шквалом нарождающейся революции, так и тем, что в России женщины получили доступ к художественному образованию значительно раньше, чем их западные коллеги. В начале XX в. поэт-футурист Б. Лифшиц назвал художниц Александру Экстер и Ольгу Розанову «амазонками» и «скифскими наездницами»³. Их современница Александра Корсакова в конце жизни вспоминала: «Мужчины, женщины – в то время в творческой среде не это имело значение, все они были заряжены революцией, были – художниками»⁴.

В советское время представления о феминизме у подавляющего большинства граждан были смутными, а их предрассудки укоренялись веками. Гендерные системы в патриархатной культуре, как правило, отражали асимметричные оценки и ожидания: мужчина отождествлялся с «человеком вообще», его ценности – с общечеловеческими, а все женское определялось через отличие от них, было «вынесено в своеобразное культурное зазеркалье»⁵. Созидание «тоталитарного андрогина» – нового телесного канона

«физкультурника» – являлось одной из идеологических задач советской власти. Конструирование пролетарской культурой бесполох тел мужчин и женщин было связано с задачей деконструкции «буржуазной» телесности. Отголоском этих тенденций можно считать наш сегодняшний *бренд* «индивид», вместе с которым возникают понятия «мужской пол» и «женский пол». Это означает возможность обмена каждого тела на любое другое, так что они могут быть *сосчитаны* как единицы общего *гендерного* множества. С наступлением эры тотальной «инвентаризации» тел и имен телесность актуализируется как особый социокультурный текст.

На пике патриархатного принципа бинарных оппозиций (противостояние социалистической и капиталистической систем, тоталитаризма и демократии) начался радикальный передел политической карты (*тела*) мира. Именно в западном искусстве 1960-х годов появились пограничные жанры перформанса и боди-арт, в которых тело противопоставляло себя как сложившимся традициям визуальной культуры, так и социальным стереотипам. Европейские, а потом и американские художники начали экспериментировать с дискурсивными возможностями и ракурсами телесности⁶.

В русле структуралистской традиции тело трактуется как скольжение означаемого и означающего. Не случайно в постмодернистских концепциях появляется такое определение, как «тело без образа», в котором «ничто не репрезентативно» (Ж. Делез); его приходится создавать подобно вербальному тексту. Художник искажает, увечит, порой «препарирует» и даже уничтожает изображаемое тело, лишая его привлекательности для властных притязаний и манипуляций. Мертвое тело в искусстве – это тело без органов, которое становится текстом и говорит на своем языке. Так, Мишель Журниак, французский теоретик и практик «искусства тела», составил своеобразный контракт с самим собой, в котором есть такой пункт: право «умереть, чтобы стать шедевром». Это было бы одной из наиболее радикальных стратегий «ускользания телесности», если бы искусство постмодернизма претендовало всего лишь на отражение действительности.

В России переход от централизованной командной системы к рыночной экономике сопровождался общим кризисом культуры. С одной стороны, происходила реставрация патриархатных мифов, с другой – были сняты запреты с эротической сферы культуры. Деятели постсоветского искусства, как бы отталкиваясь от тоталитарных традиций «единомыслия» и политической муштры, вступили в ожесточенную конкуренцию за публичное призна-

ние, превращая диалог на любые темы в развлекательное ток-шоу. Еще совсем недавно ситуация характеризовалась знаменитым тезисом «у нас секса нет», и вот – его сразу стало «в избытке». Предметом публичных дебатов стали такие ранее табуированные проблемы, как проституция, гомосексуализм, изнасилования женщин, а в интимную сферу личного досуга уже вторгалась реклама женских прокладок. Телесная проблематика пронизала все уровни российской культуры – от официальной литературы и государственного кинематографа до скандальной журналистики и порнографии на телевидении. В 1991 г. состоялся первый фестиваль фильмов гомосексуалистов и лесбиянок. На экранах, обложках и страницах печатной продукции замелькали тиражированные оголенные тела, в основном женские. На многочисленных «конкурсах красоты» женское тело становится объектом измерений и стандартизации (пресловутые 60–90–60). «Дегуманизированные» образы женщин, которые начал навязывать порнобизнес, были «так же далеки от реальной жизни, как бесполой кодекс строителей коммунизма»⁷. Унаследованная от советской эпохи ханжеская *нетерпимость* дополнилась новой *вседозволенностью*, «смещением норм и стилей, мировоззренческих принципов и эстетических установок, конфликтами в оценках и интерпретациях одних и тех же явлений»⁸. Люди, воспитанные в советских культурных традициях, привыкшие рассматривать искусство и литературу как «учебник жизни», оказались глубоко шокированы; именно на такой культурный шок и рассчитывали художники. В новой «рыночной» ситуации они оказались в неопределенной позиции: разрушение советской системы госзаказов побудило художников либо отправляться на Запад, либо создавать новые сценарии саморепрезентации.

Невозможно рассуждать о посттоталитарном теле в искусстве, о деконструкции понятий телесности вне гендерного подхода. Он потребовал пересмотра традиционных иерархий и выдвинул на передний план проблему «другого». Возможно, акцент на «инаковости» женского тела возникает из-за противостояния вековой массовой практике инвентаризации человеческих «тел вообще», их обезличивания и стандартизации. В западном искусстве 1960-х гг. женская телесность меняет свой традиционный статус, провоцируя и преодолевая мужской взгляд.

В российской культуре женская проблематика появляется на повестке дня в конце 1980-х. Так, начиная с ленинградской выставки «Женщина в искусстве» (1989 г.) в Москве и Петербурге состоялся ряд ярких проектов гендерного направления, причем

в самых знаковых выставочных пространствах. Это были галереи «Садовники», «L» и «Феникс», Центральный дом работников искусств, Центральный дом художника, позднее – Государственная Третьяковская галерея, Русский музей, Литературный музей, Музейный центр РГГУ. На конференции «Sex & Gender / Феномен пола в культуре» (1998) докладчики акцентировали внимание на проблемах самоидентификации женщин-художниц, их отношении к половым стереотипам. Мероприятие получилось «феминистским»: симптоматичным стало обсуждение феномена страха женщины перед женщиной.

Первые феминистские выставки в России 1989–1995 гг. представляли зрителю произведения разных стилей и направлений под вывеской «женского искусства». Несмотря на традиционную сдержанность в изображении обнаженного тела, на постперестроечной арт-сцене были представлены самые разнообразные конструкции телесности (от эротических до идеологических), что свидетельствовало о кризисе доверия к традиционным гендерным ориентирам. Радикальные формы репрезентации тела в начале 1990-х отчасти являлись попытками адаптации к могучим ресурсам советского «цитатника» – через пародирование «андрогинной» телесности советской эпохи.

Актуальное российское искусство того периода, безусловно, стремилось стать частью международной «постмодернистской» культуры. Наиболее активным «поставщиком» концептуальных построений постмодернизма оказалась именно художественная практика, наиболее чувствительная к смене парадигм и эпистем. Лекции Ж. Дерриды в Москве были чрезвычайно популярны у творческой интеллигенции. В 1993 г. в Государственной Третьяковской галерее прошла выставка постмодернистских произведений советских художников, которая сопровождалась семинаром под названием «Прощание времен». Концепция кураторов из Третьяковской галереи строилась на том, что постмодернизм в Советском Союзе все же возник и развивался параллельно с западным течением, но независимо от него. Однако далеко не все представители российского художественного авангарда постсоветской эпохи разделяли это мнение. Например, создатель Новой академии изящных искусств Тимур Новиков выразил свое мнение однозначно:

Я считаю, что такого явления, как постмодернизм, не существует. Я считаю, что это модернизм, который припудривает свои признаки старости, морщинки, пластическую операцию делает, называет себя постмодернизмом⁹.

Американские исследователи называют феминистское искусство «квантовой физикой постмодернизма»¹⁰. В этой художественной практике телесная обнаженность зачастую служит инструментом вовлечения зрителя в творческое (перформансивное) действие – теперь уже перед камерой. Австрийская художница Вали Экспорт, одна из основоположниц феминистского акционизма, вспоминает:

Я считала, что политически важно использовать женское тело для создания искусства. Поэтому обычно я проводила свои перформансы голой. Меня интересовал мужской взгляд: я знала, что моя нагота позволит мне изменить то, как (в основном мужская) публика на меня посмотрит. И никакое порнографическое или эротическое/половое желание не будет играть роли¹¹.

Современные западные художницы по-разному относятся к «тирании мужского взгляда» – заигрывая с ним, игнорируя или обезоруживая его. Так, Кэроли Шнииманн нередко выступала против представления женщин как «жертв взгляда»: в перформансе под названием «Голая лекция» она стремилась усложнить оппозиции пассивное/активное, смотрение/вовлеченность. Ее акция выглядела так: Кэроли проводит публичную лекцию по истории искусства, одновременно раздеваясь и одеваясь, отвечая на вопросы, вызывая на сцену желающих подражать ей в этом¹².

Российское искусство перестроечной эпохи тоже тяготело к театральности, имиджмейкерству, перформативным практикам. Художник становился актером, который напрямую влияет на зрителя, вовлекая его в общее художественное действие¹³. Очень скоро телесность в ее разнообразных образах и проявлениях стала доминирующим сюжетом в актуальных художественных практиках 1990-х годов.

На рубеже III тысячелетия многие художественные интенции, сформировавшиеся ранее, нашли свое предельное выражение в произведениях современного искусства. Выставочный проект «Искусство женского рода» (Третьяковская галерея, 2002 г.) охватывал пять веков его истории в России. Как ни странно, в разделе *современного* женского искусства почти все произведения с нагим женским телом были заменены другими работами. Ранее подобная гендерная несправедливость побудила художницу Таню Антошину к созданию серии фото-постановок «Музей Женщины». Пародируя сюжеты известных картин, она изобразила женщин одетыми, а мужчину обнаженным, они обменялись ролями: теперь именно мужское тело становится объектом вождения, присвоения.

Современные репрезентации гендера в любой сфере культуры можно рассматривать сквозь призму виртуальных модификаций тела в искусстве. Особое внимание привлекают художественные стратегии «ускользания» тела от прямого взгляда, а также стратегии разрушения традиционной телесной дифференциации – в пользу существ «третьего пола». Впечатление ускользания от телесности достигается в живописи применением *скользящей* техники письма, изображением тела через его отражение в зеркале, витринах, фигуры за окном и т. д. В разнообразных художественных акциях (инсталляциях, перформансах) для тех же целей используются прозрачные материалы, отражающие поверхности, проецирование на экран либо полное (до прозрачности) самообнажение. При этом меняются отношения между объектом разглядывания и зрителем, который как бы располагается по другую сторону окна и умозрительно «овладевает» объектом. Тем самым *техники власти* плавно переходят из одного временного и социального измерения в другое.

Одна из модных тем современной художественной культуры – взаимодействие и даже слияние, «гибрид» человека и компьютера, живущего в киберпространстве и лишенного человеческих слабостей и недостатков (в том числе половой дифференциации). При этом сохраняется эмоциональная вовлеченность «кибертела» в события и отношения, вплоть до удовлетворения его сексуальных потребностей. А. Пигальская полагает, что в этом случае «ре-презентация телесности формируется на пересечении концептов кибертехнологий и физического тела, научного дискурса и массовой культуры»¹⁴. Экран выполняет роль медиатора между реальной и виртуальной телесностью.

Согласно Ж. Лакану, человеческая фантазия, как рамка, обрамляет луч нашего взгляда на бездну (хаос) и создает «символическое блаженство», конституируя телесность в качестве реальной. Ж. Бодрийяр писал о том, что интерактивный экран трансформирует коммуникацию с Другим в коммутацию с самим собой; «друговость» тайно украдена машиной, проникновение через экран напоминает попытку войти в зеркало. В киберпространстве телесные ощущения и эмоции трансформируются и кодируются культурой *пользователя*, гипертекстовой структурой. Виртуальное тело, как и физическое, служит объектом социальных, властных и художественных практик.

Учитывая, что «человеческий» глаз представляет собой сложную оптическую «интерпретационную систему», современный кино- и телеэкран становится «входом в запретный мир зазеркалья»¹⁵. Не до конца изучена роль «экранной культуры» в де-

формации бинарной, субъектно-объектной формы традиционного искусства. Благодаря этой культуре, каждый образ (в том числе пришедший из глубин мифологической памяти) стилизуется сообразно запросам времени и возможностям воображения – и авторского, и зрительского. Их сотворчество обеспечивает многоступенчатые перевоплощения образа во внегендерные, условные формы. Прозрачность экрана оборачивается прозрачностью границ реального и виртуального миров, стирая тело до его исчезновения, проявляя виртуальность гендерной конструкции телесности. Приведем характерное высказывание современного российского художника А. Бренера:

Я думаю, что ни один из нас не является уже в чистом виде представителем того или иного пола, что человек – это историческое животное, которое в процессе смены исторических идей приобретает абсолютно новые психофизические параметры, с которыми и живет¹⁶.

Итак, осмысление определенных процессов в современной культуре позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, роль и образ тела в современном искусстве необходимо рассматривать в контексте преемственности с их тоталитарным конструктом, его. Во-вторых, при анализе практик репрезентации тела в современном искусстве выявляется противоположная тенденция к «дематериализации» телесности: тело лишается определенных границ, становится виртуальным означаемым тех или иных смыслов, ускользая из зоны предметности.

Примечания

- ¹ *Lippard L.* The Pains and Pleasures of Women's Body Art // *Art in America*. 1976. 64. No. 3. P. 73–81; *Export V.* Überlegungen zum Verhältnis von Frau and Kreativitat // *Kunstlerinnen International, 1877–1977*, exhibition catalogue. Berlin: Charlottenburg, 1977; *Rosler M.* The Private and the Public: Feminist Art in California // *Artforum*. Sept., 1977. P. 66–74.
- ² *Isaak J.A.* Reflections of Resistance. Women Artists on Both Sides of the Mirror // *Heresies/Idiom. A Journal of Feminist Post-Totalitarian Criticism*. Bilingual Russian/English issue. 1992. № 26. P. 15.
- ³ В конце XX в. слово «амазонки» стало условным именем женщин-художниц русского авангарда. Каталог выставки под этим названием «Amazons of the avant-garde», которая прошла в музее Гуггенхайма (1999–2000), а затем и в Государственной Третьяковской галерее, был издан на многих языках.
- ⁴ Из интервью с А. Корсаковой. Москва, 1990.

Н.Ю. Каменецкая

- 5 *Воронина О.* Женское предназначение: миф, идеология, практика // Искусство кино. № 6. 1991. С. 14.
- 6 Первые опыты в 1964 г. проводят в Вене Г. Брюс и Р. Шварцкоглер, затем – американские художники В. Аккончи, В. Ноуман, Д. Оппенгейм, Л. Смит, и другие. Тело как объект и средство искусства становится предметом размышления французских теоретиков и практиков боди-арт – М. Журниак, Д. Пан, У. Лути, Ф. Плюшар.
- 7 *Кон И.С.* Сексуальная революция в России // Семья, гендер, культура. М.: РГГУ, 1997.
- 8 *Кондаков И.В.* Культура России. М.: Университет, 2000. С. 301.
- 9 Из интервью с Т. Новиковым. Москва, 1995 г.
- 10 *Kroker A., Cook D.* The postmodern scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montreal: New World Perspectives, 1986. P. 22.
- 11 *Export V.* Interview // Re/Search #13: Angry Women / Juno A., Vale V. (eds). San Francisco: Re/Search, 1991. P. 188.
- 12 *Аристархова И.* Ослепляющий взгляд теории репрезентации. Женщина и визуальные знаки. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 195.
- 13 *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. 240 с.
- 14 *Пигальская А.* Киберорганизм – тело документа // Репрезентация телесности. М.: РГГУ, 2003. С. 266–272.
- 15 *Каменецкая Н.Ю.* Феномены массовой культуры или виртуальность гендерных реалий // Семья, гендер, культура. М.: РГГУ, 1997. С. 382–388.
- 16 Проект «Св. Себастьян». Интервью с А. Бренером. Москва, 1995.

III. Вопросы музеологии

Ю.Г. Кокорина

О НОВОЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ В АРХЕОЛОГИИ

Автор доказывает, что современная археологическая наука находится в тупике из-за отсутствия единой терминологической системы; эта ситуация оказывает негативное влияние и на разработку стандартов описания музейных предметов. Задача данной статьи – проанализировать отечественные традиции и новый «конструктивно-морфологический» подход к изучению древностей.

Ключевые слова: археология, терминологическая система, музейные коллекции, конструктивно-морфологический подход.

Профессор С.Ю. Неклюдов справедливо заметил: «Очень часто договориться о словах – значит договориться и о предмете, и об инструменте исследования. Взаимопонимание внутри научного коллектива встречается реже, чем хотелось бы, а драгоценная способность говорить на одном языке вырабатывается далеко не сразу даже в относительно узких рабочих группах. С другой стороны, нередко встречается *иллюзия использования общего языка* (выделено мною. – Ю. К.), когда в одни и те же слова собеседники вкладывают разные (подчас противоположные) смыслы»¹. Неслучайно современные исследователи занялись разработкой «Словаря актуальных музейных терминов», сочтя это необходимым для осмысления новых явлений в музейной практике².

Охарактеризованная Неклюдовым ситуация в полной мере относится не только к музеологии, но и к положению в археологии. В самом деле, одни и те же предметы вооружения, найденные в разных раскопах, могут называться *клевцом* или *чеканом*, одинаковые сосуды – *кружкой* или *чашкой*, однотипные украшения – *торквесом* или *гривной*. И наоборот, археологи могут называть *кубком*

сосуды с ножкой и без нее, округлые и треугольные; разнообразие *ваз* и *чаш* вообще не поддается обозрению.

Еще сложнее дело обстоит с описанием конструктивных элементов вещей: невозможно понять, отличаются ли чем-либо *клинок*, *лезвие*, *язык*, *полоса*, *жало*, или это названия одной и той же части оружия у разных археологов. Те же трудности возникают при упоминании *головки* и *набалдашника*³ (навершия оружия), *обруча* и *шинки* (части перстня). Одни авторы выделяют у сосудов только *горло* и *тулово*, другие – *шейку*, *плечики* и *тулово*. Так же разнообразны конструктивные элементы украшений – булавок, височных колец, лунниц⁴. В описании древних жилищ один и тот же элемент называется то *тамбуром*, то *коридором*, а то и составным термином – *тамбур-коридором*⁵. В качестве синонимов употребляются также слова *крыша* и *кровля*, *декор* и *орнамент*.

Казалось бы, во всем этом нет ничего страшного, археологи все равно поймут друг друга. Но это как раз та иллюзия, которую имел в виду С.Ю. Неклюдов. Исследователю скифского оружия будет только казаться, что он понимает ученого, который пишет об оружии Киевской Руси или средневековой Сибири, употребляя те же самые названия. Та же ситуация возникает при изучении сосудов и украшений, конского снаряжения и жилищ. Все это тормозит развитие научной археологии, заводит ее в тупик. Невозможным оказывается не только решение, но и постановка таких важных проблем, как эволюция форм оружия и жилищ у разных народов, происхождения символики украшений и многого другого. В результате в археологии сложилась традиция мелкотемья, когда, говоря словами героя Д. Гранина, ученый становится «исследователем правой ноздри усонного рака».

Эта тенденция характерна для многих научных дисциплин, так как любому специалисту пришлось бы потратить полжизни на освоение терминологии, принятой в соседних научных областях. Известные науковеды писали по этому поводу:

Физики разговаривают только с физиками, экономисты – с экономистами; более того, физики-ядерщики общаются только с ядерщиками, эконометристы – с эконометристами. Приходится ли удивляться тому, что наука топчется на месте в обществе отшельников, замкнувшихся в четырех стенах и бормочущих что-то на собственном, только им понятном, языке?⁶

В общество подобных отшельников превращается и археология. В настоящее время количество археологических источников

удваивается за каждые десять лет в отличие от почти стабильного объема письменных исторических источников. Чтобы справиться с этой ситуацией, современные археологи начали использовать информационные технологии, формируя электронные базы данных. В течение последних 20 лет в эту работу включились многие научные центры и коллективы, в том числе и сотрудники музеев.

Однако новая технология сама по себе не может вывести археологию из тупиковой ситуации. Ее терминология по-прежнему остается многозначной и субъективной, что лишает смысла гигантские усилия по созданию новых баз данных. Современная научная лексика вообще отличается метафоричностью⁷, а археологическая – еще и исключительной наглядностью. Археологи охотно используют такие термины-метафоры, как *шишечка*, *петля*, *костьлек*, *ушко*, *отростки*, *гнезда*, *лучи*, *тулово*, *зубчик*, *щиток* и т. п.

Ортега-и-Гассет утверждал: «Термин приобретает новое значение через посредство и при помощи старого, которое за ним сохраняется. Это и есть метафора»⁸. По мере того как слова становятся привычными, их образность ощущается все меньше и в конце концов стирается. Почему же этого не происходит с археологическими терминами? Многие из них возникли сравнительно недавно, причем придумавшие их авторы часто всего лишь передали свои субъективные впечатления от найденных предметов. Ю.Л. Шапова писала:

Археологическая номенклатура и соответствующая терминология распространяются, нужно признать, по «живым» каналам связи, в виде традиции, литературной или устной, и не являются специальной отраслью знания⁹.

При использовании компьютера с археологическими терминами-метафорами возникают особые проблемы. Ведь ЭВМ зачисляет в одну категорию все *муфты* (элементы и копий, и псалиев), в другую – все *шляпки* (и гвоздей, и булавок), в третью – все *тетивы* (и луков, и фибул).

Конечно, конвенциональность – это необходимое свойство терминологии. Для того чтобы исследователи «договорились» о применении того или иного термина и он стал общепринятым, должно пройти немалое время. В «котле» конкурирующих гипотез одни термины отмирают, другие рождаются. Не только гуманитарные науки, но даже математика не всегда имела четкую терминологию. Так, знаменитый историк науки Л. Ольшки заметил:

В XVI в. не существовало еще общих знаков даже для самых простых арифметических действий; корни и степени обозначались по произволу

авторов, буквенные обозначения не были еще оцифрованы, поэтому не могли даваться формулы...¹⁰

И если мы признаем необходимость применения компьютера в археологии, то этой дисциплине придется пройти не менее сложный путь, чем современной математике (от ее состояния в XVI в.). Речь идет об археологии как о теоретической науке. Как отмечает В.М. Лейчик, «терминосистема отражает не просто систему понятий, а систему понятий определенной теории»¹¹. В археологии общепринятая теория отсутствует, что не позволяет называть ее наукой; скорее это вспомогательная историческая дисциплина – наряду с палеографией, геральдикой, нумизматикой, причем объектами изучения в археологии являются материальные носители надписей, гербов, монет.

Путь к созданию археологической теории лежит через упорядочение терминологии этой дисциплины. По точному замечанию Л.Ю. Шаповой, «хорошо построенная терминология сразу же дает доступ к пониманию существа обозначенных вещей»¹².

Как известно, все новое – это хорошо забытое старое, и при построении новой терминологической системы стоит использовать тот ценный опыт, который был накоплен в ходе истории российской археологии.

Идея составления словаря терминов возникла еще в годы создания Московского археологического общества (1864–1923). Для организации этой работы была создана комиссия, в состав которой вошли граф А.С. Уваров (председатель Общества), А.Н. Афанасьев, Д.Н. Иловайский, С.Б. Филимонов и И.Е. Забелин¹³. В будущем словаре должны были найти отражение «все древности, существующие в России, с самых древнейших времен до XVIII века». При этом предполагалось использовать не только русские, но и византийские, и западноевропейские источники. Тематика словаря должна была быть чрезвычайно широкой, каждую статью предполагалось снабдить иллюстрациями, ссылками на соответствующую литературу.

«Материалы для словаря русских древностей» публиковались в первых десяти томах периодического издания Общества – «Древности». В 1874 г. были опубликованы «Материалы для археологического словаря»¹⁴.

После смерти А.С. Уварова председателем Общества была избрана его супруга, графиня Прасковья Уварова. Она продолжила дело мужа, включая подготовку «Словаря русских древностей». Он так и не вышел отдельным изданием, но Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона сообщает, что среди публикаций Москов-

ского археологического общества «особенную ценность имеет археологический словарь»¹⁵. Последний том «Древностей» (25-й) вышел в 1916 г., судьба статей для археологического словаря, переданных в редакционный комитет, неизвестна.

Следующую попытку упорядочения археологической терминологии предпринял классик отечественной археологии В.А. Городцов (1860–1945)¹⁶. В своем докладе на 11-м археологическом съезде в Киеве он выразил сожаление, что множество археологических публикаций имеет «частный и разрозненный характер, исключающий единство системы и терминологии»¹⁷.

Доклад археолога перед коллегами и терминологический словарь – разные жанры научной прозы. Но доклад Городцова является первой попыткой систематизации археологических понятий и терминов для описания керамики, обнаруженной при раскопках. Современный науковед Д.С. Лотте отмечал, что систематичность классификации достигается выделением тех признаков, которые подлежат непосредственному терминологическому отражению¹⁸. Именно это проделал В.А. Городцов, составивший программу описания способов изготовления керамических изделий, их форм и орнаментов. Например, края сосудов он предлагал классифицировать по объему (*утолщенный, средний, утоньшенный*), по ориентации (*вертикальный, отогнутый*) и по форме (*прямой, зубчатый, волнообразный*). Дно сосудов, по Городцову, бывает *круглым* или *плоским*, боковые стенки – *прямыми, выпуклыми* или *вогнутыми*. Метрика сосудов выделена им в особую подсистему, которая состоит из *высоты*, диаметра (*«ширины»*) горла и дна, *толщины* стенок.

Для построения своей классификации В.А. Городцов использовал «довольно обширную керамическую коллекцию», явившуюся результатом раскопок в долине р. Оки. В результате была создана информационно насыщенная система терминов, применимая для описания керамики разных эпох и культур (несмотря на свою неполноту).

Следующий важный шаг в деле упорядочения археологической терминологии был сделан уже в наши дни, когда стало возможным применить системный подход к изучению древностей. Речь идет о работе семинара «Морфология древностей» на кафедре археологии МГУ под руководством профессора Ю.Л. Щаповой. Ее сотрудниками были разработаны словари – классификаторы, организованные по матричному принципу: каждому признаку вещи соответствует одно слово. В итоге появились классификаторы для описания сосудов, оружия, жилищ, украшений, кожаной обуви¹⁹. В своей монографии, обобщающей опыт этой работы, Ю.Л. Щапова писала:

Можно утверждать, что конструктивно-морфологический подход заставил всерьез отнестись к терминологии, которая обычно остается на заднем плане археологических проектов. Проблемы научного языка, терминов и дефиниций, столь необходимых для фиксации, хранения и обработки информации, больших ее объемов, приобретают неизвестную ранее остроту, особенно в связи с широким применением компьютерных технологий²⁰.

В результате использования данного подхода, археологическому сообществу была предложена терминология, позволяющая вывести из тупика его научную практику. Для этой терминологии характерно **отсутствие неоднозначности**: за каждым предметом закреплено особое название, каждый конструктивный элемент описывается с помощью точно определенного набора позиций – вид, строение, общая форма и т. д. Каждому признаку в словарях-классификаторах соответствуют строго определенные одно или несколько слов, что исключает синонимичность терминов. Решено было сохранить только *чекан* и *клевец* (синонимы), прочно закрепившиеся в археологической лексике.

Конструктивно-морфологический подход к терминологии отличается стремлением избежать метафоричности. Отдельные метафоры все же были включены в эту систему, но субъективность при их использовании исключалась благодаря четкой дефиниции каждой из них. Это обеспечивает **возможность взаимопонимания** между археологами, исследующими памятники различных эпох и культур.

Согласно точному замечанию Е. Вюстера, «чрезмерное развитие специфичности профессионального языка – явление вредное; оно приводит к разобщенности между различными отраслями науки, затрудняет общение между ними...»²¹. И конструктивно-морфологический подход к разработке системы археологических терминов вовсе не отказывается от их заимствований из других наук. При описании общей формы предметов из биологии были взяты такие слова, как *ракообразное*, *насекомое*; из геометрии – *шар*, *эллипсоид*, *конус*, *куб*, *призма*, *пирамида*, *круг*, *овал*, *дуга*, *квадрат*, *многоугольник*, *ромб*, *угол (прямой, острый, тупой)* и т. п. При описании декора были использованы понятия семиотики (*знак*, *код*), а также термины геометрии, ботаники, зоологии; при описании орнамента – термины теории симметрии и искусствознания (*картуш*, *монограмма*, *вензель*)²².

Активное использование современной научной и литературной лексики избавляет археологов от необходимости самим изобретать новые термины, облегчает формализацию описаний, делает их по-

нятными для самых разных читателей, что избавляет их от необходимости ломать голову над такими терминами, как *широкосерединный*, *ложновитой*, *трехбусинный* и т. п.

Выделение формы и метрики в отдельные подсистемы позволяет передать представления древних людей о гармонии. Обозначая одним термином конструктивные элементы разных вещей (*тулово* сосуда и бусины, *конец* клинка и иглы, *ушко* на копье и серьге), исследователи могут выдвинуть гипотезы относительно истории их изобретения, о сходстве соответствующих археологических культур.

Конструктивно-морфологический подход позволяет почерпнуть из археологических источников дополнительную информацию и предотвратить ее потерю (что часто случается при традиционных методах исследований). При этом полностью реализуется требование к терминологической системе, четко сформулированное специалистами современного языкознания: «Зная термин, знаешь место в системе, зная место в системе, знаешь термин»²³.

Однако никакие терминологические системы не должны навязываться научному сообществу: можно только «способствовать их собственным тенденциям развития»²⁴. Поэтому единственное требование конструктивно-морфологического подхода состоит в том, чтобы археологи четко следовали принципу «один признак – одно слово», «один уровень описания – один набор слов». Отсутствие произвольного перешагивания с уровня на уровень вовсе не сковывает творческую фантазию ученого, как может показаться на первый взгляд. Наоборот, это избавляет его от рутинной работы и обеспечивает наведение порядка в потоке идей и образов.

Конструктивно-морфологический подход сохраняет преемственность с традициями, сложившимися в археологической науке, однако предлагаемая терминологическая система гораздо более пригодна для решения современных научных задач. С.В. Гринева-Гринева замечает:

Если даже одиночный термин может быть использован в качестве инструмента познания, то организованная в систему терминология дает возможность построить гносеологический образ материального мира как объекта отражения, создать «картину мира»²⁵.

Новая система археологических терминов легко переводится на иностранные языки, что обеспечивает взаимопонимание ученых разных стран, способствуя развитию археологической науки и совершенствованию научного описания хранящихся в музеях археологических коллекций.

- 1 Неклюдов С.Ю. Поле гуманитарного знания и стратегии исследования народной культуры // Вестник РГГУ. 2008. № 10. С. 14.
- 2 См.: Словарь актуальных музейных терминов / Авт.-сост.: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова и другие // Музей. М.: Панорама. 2009. № 5. С. 47–68.
- 3 Киртичников А.Н. Древнерусское оружие. М.: Наука, 1966. (Свод археологических источников.) С. 26, 53.
- 4 Ср. две работы: Шербакова Т.А. Ювелирные изделия на памятниках черняховской культуры в Днестровско-Прутском междуречье // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1989. С. 85; Кухарская Е.М., Терпиловский Р.В. Некоторые типы лунниц III–V вв. в Среднем Поднепровье // Древности Среднего Поднепровья. Киев: Наукова думка, 1981. С. 69, 75.
- 5 Седова М.С. О некоторых принципах типологии жилых построек срубной культуры // Археологические исследования в Поволжье. Самара: СГУ, 1993. С. 70.
- 6 Джонсон Р., Каст Ф., Розенцвейг Д. Системы и руководство (теория систем и руководство системами). М.: Прогресс, 1971. С. 30.
- 7 Кулиев Г.Г. Метафора и научное познание. Баку: Фан, 1987. С. 31.
- 8 Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. М.: Наука, 1990. С. 69.
- 9 Щапова Ю.Л. Естественно-научные методы в археологии. М.: МГУ, 1988. С. 22.
- 10 Ольшики Л. История научной литературы на новых языках. М.; Л.: Гослитиздат, 1933. Т. 2. С. 47.
- 11 Лейчик В.М. Термин и научная теория // Научный и общественно-политический текст. Лингвистические и лингводидактические аспекты изучения. М.: Наука, 1991. С. 16.
- 12 Щапова Ю.Л. Лингвистическое обеспечение баз данных по археологии // Компьютеры в археологии. Материалы конференции «Опыт компьютерной обработки археологических материалов. Москва, апрель 1993 г. М., 1996. С. 104–108.
- 13 Заседания Московского археологического общества. Протокол № 6 от Декабря 1 дня // Древности. М., 1864. Т. 1. Вып. 1. С. 11.
- 14 Древности. М., 1874. Т. 4. С. 43.
- 15 Брокгауз Ф.А., Эвфрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1890. Т. 2. С. 238.
- 16 Крутнов Е.И. О жизни и научной деятельности В.А. Городцова // Советская археология. Вып. XXV. 1956. С. 65–72; Он же. К 50-летию юбилею научной деятельности проф. В.А. Городцова // Вестник древней истории. 1938. № 3. С. 30–32; Мелешко Б.В. Научное наследие В.А. Городцова. Дис. ... канд. ист. наук. М., 1996; Жук А.В. В.А. Городцев в рязанский период его жизни, службы и научной деятельности. Омск.: ОГУ, 2005.

- 17 *Городцов В.А.* Русская доисторическая керамика // Археологический съезд, 11-й. Труды. М., 1901. С. 579.
- 18 *Лотте Д.С.* Основы построения научно-технической терминологии: Вопросы теории и методики. М.: Наука, 1961. С. 73.
- 19 *Щапова Ю.Л., Лихтер Ю.А., Столярова Е.К.* Морфология древностей. Киев: КГУ, 1990; *Лихтер Ю.А., Щапова Ю.Л.* Замечания и пояснения к машинной версии программы «Сосуды» // Артефакт, программный продукт по археологии. «Сосуды». СП Диалог, центр в МГУ. М., 1991; *Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А.* Проникающее орудия и оружие. Морфология древностей. Вып. 3. М.: МГУ, 1995; *Осипов Д.О., Лихтер Ю.А.* Системное описание и классификация кожаной обуви. Методические рекомендации. М., 2004; *Щапова Ю.Л., Лихтер Ю.А., Сарачева Т.Г., Столярова Е.К.* Морфология украшений // Морфология древностей. Вып. 4. М.: Книжный дом «Университет», 2007. С. 87–102.
- 20 *Щапова Ю.Л.* Введение в вещеведение. М.: МГУ, 2000. С. 60.
- 21 *Вюстер Е.* Международная стандартизация языка в технике // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Т. 2: Направления и методы терминологических исследований. Очерк и хрестоматия. Кн. 2. М.: Московский Лицей, 1999. С. 216.
- 22 *Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А.* Морфология декора. М.: КомКнига, 2007. С. 7, 125–140.
- 23 *Реформатский А.А.* Введение в языкознание. М.: Аспект Пресс, 2007. С. 125.
- 24 *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики. Синергетическое мировидение. М.: КомКнига, 2005. С. 26.
- 25 *Гринева-Гриневиц С.В.* Терминоведение. М.: Академия, 2008. С. 209.

В.В. Черненко, В.Ф. Резников, Ю.В. Миронов

ОПЫТ МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ «ЗЕМЛЯ И ЕЕ ГЕОСФЕРЫ»

В статье представлен опыт модернизации экспозиции «Земля и ее геосферы» старейшего естественно-научного музея Москвы – Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского Российской академии наук. Новый принцип организации экспозиционных комплексов позволяет передать посетителю разнообразную информацию, зашифрованную в камне. Сочетание уникальных геологических объектов, оригинальной графики и доступных текстов позволило создать экспозицию, интересную для специалистов и понятную школьникам.

Ключевые слова: естественно-научный музей, экспозиция, информационное обеспечение, художественное проектирование.

Экспозиция как предметно-пространственная среда, имеющая форму и выразительность, осуществляет коммуникационную связь, «открывая» музей посетителю. В экспозиции все должно быть и интересно, и понятно для сегодняшнего посетителя.

Современные тенденции развития культуры требуют переосмысления социальной функции музеев, направления их деятельности и стиля общения с социумом. Изменилось само определение музейной экспозиции: согласно М.Т. Майстровской, это целенаправленная и научно обоснованная демонстрация музейных предметов, которые организованы композиционно, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены, создавая, таким образом, специфический музейный образ общественных и природных явлений¹.

Музейная экспозиция появляется в ходе творческого процесса преобразования отдельных предметов в целостную картину, представленную в некоем условном, специально организованном про-

© Черненко В.В., Резников В.Ф., Миронов Ю.В., 2010

странстве. При этом каждый музейный предмет превращается в символ и становится элементом этой картины, активно воздействующим на посетителя. Такие предметы служат средствами выражения определенного содержания, образуя единую знаковую систему. Поэтому музейную экспозицию, как своеобразный «текст», необходимо не только созерцать, но и осмысливать.

В создании современных экспозиций принимают деятельное участие не только ученые, но и художники и дизайнеры. Следует отметить, что на музейном поприще у науки и искусства единая цель – через сопереживание и познание увлечь человека образной картиной мира. В последние годы многие российские музеи² осуществили интересные проекты, которые завершились созданием новых экспозиций (или модернизацией уже существовавших), в которых удачно сочетаются наука и искусство³.

20 октября 2007 г. в рамках мероприятий II фестиваля науки Москвы в Государственном геологическом музее им. В.И. Вернадского РАН состоялось официальное открытие обновленной экспозиции «Земля и ее геосферы».

Для большинства посетителей этого музея экспонаты, выставленные в витринах, – просто камни, которые можно встретить повсюду. Только специалисты знают, что в каждом экспонате скрыта интереснейшая информация о процессах, которые происходили в течение длительной геологической истории. Как сделать доступным сведения, зашифрованные в таких привычных природных объектах? Первый шаг – введение посетителя музея в мир геологической науки и того «языка», на котором записана каменная летопись Земли.

Девиз экспозиции – «Читая каменную книгу» – определил и наполнение, и информационное сопровождение, и ее художественное решение⁴. Авторы общей концепции разработали новый принцип организации экспозиционных комплексов, который позволяет передать посетителю колоссальный объем сведений, зашифрованных в камне. Основой осмысления сложного и разнообразного геологического материала послужили труды В.И. Вернадского, который предлагал рассматривать все природные тела в их вещественной, структурной, энергетической и исторической взаимосвязи⁵.

Геометрия зала (подиум при входе, отделенный от его основной части) подсказала авторам идею вводного раздела: здесь происходит первое знакомство с теми объектами, вокруг которых будет разворачиваться дальнейшее повествование. Еще на подиуме посетитель знакомится с Землей как геологическим телом и с ее горными породами – своеобразными кирпичиками планеты.

Знания о происхождении трех главных типов горных пород – магматических, осадочных и метаморфических – необходимы для перехода к главной теме экспозиции «Земля и ее геосферы». Она расположена в основной части зала (отделенной от подиума пятью ступеньками), где горные породы предстают перед посетителями в новом качестве – как результат сложных процессов в разных оболочках планеты.

В экспозиции нашли отражение следующие положения: Земля состоит из нескольких различных по составу сфер (внутренних и внешних), окружающих земное ядро; Земля постоянно меняется под действием внутренних сил планеты, поверхностных процессов и даже космических объектов; движение литосферных плит, формирующих поверхность Земли, приводит к возникновению океанов и горных систем, к изменению очертаний континентов; рельеф поверхности Земли неразрывно связан с процессами в земной коре; вещество Земли, попадающее на поверхность планеты, подвергается воздействию выветривания; вода, покрывающая большую часть земной поверхности, производит колоссальную геологическую работу; живые организмы в результате взаимодействия с неживой природой постоянно меняют облик планеты.

В центральной зоне экспозиции посетитель получает представление о нашей планете в такой последовательности тем: «Земля в космосе», «Строение и состав Земли», «Земля – активная планета», «Геологические структуры и географический рельеф». Главные экспонаты в зале – два больших глобуса, географический и геодинамический: на первом школьники с интересом ищут горы, моря и страны; на втором представлены основные типы геологических структур, формирующих облик Земли. Сопоставление изображений на этих глобусах позволяет увидеть, что каждой геологической структуре соответствуют определенные формы рельефа.

Вокруг центральной зоны экспозиции расположены четыре ее раздела, знакомящих посетителей с разными геосферами Земли: литосферой, гидросферой, атмосферой и биосферой. Рассмотрим содержание этих разделов.

Литосфера. Здесь экспонируются материалы, отражающие основные особенности твердой оболочки Земли, включающей земную кору и самую верхнюю часть мантии. Посетитель отчетливо видит, что в пределах современных континентов и океанов литосфера имеет различную мощность, строение и состав (в пределах континентов она мощнее и сложнее, чем в океанах).

Гидросфера. Эта оболочка Земли включает все воды планеты, находящиеся в жидком, твердом и газообразном состояниях. Вода служит главной на Земле транспортирующей силой, в водной

среде происходит образование большинства осадочных горных пород, она играет значительную роль в метаморфических и в магматических процессах. В данном разделе экспозиции представлены результаты геологической деятельности вод, различных по составу и происхождению: морей, рек, озер, болот, ледников, холодных и горячих минерализованных источников, подземных вод. Отражена не только созидательная, но и разрушительная деятельность воды.

Атмосфера. Она состоит из различных газов, водяного пара и пыли. Движущиеся массы воздуха совершают огромную геологическую работу, разрушая горные породы, транспортируя их частицы и способствуя последующему накоплению осадков. Представленный в этом разделе каменный материал в сочетании с иллюстрациями позволяет познакомить посетителей с процессами физического и химического выветривания, в разных ландшафтных и климатических условиях. Здесь же находят отражение даже мимолетные атмосферные явления – молния, дождь, град, смерч, оставляющие следы на поверхности горных пород.

Биосфера. В общем экспозиционном замысле эта тема заканчивает последовательный рассказ о геосферах Земли. Особенность биосферы состоит в том, что она не имеет обособленного пространства и пронизывает другие геосферы, остро реагируя на изменения их состояния. Биосфера Земли активно участвует в круговороте энергии и вещества планеты. Геологическая деятельность живых организмов, в том числе и человека, проявляется в двух основных формах – механической и биохимической. При этом только человек, извлекая и концентрируя необходимые для своей жизнедеятельности природные компоненты, изучает окружающую среду, решая свои хозяйственные задачи⁶.

* * *

Музейный предмет (экспонат) – основа уникальности каждой экспозиции. Именно от подбора музейных предметов зависит познавательная (когнитивная) ценность, а также эмоциональная направленность экспозиции. Бесспорно, что простое знакомство человека с музейными предметами не может заменить ему те книги, в которых дается углубленный анализ геологических процессов. Зато визуальное восприятие содержания экспозиции, благодаря наглядности конкретных примеров, имеет важное преимущество перед вербальным повествованием.

Коммуникативные возможности экспозиции непосредственно связаны с разными способами передачи информации. Потребности различных категорий посетителей музеев предельно разнообразны.

Потенциального потребителя информации интересуют не только редкие, даже уникальные музейные предметы, но и обобщающие сведения по тематике музея⁷.

Стремление к внутреннему единству и емкости музейной экспозиции объективно приближает ее к информационной системе, в которой нет ничего случайного и механического. Большое значение имеет создание в музее своеобразной эстетической среды, необходимой для восприятия его экспозиции в условных границах и в определенной последовательности.

В основу организации текстового, графического и предметного материала был положен принцип *гипертекста* с двухуровневым погружением в содержание экспозиции. В рамках каждого тематического комплекса каменный материал собран в блоки, смысл которых раскрывается с помощью обобщающих текстов и оригинальной графики (научных по содержанию и популярных по форме).

Каждый музейный предмет сопровождается расширенными этикетками, отображающими его реальную роль в соответствующей геосфере. Например, надпись на этикетке в разделе «Горные породы» выглядит так: «Вулканическая бомба. Италия. Вулкан Везувий. Витые с оттянутыми концами и веретенообразные бомбы образуются при извержении жидкой базальтовой лавы, капли которой во время полета затвердевают, быстро вращаясь вокруг своей оси». Составление оригинальных текстов для каждого тематического блока позволило исключить повторяющиеся и недостаточное информативные предметы экспозиции.

Музейные предметы, расширенные этикетки и фотографии геологических объектов представляют *первый уровень* погружения посетителя в тему экспозиции. А для установления смысловых связей между отдельными группами предметов авторами была разработана система текстов, способствующая большей доступности представленных материалов. Это позволяет организовать последовательность освоения темы от частного (предмет) к общему (тематический блок) и наоборот. Обобщающие тексты и изображения, вынесенные на особые панели, дают вербальную и визуальную характеристику геологических процессов на *втором, более глубоком уровне* погружения.

В последние годы при создании экспозиций широко используются современные средства передачи информации. В музее, рассказывающем о динамичных процессах на поверхности и в недрах Земли, возникла необходимость включить в экспозицию и документальные видеоматериалы. На их основе в музее Вернадского был смонтирован видеофильм «Удивительная планета», и теперь на экране проекционного телевизора посетители могут увидеть

уникальные сцены извержения вулканов, дымящихся «черных курильщиков», разрушительных землетрясений⁸.

Особенности информационного обеспечения экспозиции тесно связаны с оформлением всего зала и каждой витрины в отдельности. Архитектурно-художественное проектирование экспозиции осуществил член «Союза дизайнеров России» В.Ф. Резников.

Музейная экспозиция должна органически соединять научную достоверность ее содержания с яркой зрелищностью. Главными действующими лицами в «музейном спектакле» становятся музейные предметы, поэтому задачей художника является акцентирование смысловых, эмоциональных и эстетических аспектов их восприятия.

Художественное проектирование экспозиции – это создание в объемно-пространственной среде экспозиционного ансамбля для оптимального освоения темы посетителями музея. Отказываясь от монотонности и экспозиционного однообразия, художники и дизайнеры стремятся к динамичной и сюжетной подаче всего музейного материала. Ведь структура экспозиционного ансамбля в сочетании с его цветовой, световой, пластической и драматургической композицией должна раскрыть суть всей темы.

В комплексе выразительных средств, используемых при создании современных экспозиций, важная роль отводится музейному оборудованию. В зависимости от характера экспозиционных материалов и основных идей художественного проектирования употребляются разные типы этого оборудования.

Активными и специфическими компонентами архитектурно-художественного ансамбля являются цвет и свет. С их помощью можно объединить экспозиционные комплексы в гармоничное целое, акцентировать внимание посетителей на наиболее важных экспонатах. Правильный выбор освещения способствует точной передаче цвета, усиливает эмоциональное восприятие музейных предметов.

Большое значение для восприятия экспозиции имеет ее пространственное решение, т. е. особенности расположения экспозиционных материалов и оборудования в помещениях музея. Взаимосвязь элементов экспозиционного ансамбля, их группировка и определение доминант – все это крайне важно для создания художественного образа. Остановимся на основных моментах создания нового облика экспозиции «Земля и ее сферы».

Стилистика экспозиции. Основной задачей при проектировании было создание современной музейной версии экспозиции в интерьере дворцовой постройки XIX в. Поэтому нами было принято компромиссное (в духе постмодерна) решение, обеспечившее

относительную гармонию современного экспозиционного комплекса с архитектурным стилем здания. Это удалось сделать благодаря органичному соединению старого музейного оборудования (в виде шкафов-витрин) и новой специально спроектированной экспоструктуры. Некоторые оригинальные дизайнерские решения позволили избежать формального конфликта между существующим и вновь созданным. Одно из этих решений было связано с комплексным колористическим оформлением экспозиции, способствующим гармонизации музейных предметов и эмоциональному комфорту для посетителей.

Планировка экспозиции была значительно переработана, хотя в ее облике сохранилось все то, что было продиктовано архитектурными особенностями интерьера – прямоугольной формой большого зала и наличием высокой площадки возле входа. «Островная» конструкция в центре зала, состоящая из вертикальной стойки и двух больших глобусов, внесла новый акцент в восприятие пространства экспозиции.

Специальное экспозиционное оборудование было спроектировано и реализовано в материале, обладающем рядом необходимых свойств. В их числе – модульность системы и компактность, возможность несложной сборки/разборки для мобильной перепланировки, хранения и транспортировки (для временных выставок).

Светопроект. Архитектура зала не обеспечивает нормального дневного освещения экспозиции, поэтому было решено совсем от него отказаться, закрыв окна баннерами с копиями старинных гравюр. Общее искусственное освещение экспозиции обеспечила большая люстра, а местное – особые лампы для витрин и стоек.

Новые функциональные материалы. Физические свойства экспонатов, представленных в музее, при отсутствии герметичных витрин остро ставят проблему ухода и своевременного удаления пыли. Поэтому традиционное использование в музейном декоре тканей полностью исключалось. Их пришлось заменить новым материалом, который удовлетворяет всем гигиеническим требованиям, – искусственной (виниловой) кожей довольно высокого качества как по цвету, так и по фактуре.

Принцип монтажа. Витрины состоят из их декоративного фона, экспонатов и этикеток. Коллектив авторов проекта разработал схему наполнения витрин, несколько отличную от традиционной. Задник витрины представлен декоративной графикой и этикетками, а экспонаты вмонтированы в пробелы между ними. Этикетки не изготавливаются отдельно, как обычно, а верстаются и печатаются прямо на декоративном заднике витрины. При этом создается то же впечатление, как от полиграфического альбома,

но рядом с текстом вместо фотографий здесь размещены реальные экспонаты. Изготавливается такой «фон-задник» методом компьютерной печати на плоттере. Данный принцип дизайна позволяет избежать этикеточного дробления фона и неизбежной пестроты поля витрины, особенно губительной при плотной композиции.

Экспозиция «Земля и ее геосферы» – образец удачного сочетания профессионализма музейного дизайнера и знаний специалистов-геологов. Благодаря грамотному расположению уникальных образцов, больших цветных фотографий, копий старинных гравюр, понятных текстов и оригинальной графики экспозиция стала интересной и для специалистов, и для школьников.

Примечания

- 1 На пути к музею XXI века. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции / Сост. М.Т. Майстровская. М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 16.
- 2 В их число входят: Государственный Дарвиновский музей, Государственный биологический музей им. К.А. Тимирязева, Музей геологии Республики Татарстан, Геологический музей Уральской горной академии.
- 3 История науки и техники: музейные исследования: Мат-лы науч. семинара. Н. Новгород: ННГУ, 2008.
- 4 *Черненко В.В.* Музеи Российской академии наук в меняющемся мире // Материалы Международного симпозиума ICOFOM «Музеология, музеи в меняющемся мире». Барнаул: БГПУ, 2008. С. 77–78.
- 5 *Вернадский В.И.* Биосфера. Мысли и наброски. М.: Ноосфера, 2001.
- 6 *Черненко В.В.* Геологическая деятельность живого вещества биосферы (Из опыта создания экспозиции) // Тезисы докладов Международной конференции «Отражение теории эволюции в музейных экспозициях». М.: ДГМ, 2008. С. 16.
- 7 *Черненко В.В.* Музейное пространство XXI века // Музей. 2007. № 6. С. 33–38.
- 8 *Черненко В.В.* Современные информационные технологии в музее: экспозиционно-выставочный аспект // Музей и современные технологии: Сб. мат-лов всероссийских научных конференций 2003–2005 гг. Томск: ТГУ, 2006. С. 116–127.

И.В. Бородин

СТАНОВЛЕНИЕ ШПАЛЕРНОГО ТКАЧЕСТВА В БРЮССЕЛЕ (XIV–XVI вв.)

Цель статьи – изучение начального процесса формирования шпалерного ткачества, одной из блестящих отраслей европейского прикладного искусства, в Южных Нидерландах. Производство фламандских шпалер процветало в течение более чем пяти веков. Но именно в Брюсселе (столице Брабанта и современной Бельгии) уже в конце XV в. это ремесло было поднято на новую ступень и сохраняло превосходство до самого начала Нидерландской революции. Основные объекты анализа – возникновение ткацких мастерских Брюсселя, регламентация всех аспектов их деятельности в рамках гильдии ткачей шпалер на протяжении XV – первой половины XVI в.

Ключевые слова: изготовление шпалер, ткачество, гильдия, Брюссель, Брабант.

Шпалерное ткачество – одно из древних ремесел, распространенных с конца средневековой эпохи. Без его изучения невозможно представить общую картину развития орнаментальных форм и стилей декоративно-прикладного искусства Нового времени. Это относится и к фламандским шпалерам, производство которых процветало в течение более пяти веков в городах Южных Нидерландов (на территории современной Бельгии).

Несмотря на обилие печатных трудов об искусстве фламандских шпалер, вопросы организации ткацких мастерских, цехового устройства гильдии ткачей и регламентации всех аспектов их деятельности исследованы далеко не полностью. Остается немало белых пятен в наших представлениях и о характере взаимоотношений между ткацкими мастерскими, художниками-изготовителями картонов, а также городским магистратом.

© Бородин И.В., 2010

Изучение работ фламандских мастеров XV–XVIII вв. – отдельных произведений и целых шпалерных серий, хранящихся в собраниях крупнейших музеев России¹ и частных коллекциях – позволяет дать объективную оценку их вклада в историю шпалерного ткачества.

Выгодное географическое положение Нидерландов – «Низовых земель» (расположенных в бассейне рек Шельда, Маас и Рейн) – уже в IX в. способствовало экономическому подъему региона. Благодаря обилию здесь лугов, местные племена франков занялись разведением овец и производством шерстяных тканей не только для себя, но и на продажу. Их сукна, так называемые фризские, пользовались большой популярностью и составляли значительную часть торговли Нидерландов.

К XI в. производство шерстяных тканей достигло таких размеров, что местной шерсти уже не хватало, и на фламандских ярмарках появились сбытки шерсти, которая производилась на сопредельных землях². Торговые отношения, сложившиеся между экономически развитыми областями Англии, Германии и Франции, стимулировали развитие ремесленных производств.

Их основу составляли цеховые (сословные) объединения – гильдии, во главе которых стояли старейшины, выбираемые всеми членами ремесленных и торговых цехов. Эти гильдии играли важную роль в жизни средневековых городов. Наиболее развитые ремесла, в том числе и шерстоткачество, требовали сложных технологических операций многих групп ремесленников – ткачей, валяльщиков, стригалей, красильщиков, шерстобитов, прядильщиков и ряда других. Все они были подчинены жесткому производственному регламенту, определяемому уставом гильдии.

Истоки шпалерного ткачества восходят именно к одному из наиболее развитых ремесел страны – шерстоткачеству. Оно развивалось в соответствии с уставом гильдии и городской экономической политикой. В 1306–1325 гг. проходил процесс объединения брюссельских ткачей, которые вошли в так называемую Малую гильдию, известную также как «Гильдия ткачей холстов»³. Высочайший технический уровень производства сукна, достигнутый к этому времени брабантскими мастерами, обеспечил им практически монопольное положение на рынках. Их товар получил почетное название «королевского сукна»⁴. Однако протекционистская политика Англии, введенная в середине 30-х гг. XIV в., значительно ослабила позиции брабантских мастеров⁵. Начиная с 1360-х гг.⁶ брюссельские ткачи стали изготавливать обивку для кресел и стульев, чехлы для подушек, покрывала и балдахины, а позднее и декоративные настенные ковры – шпалеры. Приемы шпалерного

ткачества, а также его материалы и оборудование были близки к технологии изготовления тканей.

При производстве шпалер применялись ткацкие станки двух типов: готлиссские (от фр. «haute» – *высокая* и «lisse» – *основа*) и басслиссские (от фр. «basse» – *низкая*). На готлиссских станках неокрашенные шерстяные или льняные нити основы натягивались между двумя параллельными валами вертикально, а на басслиссских станках – горизонтально. Длина деревянных валов соответствовала ширине изготавливаемой шпалеры. В нидерландских мастерских использовались главным образом басслиссские станки. При изготовлении шпалеры полосы картона⁷ (эскиза, исполненного художником и увеличенного до размера будущей шпалеры) помещались под нитями основы. Во время ткачества так называемым репсовым (уточным) плетением мастер сквозь нити основы мог видеть контуры рисунка. Так как работа велась с изнаночной стороны, это позволяло ткачу повторять изображенную на картоне композицию, переплетая основу разноцветными нитями утка. Используя окрашенные шерстяные, шелковые, а также металлизированные нити, мастер достигал выразительности образов и тончайшей моделировки всех деталей композиции. В процессе изготовления шпалеры законченный участок ткани накручивался на деревянный вал.

Производительность труда мастера напрямую зависела от его профессионализма и составляла в среднем 0,8 кв. м полотна в месяц. При использовании металлизированных нитей производительность не превышала 0,5 кв. м. Во время изготовления шпалеры размером 350х500 см за станком одновременно работали три ткача, и им требовалось более семи месяцев работы.

В 1416–1417 гг. ткачи шпалер отделились от Малой гильдии, и вошли в состав так называемой Большой гильдии (или «Гильдии ткачей шерсти»)⁸. В 1430 г. правитель Бургундии Филипп Добрый (1396–1467) перенес в Брюссель свой двор, вокруг которого собрались блестящие художники, литераторы и артисты. Они превратили Бургундский двор в центр культуры и искусства, откуда распространялись новые нормы поведения и моды. Многочисленные торжества и празднества, устраиваемые герцогом, обеспечивали выгодными заказами многочисленные мастерские художников и ремесленников.

Военные действия между Францией и Бургундией, возобновившиеся с середины 1410-х годов, привели к закрытию ткацких мастерских в Аррасе и Турне, что вызвало переселение высококвалифицированных мастеров из этих городов в Брюссель. Постепенно мастеров шпалерного ткачества, состоявших в Большой гиль-

дии, стало значительно больше, чем ткачей шерстяного сукна⁹. Это стало поводом для их выхода из Большой гильдии и образования в 1447 г. независимой гильдии ткачей шпалер¹⁰.

Новая гильдия получила возможность самостоятельно развивать производство и определять свою «маркетинговую политику» на рынке предметов роскоши. Благодаря повысившемуся статусу гильдии, ее старейшины вошли в состав руководства магистрата Брюсселя.

Архивные материалы и исследования последних лет¹¹ показывают, что на протяжении XV–XVIII вв. производство брюссельских шпалер контролировалось несколькими известными владельцами мастерских, из которых выбирались дуайены (старейшины гильдии). Они всячески стремились укрепить свое высокое положение в социальной иерархии, в том числе и посредством родственных связей.

Организационная структура шпалерных мастерских была официально зафиксирована в уставе «Гильдии ткачей шпалер», принятом 7 апреля 1450 г.¹² Она сохранялась без радикальных перемен вплоть до конца XVIII в.

Устав гильдии, утвержденный представителем герцога Бургундского и городской администрацией, четко определял иерархию и функции членов гильдии: ученик – подмастерье – владелец мастерской – мастер. Строго определялись права и обязанности каждого из них, устанавливались нормы деловой этики, регламентировался процесс изготовления, проверки качества и продажи шпалер.

Согласно уставу гильдии, владельцем мастерской мог стать только гражданин Брюсселя, владеющий ремеслом (§ 1)¹³. Для того чтобы прибывший в страну иноземный мастер мог войти в состав гильдии, он должен был сначала получить гражданство Брюсселя, подтвердить свою квалификацию¹⁴ и уплатить пошлину в размере четырех золотых райдеров¹⁵ и двух бочонков (по 228 л) рейнского вина (§ 2).

Только владельцы мастерских имели право изготавливать и продавать готовые шпалеры (§ 16, 17), а также иметь учеников¹⁶. Последние должны были овладевать ремеслом в течение трех лет, причем им запрещалось покидать мастерскую более чем на 14 дней (§ 3, 4, 5, 13).

Примерно четвертую часть устава составляли параграфы, определявшие этические нормы поведения членов гильдии, а также обязанности владельца мастерской и его работников. Правила организации труда, как и продолжительность рабочего времени, также были четко оговорены (§ 6, 21), и это время могло быть увеличено только по взаимному соглашению между владельцами

мастерских и их работниками. В целях расширения производства устав позволял нанимать подмастерьев из числа иностранцев, которые имели право работать в мастерской в течение двух недель без уплаты какой-либо регистрационной пошлины. Если же они хотели остаться в Брюсселе и продолжить свой профессиональный рост, то должны были уплатить пошлину в размере 0,5 райдера и одного бочонка вина (§ 3). Брюссельский подмастерье, устраивающийся на работу в шпалерную мастерскую, никакой пошлины не платил¹⁷. Подмастерья могли переходить из одной мастерской в другую только после выполнения всех обязательств по отношению к своему бывшему хозяину (§ 18, 22).

Многие положения устава Гильдии ткачей шпалер повторяли жесткую регламентацию, установленную еще в Гильдии ткачей шерсти¹⁸. Так, ткачам шпалер не разрешалось красить шерсть самостоятельно (§ 7), а изготовленные шпалеры маркировались (§ 23). Качество шерсти, используемое при изготовлении шпалер, и количество нитей основы были четко определены уставом (§ 11, 14). Владельцам мастерских было запрещено продавать готовые шпалеры непосредственно в мастерских – это можно было делать только через торговых представителей и в определенных местах (§ 16, 17, 24). Шпалеры, изготовленные в других городах Южных Нидерландов, категорически запрещалось продавать по цене брюссельских (§ 15).

Нарушения положений устава каралось штрафами, которые нужно было оплатить в течение месяца, причем их размеры были также определены уставом. Владельцы мастерских несли ответственность за своих учеников и работников. Сумма штрафа, как правило, делилась на три равные части и выплачивалась герцогу Бургундскому, городской администрации и гильдии.

Несмотря на жесткость положений, устав не вводил ограничений на количество станков в мастерских и объем выпускаемой продукции: эти показатели напрямую зависели от потребностей рынка. Устав гильдии давал возможность квалифицированным ткачам создавать собственные крупные мастерские, в которых изготавливались не только шпалеры, но и покрывала, балдахины, декоративная обивка для парадных кресел и тканые комплекты.

Важную роль в развитии шпалерного ткачества Брюсселя сыграло соглашение между гильдиями живописцев и ткачей, которое было подписано 6 июня 1476 г. при посредничестве брюссельского магистрата¹⁹. Это соглашение обязывало ткачей заказывать картоны для шпалер с изображением человеческих фигур только у художников, состоявших в гильдии святого Луки. Владельцы шпалерных мастерских имели право использовать и картоны, подго-

товленные самостоятельно, только если они не имели сложных фигуративных сцен, а представляли собой пейзажные композиции с животными и птицами. Это соглашение окончательно определило роль художников в процессе изготовления шпалер.

Новые ограничения были введены магистратом Брюсселя в 1525 г., а затем – в 1528 г. Под угрозой исключения из гильдии ткачам и торговцам шпалер запрещалось дорисовывать краской головы и лица на готовых изделиях²⁰. Кроме того, им запрещалось удалять из полотна готовых шпалер металлизированные нити, поскольку это могло привести к ухудшению сохранности шпалер и тем самым нанести урон репутации мастерской. Нарушители подвергались штрафу в размере 20 гульденов²¹, который мог быть заменен добровольным паломничеством в Рим. Штраф в размере 15 гульденов налагался за копирование картона с изменением первоначального замысла художника²².

Интересы покупателей и торговцев шпалер были защищены постановлением, принятым городскими чиновниками 16 мая 1528 г.²³ Согласно этому документу, все шпалеры длиной более шести ольхи (6 x 0,695 м) должны были иметь монограмму ткача и марку города – гербовый щит, вытканый красной шерстью, между двумя латинскими буквами «В» – «Брюссель–Брабант». Монограммы ткачей регистрировались гильдией, документы которой, к сожалению, сгорели во время пожара в 1690 г.²⁴ Проверка качества изготовленных шпалер, а также их обмер проводился двумя старейшинами гильдии ткачей – дуайенами²⁵. Именно они давали разрешение на изготовление обеих марок на бордюре шпалеры. Кроме того, необходимо было зарегистрировать произведенную шпалеру в специальной книге, хранившейся в магистрате. Все эти меры были направлены на защиту репутации брюссельских мастерских. Из-за высокой стоимости брюссельских шпалер торговцы и дилеры стремились продавать шпалеры, изготовленные в Ауденарде, Брюгге, Антверпене и других центрах, по цене брюссельских²⁶. Такие случаи вызывали недовольство брюссельских мастеров и явились причиной многочисленных обращений к императору.

16 мая 1544 г. Карл V подписал указ, согласно которому крупнейшие центры шпалерного ткачества Нидерландов должны были утвердить марки своих городов и помечать ими все изготовленные шпалеры²⁷. Однако на практике исполнение этого указа растянулось на долгие годы.

Шпалерные мастерские, как и все ремесленные производства Нидерландов, были ориентированы на запросы рынка. Лишь небольшая часть продукции делалась на заказ. Владельцы мастерских самостоятельно выбирали тематику изготавливаемых шпалер,

ориентируясь на вкусы покупателей ежегодных ярмарок в Брюгге и Антверпене²⁸. Этим объясняется тот факт, что более половины шпалер, созданных в XV – первой половине XVI в. были «вердюрами» (от фр. «*verdure*» – *зелень, трава*), стоимость которых была значительно ниже шпалер с фигуративными сюжетами.

Первое упоминание о рынке художественных изделий в Антверпене относится к 1438 г. и связано с записью в журнале путешествий кастильского дворянина Перо Тафура²⁹. В нем автор упоминает о картинах, выставленных на продажу во Францисканском монастыре, об изделиях из золота и серебра в Доминиканском монастыре, а также о продаже шпалер, выставленных в церкви св. Иоанна³⁰.

Особую роль в распространении фламандских шпалер во второй половине XV в. играл банк Медичи. Это семейство известных меценатов и покровителей искусств приобретало шпалеры не только для себя, но и для дальнейшей перепродажи своим состоятельным клиентам – в Лондоне, Лионе, Ватикане³¹. Известен факт, что в 1440-е гг. Козимо Медичи давал распоряжение своим торговым агентам приобретать картины и шпалеры на антверпенских ярмарках; после тщательной упаковки в «шерстяные мешки для защиты» их нужно было отправлять во Флоренцию³².

После 1500 г. Антверпен стал одним из крупнейших финансовых и коммерческих центров Европы и начал играть ведущую роль в торговле предметами роскоши; не последнее место среди них принадлежало фламандским шпалерам. На ежегодных ярмарках и в торговых представительствах крупнейших мастерских Брюсселя, работавших круглогодично, торговые агенты (комиссионеры) практически всех дворов Европы приобретали шпалеры и для своих заказчиков, и на перепродажу.

В июле 1554 г. в Антверпене открылся специализированный Шпалерный панд – торговый склад³³. На этом рынке, открытом ежедневно, выставлялась продукция мастерских Брюсселя, Эйхейма, Ауденарде, Антверпена и других центров производства шпалер. Здесь же комиссионеры могли принимать заказы на изготовление новых шпалер, по моделям³⁴ и картонам, которые экспонировались в торговых павильонах. Известный указ Карла V от 1544 г. определил ведущую роль Антверпена как рынка торговли шпалерами, а также регламентировал условия продажи и размер комиссионного вознаграждения для торговцев шпалерами³⁵.

Масштабы торговли предметами подобной роскоши были весьма впечатляющи. Так, в первый же год открытия Шпалерного панда из Антверпена в Испанию и Португалию было отправлено морским путем четыре тонны картин и приблизительно 70 000 ярдов (1 ярд = 0,994 м) шпалер. Стоимость шпалер, проданных в этот год,

исчислялась 700 000 гульденами, что составило около 4,4% денежных поступлений от экспорта за этот год³⁶. Экспорт шпалер во Францию в этот же год составил более 16% от объема всех экспортных поставок в эту страну. Из Испании, в свою очередь, завозилась шерсть для производства шпалер и сукна. Объем импорта шерсти в 1549 г. составил 50 000 мешков (425 000 арроров)³⁷.

К середине XVI в. значительно выросла популярность шпалер в аристократическом мире Европы – как светском, так и духовном, что предопределило дальнейшее увеличение масштабов их производства. Объемы торговли Панда непрерывно увеличивались вплоть до второй половины 1560-х годов, когда в Нидерландах началось освободительное движение. Однако события 1576 г., вошедшие в историю как «дни испанского бешенства», нанесли большой урон рынку предметов роскоши, в том числе и шпалерному. Как известно, 4 ноября 1576 г. 5 000 испанских наемников подвергли беспощадному разграблению Антверпен, в том числе и Шпалерный панд.

Одна из групп наемников во главе с Франциско де Онтонеда – испанским торговцем из Брюгге – в число своих первостепенных задач включила упаковку наиболее ценных шпалер Панда руками его же работников, чтобы отправить их во Францию и Испанию для перепродажи³⁸.

Эти драматические события привели к многочисленным банкротствам небольших шпалерных мастерских, зависимых от антверпенского рынка, и значительному спаду производства и продаж нидерландских шпалер.

Примечания

- ¹ Наиболее крупные коллекции работ фламандских мастеров представлены в Государственном Эрмитаже, Оружейной палате Московского Кремля, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Саратовском государственном художественном музее им. А.Н. Радищева, усадьбе Кусково, ГМЗ «Царицыно» и др.
- ² *Пиренн А.* Средневековые города Бельгии: Пер. с фр. СПб.: Евразия, 2001. С. 147.
- ³ *Schneebalg-Perelman S.* Les débuts de la tapisserie Bruxelloise au XIVème siècle et son importance durant la première moitié du XVème siècle // *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles.* 1978. 55. P. 27. Первые упоминания о создании гильдий ткачей в Турне относятся к 1295 г., в Париже – к 1303 г., в Аррасе – к 1313 г.
- ⁴ *Bautier R.-H.* La place de la draperie brabançonne et plus particulièrement bruxelloise dans l'industrie textile du Moyen Âge // *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles.* 1956–1966. 51. P. 31–64.

- 5 О соперничестве двух стран в этой сфере свидетельствует следующий факт. В 1336 г. во Фландрии был произведен арест английских купцов по приказу Людовика Неверского. В ответ на это король Эдуард III запретил вывоз шерсти и ввоз сукна в Англию, лишив сырья фландрское ткачество и закрыв для нее один из главных рынков. Эдуарду III даже удалось особыми привилегиями привлечь в Англию нескольких искусных мастеров из Нидерландов, и примерно через полвека Англия уже стала серьезным конкурентом Фландрии.
- 6 *Schneebalg-Perelman S.* Les débuts de la tapisserie Bruxelloise. P. 29.
- 7 Первоначально «картоны» рисовали акварелью на холсте. Использование бумажных картонов получило широкое распространение лишь в начале XVI в.
- 8 *Delmarcel G.* Flemish Tapestry. Harry N. Abrams, 2000. P. 28; *Brosens K.A.* Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670–1770. The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1670–1747). KVAB. Brussels, 2004. P. 56.
- 9 Число мастеров, специализировавшихся на изготовлении шпалер, в составе Гильдии ткачей шерсти в 1418–1446 гг. составляло более 500; многие из них были переселенцами из Арраса и Турне. См.: *Schneebalg-Perelman S.* Op. cit. P. 46–51.
- 10 *Ibid.* P. 45.
- 11 *Brosens K.* Op. cit. P. 562; *Checa F.* Tapisseries Flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II. Fonds Mercator, Bruxelles, et l'auteur, 2008. P. 279.
- 12 *Wauters A.* Les tapisseries bruxelloises. Éssai historique sur les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles. Brussels, 1878. P. 33. Некоторые уточнения и дополнения к уставу принимались в течение 1472–1525 гг. (*Ibid.* P. 40–49, 134–138).
- 13 *Ibid.* P. 35–40. В дальнейшем ссылки даются на параграфы устава Гильдии ткачей шпалер, опубликованного на страницах этого издания.
- 14 Для получения звания мастера необходимо было пройти обучение в течение трех лет в шпалерной мастерской. Подмастерье вносил плату в размере двух райдеров и одного бочонка рейнского вина в начале своего обучения и такой же взнос – в конце обучения. Отметим, что ряд привилегий имел и ребенок хозяина мастерской (§ 3).
- 15 Райдер (англ. «rider» – *всадник*) – золотая монета Шотландии весом в 5,18 г. Согласно принятому уставу, все платежи могли производиться в любой валюте, имевшей хождение на территории Брюсселя.
- 16 Владелец мастерской мог обучать ремеслу только одного из своих детей (§ 5).
- 17 *Brosens K.* Op. cit. P. 57.
- 18 Органы надзора за соблюдением устава, состоявшие из представителей муниципалитета и гильдии, имели право проверить работу мастерской в любое время. См.: *Ainsworth M.W.* Bernart van Orley as a Designer of Tapestry. Ph.D. diss. Yale University, 1982 (Ann Arbor, Xerox). P. 17.

- 19 Соглашение было принято после рассмотрения жалобы представителей гильдии св. Луки, в которой они обвиняли владельцев шпалерных мастерских в изготовлении картонов для шпалер с помощью древесного угля и мела без консультаций с ними, а также в использовании картонов, созданных их подмастерами, которые не были членами гильдии живописцев. См.: *Wauters A. Les tapisseries bruxelloises*. P. 48–49, n. 1.
- 20 На готовые шпалеры разрешалось вносить лишь небольшие поправки – например, румянить щеки персонажей. Художник, отвечавший за эту работу, назывался «afzetters», что в современном фламандском является бранным словом. См.: *Delmarcel G. Flemish Tapestry*. P. 22.
- 21 Гульден (нем. «Gulden» от «golden» – *золотой*) – название золотого флорина, а также золотой монеты, чеканившейся в Германии с середины XIV до конца XV в., весом 2,5–3,5 г.
- 22 *Wauters A. Op. cit.* P. 133–134.
- 23 *Ibid.* P. 145–150.
- 24 *Delmarcel G. Flemish Tapestry*. P. 115.
- 25 Согласно уставу гильдии (§ 27), за осмотр готовой шпалеры дуайены получали плату в размере двух су. Су – 1/20 часть ливра, золотой монеты, весившей в XVI в. около 3,8 г.
- 26 Стоимость шпалер, изготовленных в Брюсселе, доходила до 5 ливров за 1 кв. ольху (прибл. 0,5 м²). В то же время стоимость шпалер, изготовленных в других ткацких центрах Нидерландов, не превышала одного ливра: *Schneebalg-Perelman S. Importance économique de la tapisserie Bruxelloise au XVI siècle // Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*. 1981. 58. P. 223–225.
- 27 *Wauters A. Op. cit.* P. 150; *Delmarcel G. Flemish Tapestry*. P. 116.
- 28 *Ewing D. Marketing Art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's Pand // The Art Bulletin*. 1990. Vol. 72. No. 4. P. 559.
- 29 *Масиель-Санчес Л.К.* Придворная одиссея одного кастильского идадьго в XV в. // *Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда*. М.; СПб.: Алетейя, 2001. С. 261–273.
- 30 *Ewing D. Marketing Art in Antwerp*. P. 560.
- 31 *Schneebalg-Perelman S. Le rôle de la banque de Médicis dans la diffusion des tapisseries Flamandes // Révue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. XXXVIII. 1969. P. 39.
- 32 *Gilbert C. Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, 1991. P. 110.
- 33 *Delmarcel G. Flemish Tapestry*. P. 117.
- 34 В качестве моделей использовались книжные миниатюры, гравюры или живописные картины.
- 35 Торговцы шпалер, чей комиссионный процент составлял 1/60 от суммы проданного товара, были подотчетны владельцам мастерских. См.: *Wauters A. Les tapisseries bruxelloises*. P. 152.
- 36 *Ewing D. Marketing Art in Antwerp*. P. 579.

И.В. Бородин

- 37 1 арпоб = 11,5 кг. См.: *Phillips C.R.* The Spanish Wool Trade, 1500–1780 // *The Journal of Economic History*. 1982. Vol. 42. No. 4. 1982. P. 779.
- 38 Во время грабежа и резни погибли 6 тыс. граждан, пожары уничтожили около восьмисот домов. См.: *Campbell T.* Disruption and Diaspora: tapestry weaving in Northern Europe, 1570–1600 // *Tapestry in the Baroque. Threads of splendor*. NYC. The Metropolitan Museum of Art. 2007. P. 20.

С.И. Баранова

К ВОПРОСУ О ЗАКАЗЧИКАХ И ЗОДЧИХ ИЗРАЗЦОВОГО ДЕКОРА МОСКОВСКИХ ПОСТРОЕК в КОНЦЕ XVII века

Автор рассматривает отношения заказчика и исполнителя, складывающиеся в процессе создания изразцового декора для московских зданий в конце XVII в. Это время часто называют золотым веком этой технологии. Сравнение изразцового декора некоторых архитектурных сооружений Москвы с особенностями оформления здания Главной аптеки позволило высказать предположение, что его создателем является знаменитый московский мастер Осип Старцев.

Ключевые слова: изразцовый декор, заказчик, зодчий, мастер, Главная аптека.

Одной из самых ярких деталей архитектурного декора в Москве второй половины XVII в. стали многоцветные (ценинные) изразцы, украсившие фасады многих московских зданий. Сверкающие нарядные сооружения, построенные на средства царя, крупных вотчинников и городской знати, прославляли своих именитых заказчиков и демонстрировали их статус¹.

Решение об использовании изразцов для убранства здания принимал его будущий владелец, если он соглашался оплатить немалые расходы, следуя рекомендациям зодчего. Какова бы ни была роль заказчика в строительстве, полную ответственность за воплощение его воли нес зодчий. Вопрос о том, каким будет фасадное керамическое убранство, обсуждался до начала строительства. При этом зодчий, вероятно, должен был представить заказчику набор деталей декора, изготовленных заранее, а также расчет примерного объема работ и их стоимости. Ведь именно зодчему предстояло осуществить замысел заказчика на практике.

В московских слободах (Гончарной, Мещанской) работало немало изготовителей изразцов с разными возможностями и уровнем мастерства, со своим характерным почерком. Однако выбор зодчего все же был ограничен, так как большинство таких мастерских специализировалось на выделке печных изразцов. Изготовление крупных фасадных изразцовых композиций требовало редкого умения и особых условий обжига керамики. Поэтому лишь небольшой круг «государевых мастеров» занимался изготовлением изразцового убранства для храмов, крупных монастырей и различных казенных зданий, которые строились по повелению царя и его ближайшего окружения. С изразцовым оформлением подобных сооружений могло соперничать только убранство церквей в Гончарной и в Мещанской слободах, прихожанами которых были сами мастера «ценинного дела».

Крупноформатные изразцы сложной формы, как и изразцовые композиции, изготавливались по предварительным заказам зодчих для определенного места, с указанием точных размеров изделий. Так, при строительстве собора Покрова в Измайлове было приказано изготовить «...ценинных образцов к церковному делу ...семь тысяч сто тридцать образцов в длину осьми вершков, поперег семи вершков»². Но если зодчий использовал в облицовке зданий печные изразцы стандартных размеров, он обычно покупал у мастеров готовые изделия. В зависимости от сложности декора можно говорить о *специальном* заказе (на изразцы с оговоренными размерами) и о *стандартном* заказе готовых изделий.

В первом случае мастера создавали архитектурные детали в соответствии с замыслом зодчих и по их указаниям. Они становились участниками творческого процесса строительства, совместно претворяя в жизнь художественную идею.

Среди московских зодчих, отдававших предпочтение изразцу как важному элементу декора, нам известно несколько имен. Среди них – крепостной князя М.Я. Черкасского Павел Потехин, построивший церкви в его подмосковных усадьбах Никольском-Урюпине (1664 г.), Маркове (1670–1680 гг.) и Останкине (1677–1692 гг.)³. В декоре этих памятников проявилась особая манера зодчего – его пристрастие к мелким формам в виде небольших изразцовых вставок.

Не менее яркой фигурой в московском зодчестве был «каменных дел подмастерье» Иван Кузнечик, который в 1668–1669 гг. (вместе с Карпом Губой) строил церковь Григория Неокесарийского на Большой Полянке, а в начале 1670-х годов – Покровский собор в Измайлове. В убранстве этих сооружений широко использовались многоцветные изразцы, в том числе композиция

«павлинье око»⁴. Ивану Кузнечику приписывают также авторство храмов Николая в Столпах (1669 г.) и Спаса на Сетуни (1670-е гг.), построенных на средства боярина А.С. Матвеева; они тоже были обильно украшены изразцами.

К началу 1680-х годов (и до конца XVII в.) одним из ведущих зодчих в Приказе каменных дел был Осип Старцев. В это время он участвовал в обширном дворцовом строительстве царя Федора Алексеевича. В первую очередь речь идет о перестройке церквей Теремного дворца, завершающим аккордом которой было оформление их «многоглавия» великолепным изразцовым убранством. Судя по архивным документам, сложные многоцветные фигурные изразцы тоже были изготовлены мастерами под руководством Осипа Старцева⁵ с использованием форм, выполненных резчиком старцем Ипполитом⁶.

В 1692–1693 гг. Старцев участвовал в работах на Крутицком архиерейском подворье в Москве, где в изразцовом декоре теремка в полной мере проявляется его почерк. Известно, что зодчий не смог довести строительство до конца и завершил его Ларион Ковалев. Не сохранилось документальных данных, позволяющих установить, что именно в Крутицах построено каждым из этих архитекторов. Однако можно утверждать, что уникальный проект изразцового декора теремка является заслугой именно Осипа Старцева. Наша уверенность подтверждается сохранившимися документами судебного дела, которое было возбуждено 26 февраля 7202 (1694) г. стряпчим Подонского митрополита Сидором Бухваловым против «каменных дел подмастерья» Осипа Дмитриевича Старцева и его сына Ивана Осиповича⁷. Старцевых обвиняли в получении лишней денег за ценные образцы, которые они поставляли для облицовки Крутицкого теремка и переходов. Ярко выраженная архитектурная форма этих изразцов свидетельствует о работе опытного мастера. Известно, что во время строительства этого здания Осип Старцев находился не в Москве, а в Смоленске и Киеве, и его работа на Крутицком подворье сводилась к «проектированию» изразцового декора и указаниям по изготовлению форм для изразцов. В результате почти все элементы архитектурного убранства теремка приобрели классические формы (перевитые виноградной лозой колонки, капители коринфского ордера, карнизы и т. д.). Подобные керамические детали в московской архитектуре ранее не встречались, поэтому их можно считать характерными для творческой манеры именно Осипа Старцева.

Аналогичное использование керамики повторилось в Главной аптеке, построенной в 1699–1701 гг. на Красной площади (она была разобрана в 1874 г.)⁸. Это было одно из первых зданий,

возведенных в Москве после возвращения Петра I из Великого посольства в Европу (в 1697–1698 гг.). Видимо, поэтому оно обладало целым набором особенностей, не типичных для русской архитектурной практики. Историк И.М. Снегирев приводит следующее описание Главной аптеки:

В Московском Китае, по правую сторону со въезда в город, у Воскресенских ворот огромное и величественное здание. Два его корпуса на юг и на север в два этажа, а третий, выступающий своим фасадом на площадь, в три этажа с башнею, осененною Российским гербом. В середине фасада большая арка, окаймленная архивольтами, служа главным подъездом, заменяет парадное крыльцо. В строении массивность и прочность соединены с красотой и прочностью частей и целого⁹.

Фасад и башня здания Главной аптеки придавали ему сходство с западноевропейской ратушей, о чем свидетельствуют сохранившиеся изображения памятника¹⁰. Неслучайно это сооружение сразу попало в поле зрения путешествующих иноземцев. Голландский художник Корнелий де Бруин в 1707 г. так описывает Главную аптеку на Красной площади:

Самое значительное было громадное каменное здание, начатое постройкою лет 7 уже тому назад и предназначавшееся для помещения в нем Монетного двора, но потом, года с полтора тому назад, назначенное для большой аптеки. Это прекрасное здание, довольно высокое и с красивою башней на передней стороне¹¹.

С Корнелием солидарен и Х.Ф. Вебер, писавший в 1716 г.: «Здание аптеки одно из лучших в городе...»¹²

В соответствии с традицией старомосковской архитектуры второй половины XVII в. здание отличалось чрезвычайно обильным использованием многоцветных изразцов. На обмерных чертежах фасада здания с подписью «со стороны Иверских ворот» (т. е. со стороны Воскресенского проезда) обозначены изразцовые наличники окон, фризы, венчающие карнизы всех объемов. Видимо, по представлению Петра I эти детали должны были заменить мрамор, гранит и архитектурные росписи, поразившие его в городах Европы.

В настоящее время изразцы Главной аптеки хранятся в собраниях исторических музеев Москвы (в том числе Кремлевском), а также в Государственном музее керамики и усадьбы Кусково XVIII века. Их исследование позволило нам составить представление об изразцовом убранстве данного памятника архитектуры, восполнив крайне скупое его описание в литературе¹³.

Искусствовед дореволюционной эпохи И.П. Машков упомянул о том, что в убранстве Главной аптеки использовались многоцветные полихромные изразцы «с характерными для конца XVII века рисунками и раскраской»¹⁴. Теперь мы знаем, что они были изготовлены из красных московских глин и покрыты глазурью традиционных цветов – зеленого, желтого, белого, синего и коричневого. Многие изразцы представляют собой объемные детали со сложными контурами и профилями. Большая часть сохранившихся образцов воспроизводит в керамике классические ордерные элементы: карнизы, фризы, колонны с капителями и базами.

Особенность многих изразцов из Главной аптеки – их крупные размеры (до 45 см) и высокие румпы (до 30 см). В ряде случаев на этих румпах сделано не одно, как обычно, а два сквозных отверстия для крепления. Все это позволяло составлять значительные по размерам композиции антаблемента и оформления проемов. Наличники, украшавшие окна здания, состояли из массивных круглых колонн со сквозным орнаментом в виде виноградной лозы. Колонны покоились на мощных круглых базах (их диаметр – 36 см) и завершались коринфскими капителями. Под базами помещались массивные тумбы, опиравшиеся на небольшие кронштейны.

Видимо, изначально керамическими были не только колонки наличников, но и четыре колонны здания на третьем этаже, парные колонны большого восьмерика и угловые верхнего восьмерика. Так, хранящийся в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника (МГОМЗ) крупноформатный изразец (46х36 см) был установлен на лицевой стороне тумбы под одной из колонн третьего этажа.

Фасад всего здания, включая четверик и восьмерик башни, горизонтально членился керамическими поясами. В музейных собраниях хранятся фрагменты нижнего пояса, который для центральной части здания служил междуярусным карнизом и продолжался как венчающий карниз. Этот антаблемент был собран из чередующихся ордерных триглифов и метоп в виде розеток (главный пояс); под ними шли три ряда плоских нешироких изразцов, а над ним – один ряд карнизных. Каждая крупная розетка (51х55 см) с изображением цветка компоновалась из пяти изразцов: центрального, круглой формы, и четырех прямоугольных (с одним срезанным углом, примыкавшим к кругу). Триглифы синего цвета (высотой 62 см) складывались по вертикали из двух частей.

В собрании МГОМЗ хранится фрагмент фриза из составного раппорта с изображением двуглавого орла, о котором Н.В. Никитин сообщал: «В числе сохранных 580 изразцов замечателен черный двуглавый орел на золотистом фоне на пяти крупных изразцах

(одного изразца недостает); ряд этих орлов составлял фриз под главным карнизом здания»¹⁵.

Раппорт фриза состоял из пяти крупных изразцов с изображением двуглавого орла с мечом, скипетром и венцами на головах. Мощное рельефное изображение орла с сильно выгнутой шеей, широкими крыльями и пышным оперением чрезвычайно декоративно, особенно благодаря необычайно чистым и ярким цветам поливы. Фон сохранившихся изразцов – белый и зеленый. Сочная окраска, размеры и четкость непрерывного рисунка превращали фриз в декоративную доминанту сооружения.

Изображение двуглавого орла подчеркивало статус памятника, а качества ценных изразцов зримо, эффектно и ярко воплощали державную идею. Этому способствовал и монументальный характер керамики с ее четкими формами. Неслучайно в конце XVII в. изразцовые гербовые орлы украсили первые общественные сооружения Москвы – Сухареву башню и Главную аптеку, которые в петровскую эпоху стали архитектурными доминантами города.

В керамическом декоре Москвы раппорт «двуглавый орел» не имеет аналогов. Его уникальность свидетельствует о некоторой привилегированности столичных мастеров в получении ими подобных царских (государственных) заказов. Качество их изделий свидетельствует о высоком творческом и профессиональном уровне представителей московской школы «ценного дела». Они и были создателями изразцового убранства Главной аптеки, которое строилось по указу царя.

Это здание стало важной вехой на пути сближения московской архитектуры с европейской. Неслучайно в наличниках, колонках, карнизах просматриваются некоторые декоративные формы «нарышкинского стиля». На этом этапе «архаической вестернизации» формирование нового облика города часто происходило за счет использования созданного ранее запаса форм и технологических традиций, которые пускали в дело после небольшой доводки¹⁶.

Для этого процесса были характерны попытки освоения массива стены с помощью европейских ордерных форм, которые имитировались в росписи и керамике. Однако с начала XVIII в. яркое изразцовое убранство будет вытеснено с фасадов классическими европейскими формами архитектуры и перестанет быть актуальным для московского строительства. Изразцовое убранство Главной аптеки стало одной из последних страниц в истории золотого века московского изразца¹⁷.

Не вызывает сомнения заинтересованность Петра I в строительстве Главной аптеки¹⁸, но имя ее зодчего неизвестно. Можно высказать предположение об участии в строительстве этого здания

Осипа Старцева, который мог быть создателем проекта изразцового убранства. Известно, что своеобразие манеры того или иного зодчего ярче всего проявлялось в отдельных деталях декоративного убранства. Сам факт использования в архитектуре московских зданий композиционных приемов, стандартных для своего времени, еще не позволяет судить об их зодчем. Гипотеза, построенная на тождественности декоративных мотивов, должна учитывать их уникальность и особенности трактовки. Мы видим, что в ряде случаев одни и те же типы изразцовых деталей (их варианты и даже весь комплекс) повторяются в постройках различного характера. Возникает совершенно определенное представление об авторском почерке зодчего и традициях определенной группы мастеров-ценинников, выполнявших целый ряд разных заказов.

Сравнение характера изразцового декора Крутицкого теремка и Главной аптеки доказывает полную идентичность ряда приемов и деталей, уникальных для своего времени. Полное сходство имеют: панно переходов Крутицкого подворья и Главной аптеки, колонны, базы и капители, детали наличников окон; многие лицевые и профильные изразцы совпадают размерами, формой и рисунком орнаментов. Это дает возможность предположить, что автором «проекта» изразцового убранства Главной аптеки был именно Осип Старцев. В пользу этой версии говорят и уже сложившиеся к тому времени отношения между заказчиком Петром I и исполнителем многих других его заказов Старцевым. Время строительства Главной аптеки, 1699–1701 гг., не обозначено в плотном творческом «графике» Старцева. Однако известно, что в 1700 г. дружина О. Старцева по царскому заказу возводила на Красной площади своеобразные памятники – «столпы»¹⁹. Таким образом, этот выдающийся зодчий сыграл особую роль в создании уникальных изразцовых декораций Москвы.

Примечания

- ¹ В исследованиях А.И. Некрасова, А.А. Ароновой, С.С. Попадюка рассматривалась роль представителей разных слоев московского общества в формировании особенностей новой архитектуры XVII в. (в том числе в распространении «узорочья»).
- ² См.: Временник Императорского Московского общества истории и древностей Российских. Кн. 24, отд. II. М., 1856. С. 37.
- ³ Основанием для признания Потехина автором храма в Останкино послужила в первую очередь подрядная запись на строительство церкви в Ворсме. Существует версия о других предполагаемых создателях храма, например Стефане

- Порецком и Дмитрие Магдебургском. См: *Михайлов Б.Б.* Церковь Троицы в Останкине. Козельск: Введенская Оптиная пустынь, 1993. С. 20–23.
- 4 Впервые изразцовая композиция «Павлинье око» была использована в декоре Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря в 1658 г. В 1666 г. новоиерусалимские мастера были переведены в Москву, где на первых порах использовали монастырские формы для изготовления изразцов.
 - 5 РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Кн. 1033. Л. 36.
 - 6 Там же.
 - 7 Исследованию этого дела, хранящегося в РГАДА (Ф. 210. Разрядный приказ. Д. 1638), посвящена специальная работа: *Сошина Н.* Крутицкий теремок в Москве // *Архитектурное наследие*. М., 1956. Вып. 6. С. 136–137.
 - 8 Мы используем принятое в последнее время название памятника, хотя в ряде изданий его именуют Земским приказом (именно это учреждение на первых порах занимало здание будущей аптеки). См., напр.: *Бондаренко И.А.* Красная площадь Москвы. М.: Стройиздат, 1991. С. 86–87.
 - 9 *Снегирев И.М.* Присутственные места в Москве // *Московские губернские ведомости*. 1842. № 13. С. 265.
 - 10 Вид Воскресенских триумфальных ворот между Библиотекой и монетным двором. Гравюра по рисунку М.И. Махаева. 1760-е гг. // *Памятники архитектуры Москвы*. М.: Искусство, 1982. С. 362; *Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации*. М., 2002. С. 72.
 - 11 Путешествие через Московию Корнилия де Бруина / Пер. с франц. П.П. Барсова, проверенный по голландскому подлиннику О.М. Бодянским. М.: Имп. О-во истории и древностей Российских при Моск. ун-те, 1873. С. 247.
 - 12 *Вебер Х.Ф.* Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях // *Русский архив*. 1872. Ст. 1375.
 - 13 Упоминания об изразцовом декоре Главной аптеки в литературе носят самый общий характер. См: *Бродская А.А.* О судьбе керамического декора Главной аптеки Москвы XVII века // *Коломенское. Материалы и исследования*. М.: МГОМЗ, 1993. Вып. 4. С. 212–217.
 - 14 *Машков И.П.* Древнее здание Китайской аптеки, Московского Университета и Старой Думы // *Древности. Труды Московского археологического общества*. Т. 3. М, 1909. С. LV.
 - 15 *Никитин Н.В.* Корреспонденция из Москвы // *Зодчий*. 1875. № 1. С. 12.
 - 16 См.: *Беляев Л.А.* От Ивана III к Петру Великому: «московская культурная модель» в эпоху ранней глобализации // *Вестник истории, литературы и искусства*. М., 2005. Т. I. С. 185–197.
 - 17 Архитектор Исторического музея В.О. Шервуд, проект которого был утвержден в 1875 г., предусмотрел широкое использование в декоре нового здания многоцветной керамики. Во время строительства каменщики вели кладку наружных стен черне, рассчитывая на последующую облицовку изразцами, но из-за недостатка средств эти работы даже не были начаты. В результате

К вопросу о заказчиках и зодчих изразцового декора московских построек...

фасады музея навсегда остались «в черновом варианте». См.: *Датиева Н.С.* О строительстве здания Исторического музея // историческому музею 125 лет. Труды Государственного исторического музея. М., 1998. Вып. 10. С. 335.

18 Известно, какое значение придавал Петр I организации аптек в Москве. См.: *Орешников А.В.* Даниил Гурчин, московский аптекарь начала XVIII столетия // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой (1885–1915): К 50-летию Императорского Московского археологического общества. СПб.: Т-во скоропечатни А. Левенсон, 1916. С. 47–55.

19 Подробнее см.: *Лаврентьев А.В.* Люди и вещи: Памятники русской истории и культуры, их владельцы и создатели. М.: Археографический центр, 1997.

Е.А. Церковникова

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ АРКТИЧЕСКИХ НАРОДОВ В МУЗЕЯХ ЧУКОТКИ

Статья посвящена общей характеристике коллекций музеев Чукотки. Их задачей является сохранение культурного наследия арктических народов. Автор акцентирует внимание на проблемах таких музеев и приводит примеры плодотворной работы государственных и общественных организаций по сохранению культурного наследия народов Севера.

Ключевые слова: этнические традиции, культурное наследие, памятники истории и культуры, музейные коллекции, музеефикация.

В 70-е гг. XX в. мировое научное сообщество активно заинтересовалось проблемами рационального природопользования в связи с глобальным экологическим кризисом. Теоретическую основу модели экологически устойчивого развития общества составила биосферно-ноосферная концепция В.И. Вернадского¹.

Принципы традиционного жизнеобеспечения были созданы в глубокой древности и сохраняются в наше время малочисленными этническими группами. Однако культурное наследие таких этносов находится в опасности, часто – на грани уничтожения. В связи с этим одной из важных задач современного музейного сообщества является сохранение и презентация такого наследия. Сформировалось новое научное направление – экомuzeология, предлагающая новые решения социальных и природоохранных задач в различных регионах России и мира. Объектом музеефикации становятся формы экологического природопользования, культурное наследие этносов².

Ценность движимых и недвижимых памятников истории и культуры арктических народов признана мировым сообществом, но не всегда осознается представителями самих малочисленных

этносов. Музеи призваны найти оптимальные формы сохранения и репрезентации их культурного наследия. Данной проблеме и посвящена настоящая работа.

Этнические традиции коренных народов Севера созданы людьми, заселившими эти суровые земли несколько тысячелетий назад. В процессе адаптации к природным условиям древние сообщества создали такие способы жизнеобеспечения, которые вполне соответствуют принципам рационального природопользования. И.И. Крупник сформулировал определение этого понятия так: «Экологически обусловленные формы социального поведения, которые обеспечивают человеческому коллективу существование за счет ресурсов конкретной среды обитания»³.

Арктические народы обеспечивали свое существование за счет охоты на морского зверя, рыболовства и оленеводства; подсобными промыслами служили собирательство, ловля птиц, собаководство. Преобладание тех или иных форм хозяйства у коренных народов Севера зависело от нестабильной среды обитания, последствий этнических контактов, социально-экономической политики государства. Однако основные элементы традиционной культуры арктических народов оказались необычайно жизнестойкими даже в условиях социальных и природных катаклизмов⁴.

Начиная с палеолита территория северо-востока Азии осваивалась различными племенами, мигрирующими из Центральной и Восточной Азии, а также по сухопутному мосту между Чукоткой и Аляской – «Берингии»⁵. Н.Н. Диков отмечает, что «предки индейцев, эскимосов, алеутов, а затем чукчей и юкагиров оставили на чукотской земле множество памятников своей самобытной древней истории»⁶.

Археологические источники свидетельствуют о том, что уже во II тыс. до н. э. – I тыс. н. э. на территории Чукотки сформировалась своеобразная культура кочующих охотников и рыболовов, а вдоль побережья распространилась «древнеберингоморская» культура охотников на морского зверя. Морской промысел стал основой для формирования этнических традиций эскимосов, береговых чукчей, коряков и кереков. Охотники на диких оленей постепенно начали приручать оленей. В XVIII в. сформировалось оленеводство, которое определило бытовой уклад тундровых чукчей.

Принципы рационального природопользования всегда были характерны и для охотников, и для оленеводов. Количество убитых животных строго ограничивалось (с учетом их возраста и пола), чтобы нанести минимальный ущерб их популяции. Для хозяйственных и бытовых нужд использовался природный материал, практиковалось то «безотходное производство», о котором только

мечтают современные экологи. Охотники на морского зверя древнеберингоморской культуры создали кожаные лодки, практичную непромокаемую одежду и обувь, поворотный гарпун, конструкция которого является непревзойденной и в наши дни. А.И. Поспелова считает, что народы побережья Чукотки создали «локальную арктическую цивилизацию», которая отличается «устойчивой мифопоэтической традицией, направленной на сохранение системы “человек-мир”»⁷.

Оленеводство тоже играет важную роль не только в хозяйственной, но и в культурной жизни чукчей. Основой приручения диких оленей стало использование их стадного инстинкта, хорошо известного древним охотникам – предкам оленеводов. Человек научился управлять оленьими стадами, охраняя их от хищников, отделяя слабых и больных животных с помощью аркана (чаата). Сегодняшние оленеводы именно этим способом совершают «искусственный отбор», чтобы сохранить продуктивность и увеличить численность своих стад. Полусвободная жизнь оленей в тундре дает все необходимое и для них, и для жизнеобеспечения людей. В.И. Нувано отмечает, что крупностадное домашнее оленеводство сформировалось на Чукотке на основе «исторического опыта, сложившихся традиций, хорошего знания окружающей среды и состояния пастбищ»⁸.

Опыт арктических народов в наше время требует изучения, сохранения, актуализации. В процессе их жизнедеятельности возникли движимые и недвижимые памятники истории и культуры разных этносов. Языковую, музыкальную, танцевальную, художественную, религиозную культуру принято называть духовным или нематериальным наследием.

Культурное наследие арктических народов является частью культуры народов России. Оно представлено в центральных музеях страны, а также в музеях Дальнего Востока и ряда зарубежных стран.

Целенаправленное изучение территории Севера, в том числе и Чукотки, началось с XVIII в. Первые собрания поступили в Петербургскую Кунсткамеру от участников Великой Северной (второй камчатской) экспедиции (1733–1742 гг.). В начале XIX в. сведения о природе и культуре коренных народов Чукотки собирали офицеры и участники морских экспедиций. С середины XIX в. в исследованиях стали принимать участие ученые, командированные российскими научными обществами: Академией наук, Российским географическим обществом.

В конце XIX – начале XX в. сведения о культуре народов Чукотки собирали административные работники Анадырской округи Л.Ф. Гриневецкий, Н.Л. Гондатти, Н.П. Сокольников. Они пере-

давали собранные этнографические предметы в музеи Владивостока, Хабаровска, в этнографический отдел Русского музея. Знаменитый этнограф В.Г. Богораз в течение нескольких лет собирал коллекции предметов материальной и духовной культуры народов Чукотки⁹. Он же изучил и описал музейные коллекции Петербургской Кунсткамеры, собранные Н.Л. Гондатти¹⁰. В 1900–1901 гг. В.Г. Богораз участвовал в Северо-Тихоокеанской «экспедиции Джебзупе», собирая этнографические материалы для музея Естественной истории Нью-Йорка. Сведения об этих коллекциях представлены в музеях Чукотки на электронных носителях¹¹.

В советский период для изучения Крайнего Севера организовывались экспедиции с участием сотрудников музеев Москвы и Ленинграда. Работы и коллекции, собранные в те годы этнографами, археологами, историками, искусствоведами и краеведами, остаются базовыми для изучения культурного наследия арктических народов. В центральных и дальневосточных музеях страны хранятся коллекции косторезного и других видов декоративно-прикладного искусства, представленные в музейных каталогах. Центральные музеи страны на протяжении многих лет сотрудничают с музеями Чукотки, проводят археологические и этнографические экспедиции. В Российском этнографическом музее, в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого собраны полноценные этнографические коллекции по культуре народов Севера.

Основная часть культурного наследия арктических народов хранится в Музейном центре «Наследие Чукотки» (г. Анадырь). История создания Чукотского окружного краеведческого музея начинается с 1930 г., когда на Первом всероссийском музейном съезде было принято соответствующее решение. В Анадыре (административном центре Чукотки) было создано Бюро краеведения, члены которого стали собирать коллекции для будущего музея. Первое собрание составили чучела животных и птиц северного края, изготовленные заведующим музеем К.А. Седько, и в 1935 г. была открыта первая экспозиция. С 1938 г., когда директором музея стал аспирант-искусствовед В. Васильев, начался сбор предметов косторезного искусства, а с начала 1940-х годов – материалы этнографического характера¹². Во время переезда музея в новое здание в сарае старого музея были обнаружены меховые изделия, пришедшие в негодность (среди них – кухлянка шамана). Фонды музея пополнялись медленно и стихийно, но к 1951 г. его собрание уже состояло из 703 предметов. Постоянные «кадры» музея были представлены директором и уборщицей.

Формирование археологических коллекций связано с работой этнографа В. Нарышкина, возглавлявшего музей в период

1952–1955 гг. Его дело продолжил следующий директор музея, Н.Н. Диков, который во время археологических экспедиций (1956–1986 гг.) исследовал северно-восточную часть Чукотки и ее внутриконтинентальные районы. Результаты этих исследований публиковались в «Записках Чукотского краеведческого музея» и других работах исследователя. Н.Н. Диков разработал первую в стране программу археологических исследований на северо-востоке¹³. С конца 1960-х годов директором музея был Ю.А. Широков, в период 1971–2000 гг. им руководила Н.П. Отке. В это время музей проводил активную просветительную деятельность, организовывал передвижные выставки, в том числе на ВДНХ, где демонстрировались коллекции косторезного и декоративно-прикладного искусства¹⁴.

С 1970-х гг. на Чукотке началось создание общественных музеев в каждом районе – силами краеведов, работников культуры и других энтузиастов. Два таких музея (в г. Певек и в пос. Билибино) должны были отражать историю «промышленного освоения и социалистических преобразований на Чукотке». Музеи Провиденский, Марковский, Эгвекинотский, Чукотский стали формировать собрания по истории края. В начале 1990-х годов все эти музеи стали филиалами Чукотского окружного краеведческого музея, а в конце 1990-х годов некоторые из них приобрели статус муниципальных музеев.

В настоящее время на Чукотке действуют восемь музеев. Это Музейный центр «Наследие Чукотки», его филиалы – Музей Берингийского наследия (в 1985–2000 гг. он назывался Провиденским районным музеем) и Марковский краеведческий музей. Муниципальными учреждениями культуры являются Билибинский районный краеведческий музей им. Г.С. Глазырина, Чаунский районный краеведческий музей, Эгвекинотский краеведческий музей, Лаврентьевский краеведческий музей (его филиалом является Уэленский сельский художественный музей).

Комплектование фондов этих музеев не имело целенаправленного характера, атрибуции музейных предметов уделялось мало внимания. М.О. Иваницкая отмечает, что «большинство находок не имеет точной географической “привязки”; когда начинали собирать эти экспонаты, мало задумывались о научном подходе к их описанию»¹⁵. Археологи, проводившие раскопки на территории Чукотки, сдавали в музеи часть обнаруженных артефактов; произведения косторезного искусства поступали от резчиков, граверов или специально закупались музеями. Историко-вещевые коллекции формировались в соответствии с требованиями советского времени. Местные хранители народных традиций охотно дарили

музеям изделия декоративно-прикладного искусства, вошедшие в состав музейных собраний. Однако полноценные этнографические коллекции, отражающие жизнь народов Севера, в музеях Чукотки так и не были сформированы.

Исследователи выделяют локальные группы у чукчей, эскимосов, юкагиров, коряков¹⁶, история культуры которых в музеях не представлена или отражена фрагментарно. Из-за процессов ассимиляции носителей традиционных культур становится все меньше, пополнить фондовые собрания традиционными предметами все труднее; на формирование музейных фондов негативно влияет отсутствие профессиональных работников.

В настоящее время музеи Чукотки переходят к использованию современных технологий: во многих из них установлена система КАМИС (Комплексная автоматизированная музейная информационная система); осуществляется фотофиксация музейных предметов. В окружном Музейном центре «Наследие Чукотки» действует экспозиция «Человек и Чукотка» с плазменными экранами и электронными киосками¹⁷.

Основным источником представлений о культурном наследии арктических народов являются археологические памятники, которые отражают историю формирования их традиций и этнических связей. С 1960-х гг. начались исследования археологического памятника Эквен (на побережье Чукотки), который состоит из могильника и поселений I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. Многочисленные находки в этом районе позволили М.М. Бронштейну сделать следующий вывод: «Уникальная традиция морского зверобойного промысла на Крайнем Севере, распространившаяся от устья Колымы до Гренландии, сформировалась на побережьях Берингова пролива»¹⁸. Свидетельством формирования древнеберингоморской культуры на Чукотке стали особенности гарпунных наконечников, а также изделия из кости с графическими изображениями. В могильнике были обнаружены образцы древнеэскимосского искусства резьбы по кости.

Археологические коллекции в музеях представлены изделиями, которые имели утилитарное значение и были практичны в использовании. Хорошо сохранились предметы охотничьего вооружения, орудия труда, детали из моржового клыка. Наконечники гарпуна, головки гарпунного древка, наконечники стрел украшались рельефными изображениями и графическими композициями; они передавали информацию о мастере, их создавшем, имели охранительное значение. Особенностью зооморфных скульптур является такой необычный художественный феномен, как полиэйкония. Соавторы очерка об искусстве Чукотки раскрывают это

понятие следующим образом: «В зависимости от ракурса, угла зрения в произведении можно увидеть различные изображения. Стоит слегка повернуть скульптуру и образ изменяется, трансформируется: медведь превращается в моржа, морж в человека»¹⁹. Многочисленные антропоморфные статуэтки из кости, камня и дерева передают образ матери-прародительницы. Древние традиции во многом способствовали формированию косторезного искусства чукчей и эскимосов, живущих на побережье Чукотки. На рубеже XIX–XX вв. в их поселения стали заходить американские и норвежские китобойные шхуны, русские торговые суда. Это послужило для местных жителей стимулом вырезать из кости фигурки животных, курительные трубки, наносить на моржовые клыки сюжетные изображения, чтобы обменивать свои изделия на разные товары. В тот же период возникло декоративно-прикладное искусство обработки кожи и меха. Мастерицы создавали ковры и обувь с меховой аппликацией, вышивкой волосом оленя и бисером.

В музеях Чукотки представлены ранние произведения, созданные мастерами косторезной мастерской, организованной в 1930–1940-е гг. в эскимосском селе Уэлен. Искусствоведы А.Л. Горбунков, И.П. Лавров, Т.Б. Митлянская, И.Л. Карахан, Л.И. Чубарова занимались исследованием косторезного искусства чукчей и эскимосов. Многолетнее сотрудничество профессионалов и мастеров помогало сохранить традиционное своеобразие чукотско-эскимосского искусства и в то же время расширяло художественный кругозор косторезов. Образы медведей, моржей, китов, оленей запечатлены в одиночных скульптурах; сложные скульптурные группы отражают сцены охоты на животных и птиц, сцены выпаса оленей, езды на собачьих упряжках; гравированные клыки отражают фольклорные сюжеты, сцены национальных праздников и хозяйственной деятельности. В последние годы в фонды музеев стали поступать работы современных мастеров косторезного искусства, создающих скульптурные образы людей и животных из костей кита и моржа, рогов оленя и лося, даже из бивней мамонта. Исследователи косторезного искусства выражают обеспокоенность тем, что «на смену высокому искусству может постепенно прийти изготовление сувениров, предметов, внешне похожих на подлинные произведения, но в действительности лишенных их теплоты и художественной значимости»²⁰.

Эти же опасения относятся к творчеству современных мастериц, занятых производством изделий из меха и кожи. Они начали изготавливать сувенирную продукцию, причем традиционная техника заменяется современными способами обработки материала. В 1950–1970-х гг. деятельность чукотских мастериц активизирова-

лась в связи с проведением окружных и всесоюзных выставок на ВДНХ. Мастерицы сдавали в музеи ковры из нерпичьей шкуры с аппликациями, тапочки, перчатки, мячи. Эскимосские мячи первоначально выполняли ритуальные функции, но затем стали изготавливаться как сувениры, сохранив основной мотив изображений на своей поверхности: сияние солнца имитируется пучками белого подшейного волоса, декоративные ромбы и кружочки служат символами звезд и луны. Многие из этих работ представлены в музейных каталогах²¹.

Этнографические коллекции в музеях Чукотки отражают своеобразие хозяйства и бытового уклада чукчей, эскимосов, эвенов, юкагиров, коряков. Коллекции XVII–XIX вв. напоминают о временах воинственных столкновений между этими народами: боевое снаряжение, предметы культа, семейные обереги, амулеты из дерева и кости. Изображения на этих изделиях имеют тайный смысл, вкладываемый в них их создателями с архаических времен. Арканы оленеводов и гарпунные комплексы охотников на морского зверя, представленные в музеях Чукотки, характеризуют традиционную производственную деятельность ее населения. Подсобные приспособления юкагиров и эвенов для ловли птиц, рыбной ловли и собирательства имеются в музеях в единичных экземплярах. В окружном музее есть «бола» (связка камней на ремешках) – приспособление для ловли птиц. Национальные костюмы северных народов экспонируются во всех музеях Чукотки. В 2006–2007 гг. в музее г. Анадырь велась работа по составлению каталога одежды коренных народов Севера; однако здесь представлена в основном чукотская и эскимосская одежда, лишь фрагментарно – одежда эвенов, а юкагирская полностью отсутствует. После изучения коллекции национальной одежды была открыта выставка под названием «Этнический калейдоскоп», где были также представлены комплекты одежды из меха оленя с современным дизайном и отделкой. Выставка показала практичность одежды северных народов, которая хорошо приспособлена к суровым условиям их жизни. Авторские работы современных мастериц, поступившие на временное хранение, были приобретены музеем и вошли в коллекцию декоративно-прикладного искусства.

Этнографические коллекции в музеях Чукотки отличаются по своему составу и сохранности. В Билибинском краеведческом музее им. Г.С. Глазырина лучше всего представлена культура эвенов. Здесь хранится полный комплект эвенской одежды XIX в. (в том числе одежда шамана), эвенский календарь и обереги. Здесь же хранится клинок юкагирского «князьца» и родовая печать Кункургурского рода юкагиров, датируемые 1770 г.²² При формировании

фондов Чаунского районного краеведческого музея акцент делался на коллекцию, отражающую историю промышленного освоения Севера.

В 1990 г. был создан этнографический отдел того же музея в национальном селе Рыткучи; его инициатором стала чукотская поэтесса К. Гетваль. На краю села она устанавливала национальное жилище – ярангу, наполнив ее элементами традиционного бытового уклада чукчей. Посетители знакомились с историей и фольклором этого народа, имели возможность послушать чукотские песни. Этот этнографический отдел стали посещать этнографы, лингвисты, помогающие собирать новый материал. Здесь хранится видеозапись народного праздника чукчей, сделанная российско-японской этнографической экспедицией. В национальных селах носители традиционной культуры иногда ставят яранги на летний сезон, а в тундровых поселениях оленеводы живут в них круглый год.

Примером удачной презентации культуры северных народов служит деятельность Музея Берингийского наследия в пос. Провидения, на территории Природно-этнического парка «Берингия». Сотрудники музея тесно сотрудничают с инспекторами парка, участвуют в экспедициях по местам древних поселений, в охране памятников от незаконных раскопок. Музей, использующий интерактивные методы работы, охотно посещают школьники, российские и иностранные туристы; посетителям предлагают попробовать разжечь ритуальный огонь с помощью традиционного приспособления²³. В 1999 г. Провиденский краеведческий музей выпустил «Каталог предметов материальной и духовной культуры чукчей и эскимосов Чукотского полуострова». В музее накоплен опыт выездных экскурсий, что доказывает возможность музеефикации недвижимых памятников истории и культуры арктических народов.

На побережье Чукотки, в местах расселения и охоты коренного населения, насчитывается 249 таких недвижимых памятников, из них 144 – это памятники археологии; на государственную охрану поставлены только 40 памятников²⁴. Историко-культурные комплексы Эквен и Кивак, «Китовая аллея», петроглифы Пегтымеля и другие памятники находятся под угрозой разрушения под воздействием природных и антропогенных факторов. Большинство Чукотских археологических памятников расположены в труднодоступных местах, удаленных от населенных пунктов, что серьезно затрудняет их исследование и организацию музейного показа. Ярким примером может служить историко-культурный комплекс «Пегтымельские петроглифы», которые датируются периодом I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. На обрывистых берегах реки Пегтымель расположены наскальные рисунки, рассказывающие об опыте

охоты древних людей на оленей и морского зверя. Соавторы очерка «Искусство Чукотки» пишут: «Художественные особенности наскальных рисунков Пегтымеля позволяют проследить в древнем искусстве черты, сближающие его с искусством народов обширного ареала – от Центральной Сибири до южных районов Аляски»²⁵. В 2002–2003 гг. в рамках региональной целевой программы «Культура Чукотки 2002–2005» специалистами из Санкт-Петербурга проводились исследования петроглифов, начатые Н.Н. Диковым еще в 1967 г. С 2005 г. реализуется российско-итальянский проект «Наскальное искусство Чукотки», который координируют археолог Института археологии РАН Е.Г. Девлет и филолог из Италии С. Дзини. Исследователи зафиксировали новые объекты наскального искусства – 267 изображений. В то же время они зафиксировали разрушения памятника: «Происходит обвал камней с изображениями, выветривание и корковое разрушение скальной поверхности, многие плоскости интенсивно зарастают лишайником и мхом, под которым разрушается слой патины»²⁶. Не менее опасен для древних петроглифов «посетительский вандализм»: целый их фрагмент кто-то пытался вырубить из скального массива, дети написали свои имена поверх сложной композиции. Для сохранения и презентации памятника специалисты разработали методику изготовления копий наскальных изображений, приближенных к оригиналу. Специалисты считают, что такие копии – это «реальный механизм дистанционного приобщения к памятнику, позволяющий создать достоверное представление об оригинале в случае его утраты»²⁷. Несколько копий петроглифов Пегтымеля хранятся в фондах Музейного центра «Наследие Чукотки».

Нематериальное наследие занимает особое место в культуре коренных народов Севера. Мировоззрение северных народов формировалось на основе глубокого контакта с природой и религиозных представлений. Духовный опыт коренных жителей Чукотки нашел воплощение в их фольклоре, песнях, танцах и произведениях искусства. Среди оленеводов и морских промысловиков из поколения в поколение передавались ценные знания о поведении животных и традиционные правила жизнеобеспечения. Авторы очерка «Искусство Чукотки» подчеркивают, что все это «объединяло, сплачивало людей, помогало им глубже познать природу Севера, сконцентрировать свои физические и духовные силы в борьбе за выживание в Арктике»²⁸. Особое место в духовном наследии занимают фольклор, танцевально-песенное и музыкальное искусство носителей традиционных культур. Большая работа по сохранению нематериального наследия коренных народов Севера проводится совместными усилиями исследователей, старшего поколения пред-

ставителей традиционных культур, научных учреждений. В 2005 г. результаты многолетнего труда исследователей были представлены в книге, вобравшей в себя воспоминания азиатских эскимосов-юпик о событиях 1910–1920-х гг., а также их рассказы об обычаях и верованиях своего народа²⁹.

С 2000 г. действует региональная целевая программа «Культура Чукотки», направленная на сохранение материального и духовного наследия народов этого региона. Основным разработчиком программы является Департамент культуры, спорта, туризма и информационной политики Чукотского автономного округа³⁰. В рамках программы начинают возрождаться и пополняться молодыми специалистами фольклорные коллективы, появившиеся на Чукотке в 1960-е гг., организуются народные праздники с элементами традиций чукчей и эскимосов, спортивные соревнования по национальным видам спорта. В общеобразовательных учреждениях ведется преподавание национальных языков, в Чукотском многопрофильном колледже студенты постигают основы косторезного искусства и декоративно-прикладного искусства. В региональной газете «Крайний Север» публикуются материалы на чукотском языке; ведутся радиопередачи на национальных языках. Параллельно с государственными программами по сохранению культурного наследия в округе осуществляется деятельность общественных организаций. Этнокультурное объединение «Чычеткин этгав» («Родное слово») заботится о сохранении чукотского языка. Чукотская ассоциация зверобоев традиционной охоты (ЧАЗТО) проводит мероприятия, направленные на сохранение традиционного морского промысла.

Так как формирование фондов в музеях Чукотки происходило в советский период, это наложило отпечаток на их качество (как и на всю музейную деятельность). Дефицит профессиональных кадров, который сохраняется до наших дней, привел к недостаткам в научно-фондовой работе, музейной коммуникации. В настоящее время большим достижением является внедрение в деятельность музеев современных компьютерных систем.

Многие учреждения культуры ставят своей задачей сохранение песенно-танцевального и косторезного искусства коренных народов Чукотки, что поддерживается государственными программами и общественными организациями. Однако многие приемы рационального жизнеобеспечения и ведения хозяйства, изготовления орудий труда и одежды почти утрачены. И музеям потребуется приложить немало усилий для сохранения культурного наследия народов Севера. Деятельность музеев требует пересмотра и поиска оптимальных решений.

- 1 *Сотникова С.И.* Музеология: Пособие для вузов. М.: Дрофа, 2004. С. 166–171.
- 2 Музейное дело в России / Под ред. Каулен М.Е. (отв. ред), Косовой И.М., Сундиевой А.А. М.: ВК, 2006. С. 423–424.
- 3 *Крутник И.И.* Арктическая этнология. Модели традиционного природопользования морских охотников и оленеводов Северной Евразии. М.: Наука, 1989. С. 14.
- 4 Северная энциклопедия. М.: Европейские издания, 2004.
- 5 *Богораз В.Г.* Древние переселения народов в северной Евразии и Америке // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1927. Т. VI (сайт музея антропологии и этнографии имени Петра Великого. URL: <http://web1.kunstkamera.ru/siberia/Texts/Vogoraz-Pereseleniya.pdf> (дата обращения: 19.01.2010)).
- 6 История Чукотки с древнейших времен и до наших дней / Под ред. Н.Н. Дикова. М.: Мысль, 1989. С. 3.
- 7 *Поспелова А.И.* Современный диалог цивилизаций // «Дни Берингии»: Материалы междунар. научно-практ. конф., 18–21 сентября 2003 г., Анадырь. М.: Советский спорт, 2004. С. 42.
- 8 *Нувано В.И.* Исторический опыт оленеводства Чукотского полуострова // «Дни Берингии». С. 37.
- 9 *Богораз В.Г.* Материальная культура чукчей. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.
- 10 *Богораз В.Г.* Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н.Л. Гондатти, находящихся в этнографическом музее императорской Академии наук // Сборник Музея по антропологии и этнографии. СПб., 1901. Т. 1.
- 11 *Романова И.И.* Основные этапы развития музейного дела на Чукотке // Косторезное искусство и музеи (история и перспективы). Анадырь: Крайний Север, 2002. С. 51.
- 12 Об этом свидетельствует запись в карточке научного описания музейного предмета «подвеска», сделанная в конце 1960-х гг. сотрудником музея Р.М. Рагтытваль.
- 13 История Чукотки. С. 14.
- 14 *Рига И.Г.* Чукотский окружной краеведческий музей // Косторезное искусство. С. 54–60.
- 15 *Иваницкая М.О.* Страницы истории и уникальные коллекции Билибинского краеведческого музея // Косторезное искусство. С. 87.
- 16 *Нувано В.И.* Исторический опыт оленеводства. С. 36.
- 17 Сайт Музейного центра «Наследие Чукотки» [Анадырь, 2010]. URL: <http://www.chukotka-museum.ru/tour/> (дата обращения: 20.01.2010).
- 18 *Бронштейн М.М.* Многоликий Эквен // Чукотка в прошлом и настоящем. М.: НИИЦентр, 2009. С. 220.
- 19 *Бронштейн М.М., Днепровский К.А., Отке Н.П., Широков Ю.А.* Искусство Чукотки. М.: Пассим, 1997. С. 5.

Е.А. Церковникова

- 20 *Бронштейн М.М.* Уэленский косторезный промысел в начале XXI века: проблемы и перспективы // Косторезное искусство. С. 7–8.
- 21 Чукотское и эскимосское искусство XIX–XX вв. (из собрания музея). Каталог Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника / Сост. А.К. Фисина. М.: Родник, 1995.
- 22 *Иваницкая М.О.* Взгляд в недавнее прошлое // Чукотка в прошлом и настоящем. С. 371–372.
- 23 *Загребина Т.* Музей Берингийского наследия // Там же. С. 461–462.
- 24 Объекты культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации // Сайт Министерства культуры РФ. [М., 2009]. URL: http://resursy.mkrf.ru/objekty_kult_naslediya/katalog/?tip_ato=87&poisk=1&tуре_1=1 (дата обращения: 03.01.2010).
- 25 *Бронштейн М.М. и др.* Указ. соч. С. 3.
- 26 *Девлет Е.Г., Кочанович А.В. и др.* Пегтымельская тетрадь. М.: ИА РАН, 2006. С. 13.
- 27 Там же. С. 47.
- 28 *Бронштейн М.М. и др.* Искусство Чукотки. С. 4.
- 29 Пусть говорят наши старики. Рассказы азиатских эскимосов-юпик. Записи 1977–1987 гг. / Под науч. ред. И.И. Крупника. М.: Институт наследия, 2000. 528 с.
- 30 Реализацией этой программы заняты государственные учреждения региона: Государственный чукотско-эскимосский ансамбль «Эргырон»; Чукотская окружная публичная универсальная библиотека им. Тан-Богораза; Чукотский окружной Дом народного творчества; Музейный центр «Наследие Чукотки»; Окркиновидеопрокат; Окружная базовая детская школа искусств.

И.И. Макарова

К ВОПРОСУ О МОДЕРНИЗАЦИИ ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА

Статья посвящена истории и деятельности Государственного музея изобразительного искусства им. А.С. Пушкина в социокультурных условиях современной России. Опираясь на его опыт, автор анализирует основные тенденции развития российских музеев, новые формы их финансовой политики и привлечения посетителей. Рассматривается проект расширения музейного пространства в историческом центре Москвы.

Ключевые слова: Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, модернизация, фандрайзинг, эндаумент.

Закон Российской Федерации от 1996 г. определяет музей как «некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и коллекций». Однако значение музеев гораздо шире: они формируют отношение человека к окружающему миру через те экспонаты, которые хранят связь между прошлым и будущим.

В эпоху постмодернизма появились «музеи-призраки»¹, не имеющие ни экспозиций, ни фондов. Их создатели утверждают, что классический музей умер, и на его месте должны появиться иные образования, соответствующие изменившемуся обществу. Одни музеи ставят своей задачей заинтересовать посетителя и оправдать его ожидания, другие занимаются организацией образовательных программ, некоторые делают ставку на развлечение и отдых. Во всем мире появилась тенденция превращения музеев в культурно-развлекательные предприятия, приносящие прибыль благодаря зонам отдыха и питания. Существует опасность, что

музеи могут потерять свое высокое предназначение, усвоив отношение арт-бизнеса к искусству как товару.

Все эти проблемы имеют прямое отношение к деятельности Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, который лучше других застрахован от подобной опасности благодаря своей долгой и славной истории. Как известно, музей был открыт в 1912 г., но до этого долгие годы Иван Владимирович Цветаев и его помощники (московские и петербургские ученые) трудились над проектом музея, задуманного как учебный центр Московского университета. Цветаев настаивал на том, что этот музей должен стать «особым просветительным центром в Москве, который служил бы развитию в русском народе чувства и понимания изящного, прекрасного в природе и искусстве»². Со временем музейная коллекция слепков была пополнена подлинными произведениями из бывшего Румянцевского музея, собраний Третьяковых, Юсуповых, И.А. Морозова, С.И. Щукина и других коллекционеров.

В 1948 г. в музей были привезены 286 работ французских художников XIX – начала XX в. из собрания бывшего Музея нового западного искусства в Москве, сформировалась и значительная коллекция западноевропейской скульптуры и прикладного искусства.

Катастрофически тяжелым было положение музея в военные годы, в залах лежал снег, лили дожди. В 1949–1953 гг. помещения музея заполнила огромная «Выставка подарков И.В. Сталину от народов СССР и зарубежных стран». Серьезным шагом в будущее стала выставка из собрания Дрезденской галереи, открытая в 1955 г.

Сейчас в ГМИИ широко представлена нидерландская и немецкая школы, фламандские и испанские живописцы XVII в., итальянские художники XIII–XVII вв., французские XIX в. В музее находятся мировые шедевры, поступившие из Эрмитажа: полотна Рембрандта, Рубенса, Пуссена, Мурильо, Боттичелли и многие другие.

С 1961 г. пост директора Пушкинского музея занимает Ирина Александровна Антонова. Благодаря ее уникальному опыту и современным методам управления музеем имеет четкую стратегию развития, которая учитывает российскую специфику.

Начало музейного бума 1960-х гг. заставило по-новому взглянуть на проблему восприятия искусства зрителем. Результаты соответствующих исследований оказались неутешительными: молодежь практически не посещала музеи, в шкале предпочтений населения искусство занимало последнее место³.

Вторая половина 1990-х годов поставила перед российскими музеями ряд новых проблем. Заметно снизился средний уровень

жизни, сократилось время досуга взрослого населения; многие посетители оказались не в состоянии приобретать билеты на временные выставки, покупать дорогостоящие альбомы. Поэтому Пушкинский музей начал активно использовать новые формы привлечения посетителей. С 1991 г. по инициативе С.Т. Рихтера в помещениях музея ежегодно проводится международный музыкальный фестиваль «Декабрьские вечера», имеющий огромный успех у публики.

В настоящее время в ГМИИ действует центр «Музейон», где проходят развивающие занятия с детьми разного возраста, читается курс лекций по истории искусства, знакомящий посетителей с музеями всего мира. Музейная политика постепенно приспосабливается к экономическим и политическим изменениям в стране.

Сохраняя свой статус, Пушкинский музей учитывает запросы современного зрителя. Приоритетом остаются выставки, посвященные классическому искусству, – такие как «Лики истории в европейском искусстве XIX века» (2009). Однако, по словам З.А. Бонами, «наряду с классическим наследием объектом внимания музейных кураторов становятся произведения современного и так называемого актуального искусства»⁴. Примером может служить выставка «Футуризм: радикальная революция» (2008), на открытии которой зрителю был представлен грандиозный костюмированный перформанс, подготовленный Андреем Бартевым и итальянцем Пьером Паоло Коссом. Рекордное число посетителей собрал необычный экспозиционный проект «Шанель. По законам искусства», подготовленный известным французским куратором Жаном-Луи Фроманом.

Пушкинский музей, как и другие российские музеи, в настоящее время испытывает ряд серьезных трудностей. В их числе отсутствие полномасштабного государственного финансирования; удорожание международных выставочных проектов; серьезная конкуренция с частными галереями и т. д. Статус лидера в сфере выставочной деятельности заставил ГМИИ «предпринимать дополнительные усилия, чтобы сохранить свои позиции»⁵.

Бюджет Пушкинского музея формируется не только за счет государственных, но и частных, общественных, коммерческих источников финансирования. Государство только начинает участвовать в формировании системы фандрейзинга, создавая для нее благоприятный правовой и налоговый режим. Возникли «попечительские советы», «клубы», «общества друзей» музея, на его образовательные программы выделяются специальные гранты. В Попечительский совет фонда Пушкинского музея входят известные политические и общественные деятели, что способствует притоку новых инвестиций и обеспечивает контроль над использованием

внебюджетных средств. Опираясь на опыт зарубежных коллег, музей начинает постепенно формировать собственный эндаумент (ресурсный капитал, от англ. endowment), роль которого будет со временем возрастать. Сотрудники отдела перспективного развития ГМИИ профессионально занимаются привлечением новых источников финансирования. Примером удачного, взаимовыгодного сотрудничества со спонсорами может служить крупномасштабная выставка Джозефа Тернера (2008), открытая в разгар мирового финансового кризиса.

ГМИИ им. А.С. Пушкина постоянно пополняет свою коллекцию за счет даров частных коллекционеров. Это позволило создать особый отдел – «Музей личных коллекций», который находится в недавно отреставрированном здании. В целом дарение – это перспективное направление развития музеев и важная форма отношений между людьми (имеющая многовековую историю), которая давно привлекает внимание антропологов и культурологов.

В начале XXI в. тенденция к расширению и модернизации музеев отнюдь не потеряла своей актуальности. В этом русле для Пушкинского музея разрабатывается крупномасштабный проект, отчасти опирающийся на зарубежный опыт. И.А. Антонова в интервью программе «Вести»⁶ отметила, что в современном музее зрителям должна быть отведена примерно половина всего пространства – место, где они могут слушать лекции, отдыхать, что-то делать своими руками. Автором проекта является английский архитектор Норман Фостер (имеющий опыт музейного строительства во многих странах, в частности в модернизации Британского музея). Концепция проекта предполагает создание целого музейного квартала в исторической части Москвы, в новой ландшафтной среде. Должны быть построены: концертный зал, здание библиотеки, выставочный комплекс, административное здание, отель с подземными автостоянками. После модернизации основного здания, построенного Р.И. Клейном в начале XX в., а также здания Дворянского собрания (находящегося сейчас в аварийном состоянии) они будут дополнены новыми сооружениями и объединены системой подземных залов и галерей.

Реализацию этого грандиозного проекта планируется завершить к 2012 г. – к 100-летию со дня открытия главного здания музея. Многие специалисты сомневаются в возможности осуществить проект в полном объеме; возможно, жизнь заставит скорректировать эти планы. Однако создание дополнительных выставочных и рекреационных пространств, несомненно, придаст историческому центру Москвы новое функциональное и символическое измерение. Квартал ГМИИ должен стать еще более привлекательным

местом проведения досуга как для москвичей, так и для всех гостей столицы. После реализации проекта музейный квартал Москвы ни в чем не будет уступать крупнейшим мировым музейным комплексам Парижа, Берлина, Мюнхена, Вашингтона.

Примечания

- ¹ *Ярошевская В.М.* Красноярский краеведческий музей на рубеже двух веков. Опыт создания новых экспозиций // Материалы международной конференции «Музей и общество». Красноярск, 11–13 сентября 2002. С. 112–114.
- ² См.: История создания музея в переписке профессора И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном и других документах (1896–1912). Т. 2. М.: Советский художник, 1977. С. 9.
- ³ *Тяжелов В., Стародубцев С., Прилуцкая Т.* Музей и зритель // Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. К столетию со дня основания музея. 1898–1998. М., 1998. С. 246–248.
- ⁴ *Бонами З.А.* Предисловие // Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев: Мат-лы науч. конф. «Випперовские чтения, 2006». Вып. XXXVII. М., 2008. С. 7–8.
- ⁵ *Бонами З.А.* Выставка в художественном музее // Там же. С. 14–16.
- ⁶ Пушкинский музей ждет реконструкция. Программа «Вести». [М., 2009]. URL: <http://www.news.mail.ru/video/3029641/> (дата обращения: 27.11. 2009).



О.В. Якушева

ВОПРОСЫ МУЗЕЕФИКАЦИИ МЕСТ ИСТОРИЧЕСКИХ СРАЖЕНИЙ

Автор привлекает внимание к актуальному для современной русской культуры вопросу о сохранении и презентации мест исторических сражений. Статья рассматривает опыт музеефикации мемориальных ландшафтов, накопленный некоторыми российскими музеями-заповедниками.

Ключевые слова: музеефикация, места исторических сражений, музеи-заповедники.

В истории каждой страны особое место занимают войны, после которых в назидание потомкам остаются места боевой славы. К ним относятся поля сражений, крепости, форты – те территории и акватории, на которых в прошлом разворачивались боевые действия.

Расположение мест исторических сражений может затеряться в глубинах времени. Оценка того или иного военного столкновения с годами меняется, но значение некоторых событий военной истории не уменьшается. Как правило, сведения о них хранятся не только в государственных документах, но и в народной памяти.

Сохранение мест воинской славы является частью программы по патриотическому воспитанию граждан Российской Федерации, причем в последние годы этой проблеме уделяется повышенное внимание со стороны государства, церкви и общественных организаций¹. В этой связи возникает вопрос о возможностях музеефикации как способа сохранения мест исторических сражений.

Музеефикация – это важная составляющая современной музейной практики. Музейный мир находится на новом этапе развития, для которого характерна работа музея с широким списком объектов культурного наследия. Произошел процесс «переориентации

музейной деятельности с коллекционирования на музеефикацию»². Э.А. Шулепова исследует музеефикацию культурно-исторического наследия как механизм ретрансляции социокультурного опыта региона. Тема М.Е. Каулен – музеефикация культовых памятников и объектов нематериального наследия. О.Г. Севан изучает возможности организации музеев под открытым небом; Н.А. Никитина и другие исследователи занимаются вопросами музеефикации мемориальных ландшафтов.

Важную роль играют усилия ученых-практиков, координирующих разработки исследователей применительно к музеефикации конкретных мест сражений. Так, в трудах А.В. Горбунова освещаются проблемы поля Бородинского сражения, что позволяет транслировать этот ценный опыт на другие места исторических сражений³.

Впервые научное понятие «музеефикация» появилось в 1920-х гг. в трудах Ф.И. Шмита, но только после того как были организованы первые музеи-заповедники (во второй половине XX в.), это понятие укоренилось в языке музеологии. Сегодня музеефикация памятников – это новое научное направление и одновременно широкое поле деятельности для музейных практиков.

Согласно общепринятому определению, музеефикация – это «направление в рамках музейной деятельности и охраны памятников, сущность которого состоит в преобразовании недвижимых памятников истории и культуры, а также природных объектов в объекты музейного показа»⁴. Музеефикация любых памятников включает в себя их исследование, реставрацию, консервацию и популяризацию.

Места исторических сражений относятся к культурным ландшафтам, которые являются ценными объектами музеефикации. В частности, в России уже стали музеями-заповедниками три ратных поля – Куликово, Бородинское и Прохоровское⁵. К учреждениям, ориентированным на сохранение памяти об исторических сражениях, относятся также Новороссийский исторический музей-заповедник («Малая Земля») и музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда».

Остальные места исторических сражений на суше и на море, в том числе и упоминаемые на школьных уроках, до сих пор не охраняются и не музеефицируются⁶. Среди потенциальных объектов музеефикации можно назвать уникальный памятник морской археологии – место Выборгского сражения русского и шведского флотов в XVIII–XIX вв.

Задачей музеефикации подобных мест является выявление их историко-культурного потенциала. Для разработки теоретических

основ музеефикации особое значение имеют исследования, проводимые Российским научно-исследовательским институтом культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева. Его сотрудники Ю.А. Веденин и М.Е. Кулешова разрабатывают информационно-аксиологический подход к исследованию культурного ландшафта. Согласно их определению, такой ландшафт представляет собой «сложную систему материальных и духовных ценностей, обладающих высокой степенью экологической, исторической и культурологической информативности»⁷. Нет сомнений, что места исторических сражений вполне соответствуют этому определению.

Военно-исторический ландшафт полей исторических сражений – это сложное образование. С одной стороны, внутреннее устройство такой территории включает в себя природную и культурную составляющие. Сама земля вместила в себя кровь людей и память о битве. Своеобразие природного ландшафта и его элементов (река, овраги, поле, лес) позволяет понять, почему именно это место было выбрано в качестве поля битвы. При строго научном подходе подобные элементы могут многое рассказать о произошедшем военном столкновении. Для обнаружения исторических свидетельств о произошедшей битве возникает необходимость проведения археологических раскопок или поисковых работ – на полях сражений времен Великой Отечественной войны. Культурный слой военно-исторических ландшафтов обычно включает в себя руины разрушенных построек, остатки возведенных укреплений, захоронения погибших воинов. Здесь можно встретить и мемориально-музейные составляющие, появившиеся уже через много лет после окончания битвы: надгробия, монументы, памятники воинским частям, архитектурные сооружения мемориального характера, информационные знаки. Для того чтобы из всего этого хаоса получился единый мемориальный организм, музеефикация подобных военно-исторических ландшафтов должна осуществляться комплексно.

Необходимо отметить, что практика сохранения подобных объектов распространена не только в нашей стране, но и за ее пределами. Места воинской славы повсюду являются средством патриотического воспитания граждан, в том числе в качестве иллюстраций на школьных уроках по отечественной истории и литературе.

Несмотря на большой историко-культурный и воспитательный потенциал, места исторических сражений, как и элементы их ландшафтов, к сожалению, – это весьма уязвимые объекты. Поля, которые перестают использоваться в хозяйственных целях, зарастают деревьями, меняются перспективные точки осмотра позиций войск. Эта проблема постоянно возникает, в частности, в Бородин-

ском музее-заповеднике. А на Куликовом поле меняется характер растительного покрова, причем теряются наиболее символические для него виды, прежде всего ковыль; в качестве эксперимента его высаживали заново.

Одна из наиболее серьезных проблем, возникающих повсеместно, – это застройка мест исторических сражений дачными домами. При этом поле битвы превращается в дачный поселок, появляются новые собственники на землю, возникает несанкционированная хозяйственная деятельность.

Представляется важным государственное резервирование наиболее ценных военно-исторических ландшафтов, хранящих важную информацию для будущих поколений граждан. Сотрудники Института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева считают, что такое резервирование должно осуществляться на основе объявления подобных ценных территорий «историко-культурными заповедниками»⁸.

Музеефикация мест исторических сражений – это неотъемлемая составляющая их сохранения и популяризации. Став объектами музейного показа, эти места привлекают активное внимание исследователей, прежде всего военных историков. Важный этап музеефикации – это определение границ охраняемой территории с передачей земель в собственность музея-заповедника. Это способствует изучению культурного слоя такой территории археологами и поисковыми группами, облегчает возможность реставрации и консервации тех монументов и построек, которые являлись свидетелями сражения. Наконец, происходит воссоздание необходимых элементов поля боя, что позволяет лучше представить ход сражения. Центром всей работы должен стать музей, сотрудники которого получают возможность координировать все эти работы, способствуя популяризации историко-культурного наследия.

Многие исследователи считают, что наиболее удачным примером музеефикации мест исторических сражений в нашей стране является деятельность Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника. Здесь осуществляются многие направления музеефикации военно-исторических ландшафтов, выделенные А.В. Горбуновым: сохранение «ран войны», воссоздание укреплений, установка памятных знаков, организация военно-мемориальных кладбищ; создание музейных и мемориально-ландшафтных экспозиций; военно-историческая реконструкция⁹.

Рассмотрим конкретные примеры мест исторических сражений, музеефикация которых либо уже началась, либо отчетливо осознается ее необходимость.

Особый интерес в этом плане представляют Волгоград и Волгоградская область – территории, на которых разворачивалось важнейшее сражение Великой Отечественной войны – Сталинградская битва. Музеефикацию ее мест, расположенных за городом, предполагается осуществить на базе Государственного историко-мемориального музея-заповедника «Сталинградская битва». В состав этого музея входит территория Мамаева кургана, предварительная расчистка и разминирование которой, как и возведение здесь памятника-ансамбля, привели к почти полной утрате следов проходивших боев. Поэтому весь ландшафт Мамаева кургана наполнился новым смыслом. По словам А.В. Горбунова, «для большинства памятников изменения – фактор исключительно негативный, а поля сражений должны измениться, чтобы стать памятниками»¹⁰.

За исключением комплекса «Героям Сталинградской битвы», в настоящее время территория кургана практически не используется в музейных целях. Подлинный ландшафт, представлявший собой перепаханную снарядами землю, ушел в прошлое; среди объектов, имеющих непосредственное отношение к событиям 1942–1943 гг., остались только водонапорные баки и родник.

Музеем-заповедником «Сталинградская битва» до сих пор не музеефицированы территории с сохранившимися укреплениями по линии фронта в Волгоградской области. Многие участки, доступные посетителям, не имеют экспозиционных объектов и маршрутов, не благоустроены и практически выключены из музейной жизни. Однако уже сейчас планируются дополнительные работы по музеефикации Мамаева кургана. С присоединением к музею-заповеднику дополнительных участков, на которых проходили бои, появится шанс сохранить их, прибавить к музейно-экспозиционной составляющей его деятельности подлинные военно-исторические ландшафты.

Примером удачной музеефикации целой серии мест исторических сражений является музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда». Он объединил музей «Дорога жизни» и мемориальный музей поэта А.А. Прокофьева в деревне Кобона, 38 братских захоронений, памятные знаки и монументы на местах боев, а также мемориальные зоны «Синявинские высоты», «Невский пятачок», «Место встречи двух фронтов». Архитектурно-художественным центром музея-заповедника стала диорама «Прорыв блокады Ленинграда».

В музее проводятся экскурсии (по плацдарму «Невский пятачок» и мемориалу «Синявинские высоты»), военно-исторические походы-экскурсии (по линии Ленинградского и Волховского

фронтов), ведется экспозиционная деятельность, издаются буклеты и справочники по музею. Музей-заповедник участвует в грантовых проектах фондов Д. Сороса, В.О. Потанина, Д.С. Лихачева.

Музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда» инициировал реставрацию Никольской церкви в деревне Кобона, а также создал экспозицию под открытым небом военной техники периода обороны Ленинграда (1941–1944 гг.)¹¹.

Военно-исторический мемориальный комплекс «Невский пятючок» начал создаваться по инициативе ветеранов Великой Отечественной войны еще в 50-е гг. XX в. Основная идея – устройство мемориальной системы, «открытой» для вклада в этот процесс будущих поколений. Поисковые работы привели к формированию воинского захоронения, были установлены информационные мемориальные знаки; планируется реконструкция части инженерных сооружений и блиндажа¹².

Конечно, не представляется возможным объявить музеями-заповедниками все те места исторических сражений, ландшафт которых в какой-то степени сохранился неизменным. Ведь на сегодняшний день количество таких мест исчисляется не десятками, а сотнями, а ограниченность ресурсной базы позволяет надеяться на музеефикацию только тех из них, которые входят в государственные планы.

Решением Правительства РФ (протокол № 46 от 1 декабря 2005 г.) была поставлена задача разработки Государственной стратегии формирования системы достопримечательных мест, историко-культурных заповедников и музеев-заповедников. Министру культуры и министру внутренних дел России было поручено «разработать комплекс мер, направленных на усиление охраны музеев-заповедников и историко-культурных заповедников, обратив особое внимание на охрану полей воинской славы России»¹³.

В число будущих музеев-заповедников вошли предполагаемые места битвы на Чудском озере в Псковской области (известной как «Ледовое побоище») и на р. Воже в Рязанской области.

В докладе бывшего министра культуры Российской Федерации А.С. Соколова¹⁴ говорилось о том, что государственным проектом формирования системы достопримечательных мест до 2015 г. планируется создать 23 военно-исторических музея-заповедника. Среди них – место битвы на реке Вожа под Рязанью, ратное поле у Прейсиш-Эйлау (ныне Багратионовск), поле под Ельней у Смоленска и многие другие памятные места, достойные сохранения и музеефикации¹⁵.

- 1 Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2006–2010 годы» утверждена постановлением Правительства Российской Федерации № 422 от 11 июля 2005 г.
- 2 *Каулен М.Е.* Музеефикация как одно из основных направлений музейной деятельности // Экологические проблемы музеев-заповедников. Материалы Десятой всероссийской научной конференции (Москва, 15–17 ноября 2005 г.). М.: Институт Наследия, 2008. С. 36–51.
- 3 См.: *Горбунов А.В.* Музеефикация полей сражений как объектов культурного наследия // Там же. С. 52–64; *Он же.* Предмет охраны и пути сохранения культурного ландшафта Бородинского поля // Культурный ландшафт как объект наследия М.: Институт Наследия; СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 503–531.
- 4 См.: Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс; Рипол классик, 2005. Т. 1. С. 390.
- 5 Соответствующие учреждения носят такие названия: Государственный военно-исторический и природный музей-заповедник «Куликово поле», Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник и Государственный военно-исторический музей-заповедник «Прохоровское поле».
- 6 *Веденин Ю.А., Шульгин П.М., Штеле О.Е.* Стратегия развития музеев-заповедников в России и место в ней музеев-заповедников на ратных полях // Поле сражения при Прейсиш-Эйлау и ратные поля Европы. Прошлое, настоящее и будущее. Материалы IV международного конгресса ратных полей и мемориалов исторических сражений. (Багратионовск, 28–30 июня 2006 г.). Калининград: КГТ, 2006. С. 11.
- 7 *Веденин Ю.А., Кулешова М.Е.* Культурные ландшафты как категория наследия // Культурный ландшафт как объект наследия. С. 15–16.
- 8 *Веденин Ю.А., Шульгин П.М., Штеле О.Е.* Стратегия развития музеев-заповедников. С. 11.
- 9 *Горбунов А.В.* Музеефикация полей сражений. С. 52–64.
- 10 Там же. С. 56.
- 11 *Сутягина Л.Э.* Военный музей в XXI веке [Электронный ресурс] // Музей-заповедник «Прорыв блокады Ленинграда». [2010]. URL: <http://www.blockade.ru/about> (дата обращения: 17.02.2010).
- 12 *Новиченко С.Л., Суходымцев О.А.* К вопросу о музеефикации «Невского пятачка» // Поле сражения при Прейсиш-Эйлау. С. 58–62.
- 13 О мерах государственной поддержки музеев-заповедников и историко-культурных заповедников. Протокольное решение от 01.12. 2005 г. [Электронный ресурс] // Национальный центр опеки населения. [2005]. URL: <http://www.ntrust.ru/public.cms/?eid=690081> (дата обращения: 17.02.2010).
- 14 См.: *Соколов А.С.* Перспективы развития сети музеев-усадоб и музеев-заповедников как объектов культурного наследия России [Электронный ресурс] // Круглый стол Международной конференции в Государственном мемориаль-

Вопросы музеефикации мест исторических сражений

ном и природном заповеднике «Музей-усадьба Л.Н. Толстого “Ясная Поляна”» (17–19 мая 2006 г.). [2008]. URL: <http://www.centrecp.narod.ru/yaspol-sokolov.htm> (дата обращения: 05.03.2008).

- 15 *Королев А.* Поля сражений станут музеями [Электронный ресурс] // РИА новости. [2010]. URL: <http://www.rian.ru/analytics/20060413/46287659.html> (дата обращения: 17.02.2010).



Abstracts

S.I. Baranova

ABOUT THE CUSTOMERS AND MASTERS
OF THE CERAMIC DECORATION
FOR MOSCOW BUILDINGS
IN THE END OF XVII century

The author regards the relations between any customer and employer, which had been formed in the process of creation of the ceramic tile decoration for Moscow buildings in the end of XVII century. This time is often referred as “golden age” of this technology. The comparison of the architectural decoration of some monuments with the special feature of the design of the Main apothecary’s ceramic tile decoration has made possible to suggest that its creator is the famous Moscow architect Osip Startsev.

Keywords: ceramic tile decoration, customer, architect, employer, Main apothecary.

V.G. Bezrogov

THE PROJECT “HISTORY OF RUSSIAN CHILD”
OF N.A. RYBNIKOV

The author considers the unpublished files of Prof. N. Pybnikov who wished to start a research on the history of Russian childhood of the XVIII–XX centuries. He tried to start it in 1940–1956 but this project was stopped because of the unknown reasons.

Keywords: N.A. Rybnikov, history of childhood, Russian child, Ph. Aries.

I.V. Borodin

THE FORMING OF THE TAPESTRY
MANUFACTURING IN BRUSSELS
(XIV–XVI centuries)

The aim of this article is the investigation of forming the tapestry manufacturing in Southern Netherlands which was one of the magnifi-

cent branches of European applied art. Flemish tapestry weaving has prospered over a period more than five centuries. It was in Brussels (the capital of Brabant and also the capital of modern Belgium), where this craft was raised up to a new stage beginning from the end of the 15th century and kept its superiority until the beginning of the Netherlands revolution.

The main object of the analysis is the organization of the tapestry workshops, regulating all aspects of their functioning within the Tapestry Weavers Guild in Brussels, from the 15th to the first half of the 16th century.

Keywords: tapestry manufacturing, weaving, guild, Brussels, Brabant, Netherlands.

I.L. Brazhnikov

THE HISTORY OF ONE VILLAGE
AS THE RETURN HOME:
RIDICULOUS “GOROKHINO”
AND SORROWFUL “GORYUKHINO”

The article is devoted to the analyses of a genre, a composition and a style in the unfinished story by Alexander Pushkin “History of the village Goryukhino”. The author shows that Ivan Petrovich Belkin as the literary character writing the “small” history of native village, opens Pushkin’s relation to the “big” history as a “return home”.

Keywords: parody, irony, mythologema, return home.

I.P. Brekotkina

THE SOURCES OF CREATIVE INDIVIDUALISM
OF RENAISSANCE PAINTER

In the article is considered the special features of Italian art of Renaissance age. The author analyses the main factors having an influence on the formation of creative individualism in the art life of Italy in XV–XVI centuries. The main attention is given to the role of enlightened patrons in the confirmation of individuality of Renaissance masters.

Keywords: Italian art, Renaissance painter, patrons, creative individualism.

V.V. Chernenko, V.F. Reznikov, Yu.V. Mironov
THE EXPERIENCE OF MODERNIZATION
THE MUSEUM EXPOSITION “EARTH
AND ITS GEOSPHERES”

The article reflects an experience of modernization the exposition “Earth and its geospheres” of the oldest natural scientific Moscow museum – Vernadsky State Geological museum of Russian Academy of sciences. A new principle of organization of the exposition complexes makes it possible to transfer different information, ciphered in stone, to the each visitor. Combination of unique geological objects, of original graphic arts and of popular texts has allowed creating the exposition, attractive for specialists and understandable for schoolboys.

Keywords: natural scientific museum, exposition, informing security, artistic designing.

O.V. Jakusheva
THE PROBLEMS OF MUSEUMIFICATION
OF THE HISTORICAL BATTLES SCENES

The author emphasizes attention on the actual question of Russian history about the conversation and presentation of the historical battles scenes. The article discusses some valuable experience of museumification of the memorial landscapes accumulated by certain Russian museum-preserves.

Keywords: museumification, historical battles scenes, museum-preserves.

A.V. Gavrishina
THE CATEGORIES OF SOVIET
AND GERMAN CINEMATOGRAPHY IN 1920th years

This article is dedicated to the researching of the symbolical space in the films of S. Eisenstein, F. Lang and F.-V. Murnau'. The author distinguishes the categories of vertical, mask and crowd which gives the visualization of cultural style of Soviet Russia and Germany in 1920th years. The analysis of these categories permits to detect the common tendency at the cinematographs of two country – “regress” to the world of mythological mentality.

Keywords: symbolic space, vertical, mask, crowd, regress.

O.V. Gavrishina
ON TWO TYPES OF DOCUMENTALITY
IN PHOTOGRAPHY

The author proposes to distinguish two types of theoretical comprehension of documentality in photography. First one regards the photography as a means of accurate recording of reality; the connection between the event and its representation does not give rise to doubts. The second type of documentality is examined using as an example the works of Japanese photographer Tomatsu who reconstructs the experience of men and women who survived the atomic bombings of Nagasaki. Based on the modern translation theory, the author emphasizes the urgency of such indirect statements; when the image serves as a mediator, “translator”, and postponed representation comes as an advantage.

Keywords: types of documentality, photography as medium, Tomatsu, Nagasaki, postponed representation.

V.A. Gerasimova
“OWN” AND “ALIEN”: CONVERTED JEWS
IN RUSSIA AT XVIII century

The aim of the article is researching the problem of integration of ethnical Jews, converted to Orthodoxy, in Russian society in the period from the beginning of the 18th century till the first partition of Poland. The specificity of relationships between baptized Jews and state authority, Orthodox Church and Russian population are analyzed on the basis of published and archival sources. The author shows that converted Jews remained the outcast and their ethnical origin could often have been used as the point of accusation in the conflict cases. At the same time baptized Jews became a very important part in dialog of two religious cultures.

Keywords: converted Jew, image of “alien”, convert, godfather.

K.V. Gorbunova
THE SYMBOLS OF COLOUR
IN THE THEORY OF W. KANDINSKY

The article is devoted to the theoretic constructions of W. Kandinsky about the symbols of colour which has significance

broadened the traditional coloristic associations. He considered the colour is not only means of form creation, but also the valuable mode of self-expression for the artist. Kandinsky has cultivated the original new rules of line-plane-colour and music interrelations.

Keywords: W. Kandinsky, painting, symbols of colour.

L.R. Gorodezky
THE OUTERWEAR SYMBOLS
OF O. MANDELSTAMM (“FUR-COAT”,
“GREATCOAT”, “LAPSERDAK”)

In the article there is considered the symbols of this three types of the outerwear at the poetry, works and letters of O.E. Mandelstamm. It is emphasized that the poet attaches great importance to his surname, acknowledging the extraction of his creation “from Gogol’s greatcoat”. The author distinguishes three stages in the creative biography of Mandelstamm: the attempt to integrate into Russian world (“fur-coat” as the positive metaphor); realizing Russian world as strange (metaphor “the fur-coat passed on to him by strange shoulders”); breaking off this cultural world (“to replace the Russian fur-coat by Jewish lapserdak”). The author comes to a conclusion, that a way of the existence of Jewish diaspora is “weaving” the protective shell from text.

Keywords: O. Mandelstamm, “Gogol’s greatcoat”, fur-coat, lapserdak.

N. Ju. Kamenezkaya
THE GENDER ASPECTS
OF THE BODY REPRESENTATION
IN THE MODERN ART

The task of article is to expose the special feature of gender representation a body in the modern art, its continuity with constructs of totalitarian age. Analyzing the feminist art practice the author emphasizes attention on the Russian gender discourse.

Keywords: corporeality, post-totalitarian art, gender discourse, totalitarian, feminism.

E.A. Kaverina
THE “CREATIVE” IDEAS
IN THE COMMUNICATION TECHNOLOGIES

The article is devoted to the notion “creativity” in the area of corporate communications. The key point in creative decision for conducting “special events” is the resource forming the “symbolic capital” for the corporations engaged in the commercial and public activity. The necessity of searching for new creative ideas arises in the modern conditions of market competition. The author has systematized the methods of its elaboration and has discussed the ways of increasing the effectiveness of communicative technologies.

Keywords: “creativity”, symbolic capital, corporate communications, “special events”, communicative technologies.

Yu.G. Kokorina
ABOUT THE NEW SYSTEM OF TERMS
IN THE ARCHAEOLOGY

The author has demonstrated that modern archaeological science is found in a deadlock because of absence the uniform system of terms; also this situation has the negative influence on development of standards for museum items description. The task of this article is to analyze the domestic traditions and the new constructive-morphological approach to studying of antiquities.

Keywords: archaeology, system of terms, museum collections, constructive-morphological approach.

I.S. Kon
THE DISCOVERIES OF PHILIPPE ARIES
AND THE GENDER ASPECTS
OF THE CHILDHOOD’S HISTORY

The paper summarizes the innovative approach of Philippe Aries to the “history of childhood” and the peculiarity of reception of his ideas in Soviet historiography. At the end of XX century the history of childhood was enriched by cooperation with sociology and cultural anthropology. In the beginning of XXI century, as a result of the interdisciplinary boyhood studies, the history of childhood has acquired the gender dimension.

Keywords: P. Aries, history of childhood, gender, boyhood.

O.E. Kosheleva

PHILIPPE ARIES AND RUSSIAN STUDIES
OF THE CHILDHOOD'S HISTORY

In the article there is considered the influence of the ideas of Philippe Aries book "The child at the old regime" on the domestic and foreign studies of the history of childhood. The author analyses the reasons of its weak development in Russia, noting the new tendency and prospects in this scientific area.

Keywords: Philippe Aries, history of childhood, pedagogical anthropology.

D.G. Lomtev

ORGANS IN RUSSIA: THE INSTRUMENT
CUSTOMERS AND BUILDERS

The activities of German organ firms and individual organ builders in Russia, prior to 1917, are examined in the article using little-known sources from the Russian musical historiography. The author examines the history of individual organs built in Moscow and St. Petersburg not only for the evangelical Lutheran and Catholic communities but also for civic institutions and private individuals. The few surviving instruments are described.

Key words: Russian Germans, church organ history, organ firms and individual organ builders.

I.I. Makarova

ABOUT THE MODERNIZATION OF THE STATE
PUSHKIN MUSEUM OF FINE ARTS

The article is dedicated to the history and the activity of The State Pushkin Museum of Fine Arts in the social and cultural conditions of modern Russian. Basing on this experience the author analyzes the tendency of Russian museums development, the new forms of its management, financial politics and attracting of the visitors. There is considered the project of broadening of the museum space in Moscow history town.

Keywords: The State Pushkin Museum of Fine Arts, modernization, fundraising, endowment.

V.N. Merzliakova
FORMING OF THE DISCOURSE
OF SUCCESSFULNESS

The article is dedicated to the analysis of categories “the success” and “the successfulness”, to find out the most effective way of searching at this problem field. Considering the established stereotypes of modern culture of consumption, the author brings up the arguments in favour of interdisciplinary approach to this problem based on the critical analysis of public discourse about the problem of successfulness.

Keywords: success, discourse of successfulness, interdisciplinary.

E.V. Pilyuk
THE STYLE “LIBERTY” AND ITS POSITION
IN THE HISTORY OF ITALIAN CULTURE

The article is dedicated to the Italian style “Liberty” as original cultural phenomenon losing the worthy attention of experts for a long time. The author analyses its differences from the common European “modern” style and distinguishes the two main concepts – transformation (of national traditions) and nostalgia (about the past as image of childhood). There is considered the connection between the “Liberty” style and other important phenomenon of Italian culture and art in XX century.

Keywords: style “Liberty,” “modern”, transformation, nostalgia.

E.D. Pikhletskaia
THE PECULIARITIES OF “MATURE” CREATION
OF N.A. TARKHOFF

The article is devoted to the peculiarities of Russian painter N.A. Tarkhoff’s stylistics, being formed during the “mature” period of his creativity. The author analyses the influence of new art schools (post-impressionism, fauvism, naive art, expressionism, School of Paris) on the choice of themes and pictorial manners of his works making during 1905–1910 years. Great attention is paid to the exceptionality of Tarkhoff’s painting.

Keywords: Tarkhoff, post-impressionism, fauvism, expressionism, School of Paris.

V.S. Razdjakonov

THE RISE AND DECLINE OF “EXPERIMENTAL
SPIRITUALISM” IN RUSSIA 1880–1890 years

The article is dedicated to the problem of “experimental spiritualism” movement at the end of the XIX century in Russia. Its’ advocates declared the necessity of using scientific methods for investigation of “spiritualistic phenomena”. The author considers main events of the history of the movement in 1880–1890 years and names basic reasons of its gradually decreasing. The unpublished correspondence between the leaders of “experimental spiritualism” in Russia A.N. Aksakoff and N.P. Wagner is widely cited.

Keywords: spiritualism, occultism, history of science in Russia

N.V. Rostova

THE PROBLEM OF TRANSFER OF THEATRICAL
ACTION INTO CINEMA LANGUAGE

In the article is explored the questions of coherence of theatrical and screen arts in boundary XIX–XX centuries in Russia. The author discusses the features of transfer from theatre language on the screen language and ways of existence of an artistic image within the limits of literatures, theatre, cinema.

Key words: early cinema, psychological theatre, newsreels of a scenic life.

K.T. Sergazina

ABBOT VARLAAM AND VENEV’S
CHRIST-BELIEVERS: THE RECORDS
OF EXAMINATION IN 1733

The article is dedicated to the problem of the authenticity of the records of examinations. The base source of this article is the confessions of the Christ-believers, the actors of the religious culture of XVIII century. The article is focused on the testimony of the abbot Varlaam, ex Christ-believer.

Keywords: Christ-Faith, the confessions, record of examination, Venev.

A.I. Shmaina-Velikanova

THE BOOK OF RUTH AND THE PROBLEM
OF FOREIGN WIVES: THE HISTORICAL
AND LITERARY RECONSTRUCTION

An article puts the question, if the Book of Ruth is concerned with actual political problem of the middle of the 5th BCE – the problem of exclusion the foreign wives from Judea. Taking into account the lack of the trustworthy sources the author undertakes a hypothetical reconstruction of the historical context in Judea of that period, building the arguments mostly on the Books of Ezra and Nehemiah. Then the author undertakes a literary comparison and discovers in the Book of Ruth the reminiscences and latent polemics with the story about the vine-garden of Naboth in the Third book of Kingdoms. In this way the author comes to a conclusion that Ruth stands in contraposition to Jezebel as much as blessing of the marriage with the Moabitess is opposed to the interdiction of marriage with foreign women.

Keywords: Bible studies, The Book of Ruth, marriage with foreign women, historical reconstruction, literary criticism.

O.I. Shustrova

THE CODES AND SYMBOLS
IN THE MULTIMEDIA ART

The attempts to find the inner logic in the art, music and plastic genres had been undertaken many times. However at first time the author attempts to analyze multimedia from the point of view the common principles for the all this genres. The article dedicated to the heterogeneous multimedia art, paying a main attention to the visual art information, which receives the new notion by means of different art manners.

Keywords: multimedia art, animation, video-film, computer technologies, visual and music images.

E.V. Skryleva

ABOUT THE ART SPACE
OF THE NON-FICTIONAL CINEMA

The article is dedicated to the non-fictional cinematography and its objectivity may be considered as questionable. Using the lots of exam-

ples the author proves that contemporary non-fictional cinema is the special type of art space, which put in straight touch with the structure of the life as it is. Rejecting any commenting a director of documentary film gives to the spectator a chance to contemplate common things and everyday events by new eyes, without the informational chaos and special effects.

Keywords: non-fictional cinema, unexpectedness, contemplation, shot.

P.G. Tchistiakov

THE CASE ABOUT THE VENERATION
OF THE CYPRUS (STROMINSKAYA) ICON
OF THEOTOKOS (1841–1842)

The article is dedicated to the phenomenon of the veneration of the miracle-working icons in the synodal period of Russian Church. The researching is focused on the archive document about the veneration of the Cyprus (Strominskaya) Virgin's icon (XIX).

Keywords: miracle-working icons, piety, Stromin', healing.

E.A. Tserkovnikova

THE PROBLEMS OF THE PRESERVATION
OF THE CULTURAL LEGACY
OF ARCTIC PEOPLES
IN THE CHUKOTKA'S MUSEUMS

The article is devoted to the general description of the Chukotka's museums. Their mission is the preservation of the cultural legacy of Arctic peoples. The author emphasizes attention on the problems of this museums and gives the examples of fruitful work of state and social organization, which is engaged in the preservation of cultural legacy of north peoples.

Keywords: ethnic traditions, cultural legacy, monuments of history and culture, museum collections, museumination.

L.V. Vanbina

“THE BLINDNESS OF HARPISTS”:
THE SYMBOLISM OF ANCIENT
EGYPTIAN’S IMAGES

The purpose of this article is ascertaining the function of blind harpists images on the walls of ancient Egyptian tombs and temples. Conducting the analyses of this images, the author undertakes the attempt to reveal the main tendency of its icon-graphic evolution and to prove that term “blindness” has many means and reflects the relations of ancient Egyptians about a life and a death.

Keywords: blindness, harpist, “enjoying of heart” scene, amarns age.

Wu Chia-ching

“THE BARD TEXT” AND ITS CONTEXT:
THE CULTURE OF EVERYDAY
LIFE DURING THE “THAW”

The article is dedicated to the theoretical problems of the bard movement as the special cultural “text” of everyday life. For understanding the place of this movement in the communicative process, it is necessary to turn attention to its formation in the historical and cultural context – of the Russian culture of “Thaw” period.

Keywords: bard movement, culture of everyday life, “Thaw”.

Сведения об авторах

Баранова Светлана Измайловна – кандидат искусствоведения, зав-сектором керамики Московского государственного объединенного музея-заповедника, svetlanbaranova@yandex.ru.

Безрогов Виталий Григорьевич – доктор педагогических наук, член-корреспондент Академии педагогических наук, профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ, itk@mail.ru.

Бородин Игорь Викторович – заведующим отделом реставрации Государственного музея изобразительного искусства им. А.С. Пушкина, borodinig@mail.ru.

Бразжников Илья Леонидович – кандидат философских наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI вв. Московского педагогического государственного университета, ilbrazhnikov@mail.ru.

Брекоткина Ирина Павловна – аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, i_brekotkina@mail.ru.

Ванбина Лариса Владимировна – аспирант Института восточных культур РГГУ, hakavra@mail.ru.

Гавришина Анастасия Владимировна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, annagavrishina@gmail.ru.

Гавришина Оксана Вячеславовна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, gavr-oksana@yandexl.ru.

Герасимова Виктория Александровна – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, gerasimova@bk.ru.

Горбунова Ксения Витальевна – аспирант Российского института культурологии, сектор «Языки культур», avangksu@yandex.ru

- Городецкий Лев Рафаилович* – кандидат филологических наук, докторант Института высших гуманитарных исследований РГГУ, levgorod@mtu-net.ru
- Каверина Елена Анатольевна* – кандидат философских наук, доцент кафедры связей с общественностью и рекламы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург), kaverina_elena@mail.ru.
- Каменецакая Наталия Юрьевна* – ведущий программист Центра разработки информационно-образовательных проектов РГГУ, natalyakam@yahoo.com.
- Кокорина Юлия Георгиевна* – кандидат исторических наук, методист кафедры реставрации РГГУ, kokorina@inbox.ru.
- Кон Игорь Семенович* – доктор философских наук, профессор, академик Российской академии образования, главный научный сотрудник Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, igorkon@gmail.ru.
- Кошелева Ольга Евгеньевна* – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института всемирной истории РАН, okosheleva61@gmail.ru.
- Ломтев Денис Гершанович* – кандидат искусствоведения, приват-доцент Бернского университета, degelo@mail.ru.
- Макарова Ирина Игоревна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, Makarova25@rambler.ru.
- Мерзлякова Виктория Николаевна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, vmerzliakova@gmail.com.
- Миронов Юрий Владимирович* – кандидат геолого-минералогических наук, старший научный сотрудник Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского, mironov@sgm.ru.
- Пиллюк Елена Васильевна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, erlico@mail.ru.
- Пихлецакая Елизавета Дмитриевна* – аспирант Московского государственного архитектурно-художественного института им. В.И. Сурикова, crazy_rain@pochta.ru.
- Раздьяконов Владислав Станиславович* – кандидат исторических наук, преподаватель Учебно-научного центра изучения религий РГГУ, adterranova@inbox.ru.

Резников Владимир Федорович – член Союза дизайнеров России, научный сотрудник Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского РАН, (495)-629-76-81.

Ростова Нина Владимировна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой телевизионных, радио- и Интернет-технологий Института массмедиа РГГУ, nrostova@inbox.ru.

Сергазина Карлыгаиш Толегеновна – кандидат исторических наук, преподаватель Центра изучения религий РГГУ, ksergazina@gmail.com.

Скрылева Екатерина Владимировна – аспирант кафедры общественных наук Литературного института им. А.М. Горького, eskryleva@gmail.com

У Цзя-цин (Китайская Республика, Тайвань) – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, itk@mail.ru.

Церковникова Екатерина Анатольевна – аспирант кафедры музеологии РГГУ, etserkovnikova@ Rambler.ru.

Черненко Виктория Викторовна – кандидат геолого-минералогических наук, завсектором Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского РАН, victoria@sgm.ru.

Чистяков Петр Георгиевич – кандидат исторических наук, старший преподаватель Центра изучения религий РГГУ, tchistiakoff@gmail.com.

Шмагина-Великанова Анна Ильинична – доцент Центра изучения религий РГГУ, natkir@yandex.ru.

Шустрова Ольга Иосифовна – старший преподаватель кафедры прикладной информатики в искусстве и гуманитарных науках Санкт-Петербургского государственного университета, symbolga@gmail.com.

Якушева Ольга Викторовна – аспирант кафедры музеологии, helgilensh@mail.ru.

General data about authors

Baranova Svetlana I. – Ph. D. (in art history), Chief of Ceramics Department of Moscow State United museum-reserve. E-mail: svetlanbaranova@yandex.ru.

Bezrogov Vitaly G. – doctor of pedagogical science, member-correspondent of Russia Academia of pedagogic science, professor of the history and theory department of Russian State University for Humanities, itk@mail.ru.

Borodin Igor V. – head of Conservation department of Pushkin State Museum of Fine Art, borodinig@mail.ru

Brazhnikov Iliya L. – Ph. D. (in philosophy), associate professor of Russian literature and journalism department XX–XXI years of Moscow Pedagogic State University, ilbrazhnikov@mail.ru.

Brekotkina Irina P. – postgraduate student of the St. Petersburg State Academic Institute of Fine Arts, i_brekotkina@mail.ru.

Chernenko Victoria V. – Ph. D. (in geology and mineralogy), head of sector of the Vernadsky State Geological museum of the Russian Academy of Sciences, victoria@sgm.ru

Gavrishina Anastsiya V. – postgraduate student of the history and theory department of Russian State University for Humanities, annagavrishina@gmail.ru.

Gavrishina Oksana V. – Ph. D. (in culturology), associate professor of the history and theory department of Russian State University for Humanities, gavr-oksana@yandexl.ru.

Gerasimova Victoria A. – postgraduate student of the history and theory department of Russian State University for Humanities, gerasimova@bk.ru.

Gorbunova Ksenia V. – postgraduate student of Russian Institute of Culturology, sector “Culture languages”, avangksu@yandex.ru.

Gorodezky Lev R. – Ph. D. (in philology), candidate for a doctor’s degree postgraduate student of the Institute for the Higher Humanities of the Russian State University for the Humanities, levgorod@mtu-net.ru.

- Jakusheva Olga V.* – postgraduate student of the museology department of the Russian State University for the Humanities, helgilensh@mail.ru.
- Kamenetskaya Nataliya Yu.* – lead programmer of the Center for Informational and Educational Projects of the Russian State University for the Humanities, natyakovam@yahoo.com.
- Kaverina Elena A.* – Ph. D. (in philosophy), associate professor of the Public relation and advertisement department of the Russian State Pedagogic University (St. Peterberg), kaverina_elenam@mail.ru.
- Kokorina Julia G.* – Ph. D. (in history), methodist of restoration department of the Russian State University for the Humanities, kokorinam@inbox.ru.
- Kon Igor S.* – doctor of philosophy (sc), professor, fellow of the Russian Academy of Education, chief researcher of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, igorkon@gmail.ru.
- Kosheleva Olga E.* – doctor of history, senior research fellow of the Institute of World history of the Russian Academy of Sciences, okosheleva61@gmail.ru.
- Lomtev Denis H.* – Ph. D. (in art history), adjunct professors at the Bern University, degelom@mail.ru.
- Makarova Irina I.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of of the Russian State University for the Humanities, Makarova25@rambler.ru.
- Merzliakova Victoria N.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of of the Russian State University for the Humanities, vmerzliakovam@gmail.com.
- Mironov Yury V.* – Ph. D. (in geology and mineralogy), senior research fellow of the Vernadsky State Geological museum of the of the Russian Academy of Sciences, mironov@sgm.ru.
- Pikhletskaia Elizaveta D.* – postgraduate student of Moscow State Art Institute named after V.I. Surikov, crasy_rain@pochta.ru.
- Pilyuk Elena V.* – postgraduate student of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, eplico@mail.ru.

- Razdjakov Vladislav S.* – Ph. D. (in history) lecturer of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, adterranova@inbox.ru.
- Reznikov Vladimir F.* – member of Russian Designers Union, research fellow of the Vernadsky State Geological museum of the Russian Academy of Sciences, (495)-629-7681.
- Rostova Nina V.* – Ph. D. (in art history), chair of the Television, radio- and Internet-technologies department of the Massmedia Institute of the Russian State University for the Humanities, nrostova@inbox.ru.
- Sergazina Karlygash T.* – Ph. D. (in art history), lecturer of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, ksergazina@gmail.com.
- Shmaina-Velikanova A.I.* – associate professor of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, natkir@yandex.ru.
- Shustrova Olga I.* – senior lecturer of the Information Technologies in Art and Humanitarian department of the State St. Petersburg University, symbolga@gmail.com.
- Skryleva Ekaterina V.* – postgraduate student of the social science department of the Maxim Gorky Literary Institute in Moscow, eskryleva@gmail.com.
- Tchistiakov Petr G.* – Ph. D. (in history), senior lecturer of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, tchistiakoff@gmail.com.
- Tserkovnikova Ekaterina A.* – postgraduate student of the museology department of the Russian State University for the Humanities, etserkovnikova@rambler.ru.
- Vanbina Larisa V.* – postgraduate student of the Institute for Oriental cultures of the Russian State University for the Humanities, hakavra@mail.ru.
- Wu Chia-ching* (Chinese Republic, Tajwan) – postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru.

Заведующая редакцией *Е.Е. Жигарина*

Корректор *Т.М. Козлова*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Формат 60×90 ¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 19,75. Усл. печ. л. 19,8.
Тираж 1050 экз. Заказ № 280.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6
www.rggi.ru
www.knigirggi.ru