

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 11 (91)

Academic Journal

Series  
*Cultural Studies. Art Studies. Museology*

Moscow  
2012

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 11 (91)

Научный журнал

Серия «Культурология.  
Искусствоведение. Музеология»

Москва  
2012

УДК 008.001(05)  
ББК 71я54

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология»

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

Номер подготовила:  
Э.Н. Волкова

## СОДЕРЖАНИЕ

### Проблемы истории и теории культуры

---

|   |    |
|---|----|
| <i>С.В. Польской</i>  |    |
| Концепт «монархия» и монархическая риторика<br>в России XVIII века .....            | 11 |
| <i>С.А. Еремеева</i>  |    |
| Бремя памяти: некролог как академическая практика .....                             | 20 |
| <i>О.В. Молчанова</i>   |    |
| О «травме» в культурной памяти: фигура свидетеля .....                              | 29 |
| <i>С.С. Ильин</i>   |    |
| О концепте «странник» в истории русской культуры .....                              | 37 |
| <i>М.Р. Балина</i>  |    |
| «Воображаемая география» в детских повестях Льва Кассиля .....                      | 46 |
| <i>В.Г. Безрогов</i>  |    |
| Практики письма в начальной школе первых<br>советских поколений .....               | 54 |
| <i>О.В. Гавришина</i>   |    |
| Динамический фон в фотографии: «маленькие экраны»<br>Ли Фридландера .....           | 63 |
| <i>Е.Г. Лапина-Кратасюк</i>   |    |
| «Сервисное общество» и новый герой<br>телевизионных сериалов 2006–2011 гг. ....     | 70 |
| <i>С.Г. Давыдов, А.Е. Касьян</i>  |    |
| «Жди меня» как коммерческий телевизионный проект<br>социальной направленности ..... | 78 |
| <i>Т.Х. Кутлалиев</i>   |    |
| Способы введения нелинейности в сюжеты<br>компьютерных игр .....                    | 87 |

## Проблемы религиозной культуры

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>А.М. Копировский</i>   |     |
| Церковное искусство и современная культура:<br>методологические коллизии .....        | 96  |
| <i>Е.А. Рыбко</i>   |     |
| «Слово Иоанна Богослова об Успении Богоматери»<br>как иконографический источник ..... | 104 |
| <i>Е.В. Шаповалова</i>  |     |
| Гендерный аспект монастырской реформы во Франции:<br>позиция кардинала Ришелье .....  | 113 |
| <i>А.Р. Воробьева</i>   |     |
| Из истории формирования протестантского хорала .....                                  | 122 |
| <i>Г.С. Зеленина</i>  |     |
| «Еврейское крещение» в советский период: практика и оценки .....                      | 128 |
| <i>А.И. Зыгмонт</i>   |     |
| О феномене «царебожия» в современной<br>религиозной культуре России .....             | 138 |

## Проблемы истории искусства

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>Е.А. Савостина</i>   |     |
| Роль пояснительной системы в смысловом пространстве<br>греческой вазописи .....               | 146 |
| <i>Е.В. Лаврентьева</i>   |     |
| «Сошествие во ад» собора Санта Мария Ассунта в Торчелло<br>и его иерусалимский прототип ..... | 156 |
| <i>О.А. Лебедь</i>  |     |
| Проблема интерпретации двух картин Боттичелли .....   | 164 |
| <i>В.М. Сытник</i>  |     |
| Особенности развития японской архитектуры в двадцатом столетии ...                            | 171 |
| <i>Н.Н. Цветкова</i>  |     |
| Семантические аспекты ручного ткачества в России<br>(конец XIX – начало XX в.) .....          | 180 |
| <i>Е.А. Елисеева</i>  |     |
| Особенности изобразительных решений отечественных<br>фильмов 1960-х годов .....               | 189 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Н.А. Левданская</i>  |     |
| Условия формирования приморской школы изобразительного искусства в конце XX века .....          | 199 |
| <i>О.Р. Саркисян</i>  |     |
| Значение Киевогорского поля в практиках группы «Коллективные действия» .....                    | 206 |
| <b>Проблемы музеологии</b>  |     |
| <hr/>   |     |
| <i>А.Г. Лещенко, А.В. Урядникова</i>  |     |
| О новом словаре «Ключевые понятия музеологии» .....   | 215 |
| <i>В.Г. Ананьев</i>   |     |
| История формирования и основные направления деятельности Международного бюро музеев .....       | 224 |
| <i>С.Д. Некрасова</i>   |     |
| Потери музеев России в период Второй мировой войны .....  | 233 |
| <i>С.И. Баранова</i>  |     |
| Основные подходы к изучению московских изразцов .....   | 242 |
| <i>О.Н. Шелегина</i>  |     |
| Интеграционные процессы в современном музейном мире Сибири ...                                  | 250 |
| <i>Н.Н. Гончарова</i>   |     |
| Русские сундучные изделия XVII–XVIII вв. в коллекции Государственного исторического музея ..... | 258 |
| Abstracts .....   | 267 |
| Сведения об авторах .....   | 279 |

## CONTENTS

### Problems of history and theory of culture

---

|   |    |
|---|----|
| <i>S.V. Polskoy</i><br>The concept of «monarchy» and monarchic rethoric<br>in Russia of XVIII <sup>th</sup> ..... | 11 |
| <i>S.A. Eremeeva</i><br>The burden of memory: obituary as an academic practice .....                              | 20 |
| <i>O.V. Molchanova</i><br>On the «trauma» in the cultural memory: the figure of witness .....                     | 29 |
| <i>S.S. Ilyin</i><br>On the concept «strannik» in the history of Russian culture .....                            | 37 |
| <i>M.R. Balina</i><br>The «imaginary geography» in the Lev Kassil's children novels .....                         | 46 |
| <i>V.G. Bezrogov</i><br>The practices of writing in the primary school<br>of the first soviet generations .....   | 54 |
| <i>O.V. Gavrishina</i><br>Dynamic background in photography:<br>Lee Friedlander's «little screens» .....          | 63 |
| <i>E.G. Lapina-Kratasyuk</i><br>«Service-oriented society» and new hero in TV serials of 2006–2011 .....          | 70 |
| <i>S.G. Davydov, A.E. Kasian</i><br>«Wait for me» as a commercial and socially oriented television project .....  | 78 |
| <i>T.K. Kutlaliev</i><br>The methods of introducing non-linearity in the plot of computer games ...               | 87 |



## Problems of religious culture

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>A.M. Kopirovsky</i>  |     |
| The church art and secular culture: the methodological collisions .....                                   | 96  |
| <i>E.A. Rybko</i>   |     |
| «Word of John the Theologian about the Dormition<br>of the Mother of God» as the iconography source ..... | 104 |
| <i>E.V. Shapovalova</i>   |     |
| The gender aspect of monastic reform in France:<br>the attitude of cardinal Richeleu .....                | 113 |
| <i>A.R. Vorobyeva</i>   |     |
| On the history of origin of the protestant chorales .....   | 122 |
| <i>G.S. Zelenina</i>  |     |
| «Jewish baptism» in soviet epoch: practice and attitudes .....  | 128 |
| <i>A.I. Zygmunt</i>   |     |
| On the phenomenon of «tsar-worshipping»<br>in the modern religious culture of Russia .....                | 138 |

## Problems of art history

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>E.A. Savostina</i>   |     |
| The role of explanatory system at the semantic space<br>of Grecian vase-painting .....                    | 146 |
| <i>E.V. Lavrentyeva</i>   |     |
| «Descent into hell» of Santa Maria Assunta cathedral<br>in the Torcello and its Jerusalem prototype ..... | 156 |
| <i>O.A. Lebed</i>   |     |
| The interpreting problem of two Botticelli's paintings .....  | 164 |
| <i>V.M. Sytnik</i>  |     |
| The peculiarity of Japanese architecture development<br>in the twentieth century .....                    | 171 |
| <i>N.N. Tsvetkova</i>   |     |
| The semantic aspects of manual weaving in Russia<br>(the end of XIX – beginning of XX centuries) .....    | 180 |
| <i>E.A. Eliseyeva</i>   |     |
| The representational solutions peculiarity of soviet films of 1960 <sup>th</sup> .....                    | 189 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>N.A. Levdanskaya</i>   |     |
| The conditions of forming the Primorye art school<br>in the end of XX century .....             | 199 |
| <i>O.R. Sarkisyan</i>   |     |
| The significance of Kievogorsk field in the practice<br>of «Collective actions» group .....     | 206 |
| <br>  |     |
| <b>Problems of museology</b>  |     |
| <hr/>   |     |
| <i>A.G. Leshchenko, A.V. Uryadnikova</i>  |     |
| On the new dictionary «Key concepts of museology» .....   | 215 |
| <i>V.G. Ananiev</i>   |     |
| The history of forming and the main trends<br>in activity of International museum office .....  | 224 |
| <i>S.D. Nekrasova</i>   |     |
| The losses of Russian museums during the World war II .....                                     | 233 |
| <i>S.I. Baranova</i>  |     |
| The main approaches to the study of Moscow tiles .....  | 242 |
| <i>O.N. Shelegina</i>   |     |
| The integration processes at the modern museum world of Siberia .....                           | 250 |
| <i>N.N. Goncharova</i>  |     |
| Russian chest products of XVII–XVIII century<br>at the collection of State history museum ..... | 258 |
| <br>  |     |
| Abstracts .....   | 267 |
| <br>  |     |
| General data about authors .....  | 279 |

С.В. Польской

## КОНЦЕПТ «МОНАРХИЯ» И МОНАРХИЧЕСКАЯ РИТОРИКА В РОССИИ XVIII ВЕКА

Статья посвящена истории актуализации концепта «монархия» и становлению его как «ключевого понятия» в России XVIII в. «Монархия» рассматривается в соотношении с другими понятиями политического лексикона этой эпохи («самодержавство», «самовластие», «деспотизм»).

*Ключевые слова:* история понятий, монархия, самодержавие, деспотизм, политическая мысль России XVIII века.

29 апреля 1802 г. Валериан Зубов довольно резко высказался по поводу предполагаемой реформы Сената в своей записке, адресованной императору Александру I. Он прямо заявлял, что при неограниченной власти расширенные права Сената явились бы только риторическим украшением, которое лишь скрыло бы бесправие и самого «хранилища законов», и подданных императора. Зубов заключал:

Теперь же давать ему [Сенату] права не только значит играть словами, но и приучать народ к ложным понятиям, отнимать силу у истины, заставляя его ни в чем не верить Правительству, коего *Монархический язык* чрез столько лет постоянно не согласен был с делами<sup>1</sup>.

Что же имел в виду екатерининский генерал, говоря о «монархическом языке» правительства, и почему он был «не согласен с делами» российских монархов? Для того чтобы разобраться в этом, необходимо обратиться к истории концепта «монархия» в России.

И хотя данная проблема в историографии рассматривалась с разных точек зрения, вопрос о соотношении понятия «монархия» с терминами «самодержавие», «самовластие», «деспотия» и «республика» в русской политической лексике остается дискуссионным<sup>2</sup>. Греческое слово «μοναρχία» в XVII в. употреблялось прежде всего в церковной литературе. В петровскую эпоху это понятие появляется на страницах переводных политических трактатов, проникает в официальные акты. Например, в «Правде воли монаршей» слово «монарх» употребляется гораздо чаще, чем «царь». Затем оно попадает в исторические и публицистические сочинения А.И. Манькиева, П.П. Шафирова, В.Н. Татищева, причем слова «монархия», «единовластие», «самодержавие» и «самовластие» часто употребляются как синонимы<sup>3</sup>. Все это сближало русскую политическую лексику с западной, а российскую политическую элиту – с европейскими «благоустроенными народами».

Из переводной политической литературы русский читатель мог узнать о существовании разных видов монархии. Хотя большинство таких переводов были рукописными, но и опубликованный трактат С. Пуфендорфа содержал недвусмысленное разделение монархии на абсолютную и ограниченную<sup>4</sup>.

Если в первой половине XVIII в. русская правящая элита постепенно адаптировала европейскую лексику, то уже в середине века «монархия» становится «ключевым понятием» ее политического дискурса. Это происходит во многом благодаря распространению идей Ш.Л. Монтескье. Они создавали основу для развития «монархической риторики» как в официальных документах, так и в сочинениях дворянских вольнодумцев. Почерпнутая у Монтескье идея монархии, ограниченной правами сословий, оказала существенное влияние на политические взгляды русской дворянской элиты 1750–1760-х годов. Концепция «умеренного правления», основанного на фундаментальных законах, позволила И.И. Шувалову предложить императрице Елизавете ввести подобные установления. Позже, в Манифесте 18 февраля 1762 г., Р.И. Воронцов попытался увековечить права «благородных» как фундаментальный закон «монархии». Наконец, в 1762–1763 гг. Н.И. Панин разрабатывал проекты государственных реформ, призванных упорядочить «монархическое правление» в России. Сама Екатерина II, несомненно, активно использовала классификацию форм правления Монтескье в своих сочинениях.

В 1760 г. был анонимно опубликован трактат «Русские письма», созданный чиновником Коллегии иностранных дел Ф.Х. Штрубе<sup>5</sup>, который пытался опровергнуть теорию Монтескье и защитить россий-

скую монархию от обвинения в деспотизме. Штрубе доказывал, что кроме монархии ограниченной (*monarchie limitée*), которую описывает Монтескье, существует монархия абсолютная (*monarchie absolu*), отличающаяся от деспотии наличием законов и гражданских прав. Автор «Русских писем» утверждал, что «деспотизм» и «самодержавие» сходны неограниченным характером власти, но они существенно отличаются: *деспот* велит во всем себе повиноваться, «принадлежащие ему рабы ничего своего не имеют», все их имущество «в государственной воле и власти», тогда как народы *Гражданской Монархии* своему *Государю* «во всем том праведно повинуются, что к общей пользе касаться может». Штрубе полагал, что «Россия никогда деспотственным государством не бывала, да от глубокой древности истинными монархами управлялась». Автор трактата использовал характеристики «умеренной монархии» Монтескье для доказательства существования в России так называемой «гражданской монархии» (*Etat civil*). В частности, он утверждал, что дворянство и другие сословия в России имеют закрепленные в законах права<sup>6</sup>.

Заметки великой княгини Екатерины Алексеевны на книгу Штрубе часто служат основанием для суждения о ее «подлинных» политических идеалах<sup>7</sup>. Особое внимание историков привлекает ее заключение о необходимости для России деспотического (*Despotique*) правления. На основании этого краткого текста некоторые исследователи делают вывод, что Екатерина выдала себя с головой: вся ее «монархическая риторика» была лицемерием, необходимым для очарования Запада, а в действительности она была убежденной сторонницей деспотизма<sup>8</sup>. Другие доказывают, что она не приемлет апологию деспотизма со стороны Штрубе и поддерживает Монтескье<sup>9</sup>. Как известно, Екатерина тщательно выверяла свои тексты. Поэтому важно отметить, что во французском варианте «Наказа» мы нигде не встретим *despotique* как аналог русского определения «самодержавный»; она употребляет только слова *monarchique* или *souveraine*<sup>10</sup>. Как же тогда понимать заключение императрицы о книге Штрубе? В контексте ее предшествующих критических замечаний по поводу «деспотического правления», его можно было бы считать ироническим высказыванием: Екатерина сделала положения Штрубе нелепыми, доведя их до абсурда. Но в своем «Антидоте» (1770) императрица вновь повторяет свое заключение, и практически теми же словами: «подданные никогда не жаловались на форму правления, и подлинно она есть единственная, коя может существовать в России ввиду обширности сей Империи»<sup>11</sup>. Значит, Екатерина

приняла развитую в книге Штрубе идею «гражданской монархии», в которой царят законы для подданных, но суверен ими не связан. В характере императрицы политик-практик всегда торжествовал над политическим мечтателем, хотя Екатерина и любила, по ее собственным словам, возводить «*châteaux en Espagne*». В то же время Екатерина вынесла важный урок из чтения Штрубе: политическая риторика не менее важна, чем политическая практика. Поэтому в своих сочинениях императрица избегает выражения «деспотическое правление», которое наряду с «самовластным» и «самовольным» подвергается осуждению. В официальной идеологии ее царствования бесконечно транслируется идея господства в России «истинной монархии». Однако это не помешало брату ее последнего фаворита не без желчи отметить, что *монархический язык* императрицы «через столько лет постоянно не согласен был с делами».

Распространению «монархического языка» способствовали и переводы политических сочинений Я.Ф. Бильфельда и И.Г.Г. Юсти, а также статей из «Энциклопедии». Юсти, как и Монтескье, противопоставлял монархию и деспотию, указывая на неперменное присутствие в монархии фундаментальных законов<sup>12</sup>. Луи де Жокур в «Энциклопедии» различал «монархию совершенную» (*Monarchie absolue*) и «монархию ограниченную» (*Monarchie limitée*). Последняя выступает как смешанная форма правления, где «три власти смешаны совокупно так, что одна другой служит перевесом и противоположением». Жокур полагал, что «единоначалие ограниченное наследное есть кажется наилучший образ Монархии», примером чему служит «правление Аглинское». Интересно отметить, что переводчик И.О. Туманский опустил следующее высказывание Жокура о России: «*la monarchie de Russie est un pur despotisme*» («русская монархия есть чистый деспотизм»). «Самодержавство» выступает в данном переводе одновременно как синоним монархии и как аналог политического суверенитета:

Ограничение власти самодержавныя не причиняет ни малейшаго предосуждения *Самодержавству*; ибо Государь или совет, которому поручено *самодержавство*, может отправляти все дела принадлежащая оному так равно, как и в *совершенном Самодержавстве*: вся разность в том только состоит, что в последнем определяет Монарх окончательно по собственному разсуждению, а в *ограниченном Единачалии* есть Сенат, который купно с Государем отправляет некоторыя дела, и что согласие Сената есть толь нужное мнение, что Государь ничего не может решить без онаго<sup>13</sup>.

Ограниченная монархия подразумевает наличие не только *непременных законов*, но и определенных органов власти, делящих с монархом «самодержавство» (*Souveraineté*). В соответствии с этим положением русские конституционалисты 1760–1780-х годов (Н.И. Панин и М.М. Щербатов) предлагали как введение «фундаментальных законов», так и создание выборного дворянского Сената, наделенного законодательными полномочиями<sup>14</sup>.

Впрочем, к концу века в русском обществе происходят важные изменения в понимании «монархии» и «самодержавия». С одной стороны, официальные акты и периодическая печать пропагандируют идею «истинной монархии» Монтескье, прямо связывая ее с русским «самодержавием». Примечательно, что Словарь Академии Российской не имеет статьи «самодержавие(-ный)», зато в нем есть статьи «монарх» («государь, самодержец») и «монархия» (с пояснением – «единодержавие, самодержавие, единовластие»)<sup>15</sup>.

С другой стороны, в это время в русском элитарном дискурсе начинают активно распространяться республиканские идеи. Принципы классицизма, воскрешавшего античные доблести Афин, Спарты и Рима, завораживали умы и сердца не только читающей молодежи. Появляется своеобразная мода на «республиканские добродетели», и ей приносит дань сама императрица, которая утверждает, что «моя душа всегда была весьма республиканской» («*mon âme a toujours été singulièrement républicaine*»<sup>16</sup>). Впрочем, эта фраза Екатерины из ее письма Й.Г. Циммерману (1789) как раз должна была служить красивым парадоксом, а не свидетельствовать о близости монархии и республики. Все словари эпохи говорят о семантической оппозиции республиканского/монархического. Примечательна одна из дефиниций в словаре Французской Академии: «республиканец» – это тот, кто имеет «чувствования противоположные монархическому состоянию, в коем он живет» («*sentiments opposés à l'état monarchique, dans lequel il vit*»)<sup>17</sup>. Видимо, Екатерина хотела сказать не более того, что она живет в монархическом государстве, хотя имеет в душе республиканские «чувствования».

В 1776 г. князь М.М. Щербатов прямо заявляет Корберону, что «допускает только республиканскую форму правления, даже для больших государств»<sup>18</sup>. Та же идея появляется в его критических «Примечаниях на Наказ», где он спорит с мыслью Монтескье о необходимости деспотического правления для государств с обширной территорией<sup>19</sup>. Здесь же Щербатов, в отличие от Екатерины II, понимает под «самодержавством» именно «самовластие» и «деспо-

тичество». Князь замечает желание автора «Наказа» выдать «самодержавство» за «монаршическое правление», и прямо указывает на несоответствие этих двух понятий<sup>20</sup>.

А.Н. Радищев впервые противоречит официальной терминологии в печатном издании. Он, как и Щербатов, связывает «самодержавство» с деспотизмом, а не с монархией. В своем переводе книги Г.-Б. Мабли «Размышления о греческой истории» (1773) Радищев сопровождает утверждения автора о политической деградации греков от монархии к «самодержавству» (деспотии) собственным примечанием: «*Самодержавство* есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние»<sup>21</sup>.

Именно на волне новой политической моды растет противопоставление «республики» и «монархии». Обеспокоенная этим «республиканская императрица» в своей драме «Историческое представление из жизни Рурика» (1786) изображает Рюрика просвещенным монархом, а его оппонента Вадима коварным мятежником. Раскаявшись, Вадим просит у добродетельного государя прощения на коленях, и Рюрик дарует его как «новый Тит». Признанный столичной публикой драматург Я.Б. Княжнин в своем «Вадиме» (1788) осмелился дать иную трактовку тех же событий. Он изображает борьбу монархических и республиканских принципов, персонализированных в образах Рюрика и Вадима как равно достойных соперников. Острые дискуссии о преимуществах монархической («самодержавной») и республиканской форм правления, как известно, испугали императрицу. Она велела изъять и уничтожить все экземпляры пьесы Княжнина, в которой понятие «самодержавие» было окрашено самыми негативными красками. Во II действии трагедии сторонник Вадима – новгородский посадник Пренест произносит обличительную речь против монархии: «*Самодержавие повсюду бед содетель, / Вредит и самую чистейшую добродетель. / И, невозбранные пути открыв страстям, / Дает свободу быть тиранами царям*». Республиканский идеал противопоставлен здесь не деспотии (как у Радищева), а именно монархии, которая, по мнению Пренеста, развращает даже добродетельного правителя: «*Какой герой в венце с пути не совратился? / Величья своего отравой упоен, / – Кто не был из царей в порфире развращен?*»<sup>22</sup>.

«Монархическая риторика» в конце XVIII в. теряет былую привлекательность; она постепенно обретает оппозицию в виде «республиканского идеала», который «заражает» светских молодых людей. Среди них оказался и внук самой императрицы – великий



князь Александр Павлович. Его откровения о пользе установления республики вызывают удивление даже у А. Чарторыйского и П.А. Строгонова<sup>23</sup>. Впрочем, Александр, вступив на престол, успешно реализует парадокс своей царственной бабки: он также остается республиканцем «в чувствованиях» – как частный человек, но не как государственный деятель.

\*\*\*

Понятие «монархия» актуализируется в политическом лексиконе уже с начала XVIII в., конкурируя в употреблении, а иногда замещая отечественное «самодержавство». Однако «ключевым понятием» концепт «монархия» становится только во второй половине века, когда усвоение правящей элитой теории «умеренной монархии» Монтескье приводит к попыткам ее переноса на отечественную почву. В свою очередь «самовластие», бывшее еще в первой половине века синонимом «самодержавия», теперь все чаще противопоставляется ему как эквивалент «деспотизма». Дихотомия «самодержавство/самовластие» утверждается в официальной риторике екатерининского царствования. Она находит своих критиков, оспаривающих правильность понимания «монаршического правления» императрицей. Однако в конце XVIII в., с ростом республиканских настроений, в общественной мысли происходит снятие дуализма «монархия/деспотизм». Вместо этого проявляется новый конфликт концептов – противопоставление «монархии» и «республики»: с точки зрения республиканцев, «монархия» («самодержавие») потенциально несет в себе угрозу «деспотизма». Это концептуальное напряжение становится заметным еще накануне Французской революции, но окончательно актуализируется уже в следующем веке.

#### Примечания

<sup>1</sup> Записка гр. Валериана Зубова о правах Сената при всеподданнейшем письме от 29 апреля 1802 г. РГИА. Ф. 1167. Оп. 16. Д. 8. Л. 14.

<sup>2</sup> См.: *Griffits D.M. Catherine II: The Republican Empress // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 1973. Bd. 21. H. 3. S. 323–344; Madariaga I. de. Autocracy and Sovereignty // Canadian-American Slavic Studies. 1982. 16. P. 369–387; Каменский А.Б. От Петра I до Павла I: реформы в России XVIII века (опыт целостного*

- анализа). М.: РГГУ, 1999. С. 342–343; *Lentin A.* «Une âme républicaine»? Catherine, Montesquieu, and the Nature of Government in Russia: The Nakaz through the Eyes of M.M. Shcherbatov // *Философский век. Альманах. Вып. 11.* СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1999.
- <sup>3</sup> См.: *Соколов С.В.* Политические понятия, обозначающие формы правления, в российских исторических сочинениях XVIII в. // *Документ. Архив. История. Современность. Вып. 11.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 211–225.
- <sup>4</sup> *О должности человека и гражданина по закону естественному*, книги две сочиненные Самуилом Пуфендорфом. Ныне же на российский с латинского переведены повелением <...> государыни Екатерины Алексеевны. СПб., 1726. С. 436.
- <sup>5</sup> [*Strube de Pirmont F.H.*] *Lettres Russiennes.* [СПб.: тип. Акад. Наук], 1760. Вскоре был сделан русский рукописный перевод. См.: ОР РНБ. Ф. 550. ОСРК. Q. II. 101. На титульном листе рукописи надпись: «Российския (или Руские) письма на французском языке изданы 1760 г., а со онаго на российской язык переведены 1761 года».
- <sup>6</sup> ОР РНБ. Ф. 550. ОСРК. Q. II. 101. Л. 129, 133 об.
- <sup>7</sup> Заметки на книгу Струбе де Пирмонта // *Сочинения императрицы Екатерины Второй* / Под ред. акад. А.Н. Пыпина Т. 12. СПб., 1907.
- <sup>8</sup> Эта точка зрения весьма распространена, и кроме советских историков, ее разделяли многие западные исследователи. Так, А. Лортолари утверждал, что «Наказ» Екатерины был скорее адресован европейской публике, чем Уложенной комиссии. См: *Lortholary A.* Les «Philosophes» du XVIIIe siècle et la Russie. Le mirage russe en France au XVIIIe siècle. P: Editions contemporaines, 1951.
- <sup>9</sup> Каменский А.Б. Указ. соч. С. 341.
- <sup>10</sup> *Plavinskaja N.* Catherine II ébauche le Nakaz: premières notes de lecture de *L'Esprit des lois* // *Revue Montesquieu.* 1998. № 2. P. 72–73.
- <sup>11</sup> *Сочинения императрицы Екатерины II.* Т. 7. СПб., 1901. С. 82.
- <sup>12</sup> Существенное изображение естества народных обществ и всякаго рода законов сочиненное Господином Юсти. СПб., 1770. С. 89, 87.
- <sup>13</sup> О государственном правлении и разных родах онаго, из Энциклопедии переводил Иван Туманский Правительствующаго Сената переводчик. СПб., 1770. С. 57, 65, 72–73, 80–81. L' Encyclopédie. Т. 10. P. 637.
- <sup>14</sup> См.: *Сафонов М.М.* Конституционный проект Н.И. Панина – Д.И. Фонвизина // ВИД. Т. VI. Л.: Наука, 1974. С. 261–280; *Польской С.В.* «Потаенные» сочинения князя М.М. Щербатова и его записка «Мнение о законах основательных государства» // *Изв. Самарского научного центра РАН.* 2010. Т. 12 (38). № 4 (34). С. 217–222.
- <sup>15</sup> *Словарь Академии Российской.* Ч. 4. СПб., 1793. С. 249.
- <sup>16</sup> *Сочинения императрицы Екатерины Второй.* Т. 12. СПб., 1907. С. 595–596.
- <sup>17</sup> *Dictionnaire de l'Académie française.* Т. 2. P., 1694. P. 398.

- <sup>18</sup> Интимный дневник шевалье де-Корберона, французского дипломата при дворе Екатерины II. СПб., 1907. С. 137.
- <sup>19</sup> Хотя М.М. Щербатов всем сердцем сочувствовал республиканским идеалам, в своих проектах, посвященных России, он, не колеблясь, отдает предпочтение «монаршическому правлению». См.: *Щербатов М.М.* Неизданные сочинения. М.: ОГИЗ, 1935. С. 21.
- <sup>20</sup> Там же. С. 25, 27. М.М. Щербатов не сомневался, что «Наказ сей к деспотическому правлению ведет».
- <sup>21</sup> *Радищев А.Н.* Полное собрание сочинений: В 3 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 2. С. 282.
- <sup>22</sup> *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 270.
- <sup>23</sup> *Чарторыйский А.* Русский двор в конце XVIII и начале XIX столетия. М.: ГПБИР, 2007. С. 45; *Чудинов А.* Жильбер Ромм и Павел Строганов: История необычного союза. М.: НЛО, 2010. С. 321.

## ВРЕМЯ ПАМЯТИ: НЕКРОЛОГ КАК АКАДЕМИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

Отношения живых и мертвых – одна из базовых характеристик любого сообщества. Среди практик, обеспечивающих функционирование общей памяти, поминание покойного занимает особое место. В европейской культуре рефлексия смерти, возникшая в эпоху Возрождения, получила специфическое развитие в академических некрологах конца XIX – начала XX в. Они оказались не столько «словом о мертвом», сколько пространством разговора о самом научном сообществе и его живых представителях. Текстуальный анализ позволил выделить отдельные функции (смысловые слои) некрологов: литургический, коммуникативный, нарративный и проективный. Данный подход позволяет по-новому прочесть эти источники.

*Ключевые слова:* некролог, академическое сообщество, практики памяти.

Человек существует одновременно в мире живых и мертвых. Последние зачастую значат для нас даже больше, чем живые, влияя на оценки и решения, определяя сам ход наших мыслей. Мертвые помнят о нас так же, как мы помним о них. Человек тем и отличается от других существ, что почитает умерших – и, значит, продолжает жить вместе с ними. С течением времени меняются лишь формы почитания и взаимодействия с мертвыми: ритуальный плач и тризны архаической традиции, литургическое поминовение христианства, надгробные эпитафии античности и Возрождения...

В коммуникации мертвых и живых всегда задействована некая высшая инстанция, делающая возможным установить контакт «поверх барьеров» земной жизни. При этом одни времена вопиют к Богу, другие – апеллируют к живым. В любом случае при взаимодействии с мертвыми мы выходим в пространство символического, которое становится метаязыком общения.

Однако в этом пространстве работают реальные люди. Известный британский представитель культурной антропологии Э. Лич пишет:

Леви-Стросс заметил, что миф и музыка являются «инструментом для уничтожения времени»; то же самое можно было бы сказать и о выстраивании ритуального действия в целом. В обычном культурно обусловленном ритуальном действе не бывает иного «композитора», кроме мифологических предков. Действия следуют заведенному порядку, установленному традицией («таков наш обычай»). Как правило, при этом бывает *дирижер*, знаток церемоний, верховный жрец, главное действующее лицо, чьи действия служат временными вехами для всех остальных участников<sup>1</sup>.

Работа А.И. Хоментовской «Итальянская гуманистическая эпитафия» была написана в 1920–1930 гг., но опубликована только в 1995 г., не потеряв при этом своей актуальности<sup>2</sup>. Автор показывает, что со времен Возрождения в Европе слово об умершем все чаще обращено к живым и имплицитно содержит в себе их проблемы. Новая «гуманистическая эпитафия» возникает на пересечении античного культа доблести, христианского смирения перед смертью и «открытия человека». По словам А.И. Хоментовской, такая эпитафия «дает не только сумму фактов, и не только представляет собой произведение литературы и учености: ...это человеческий документ, богатый эмоциональным и интеллектуальным содержанием»<sup>3</sup>. Со временем в европейской культуре становится все более заметным присутствие в тексте эпитафий автора, с его личным человеческим отношением.

Эмоциональные и социальные элементы в осмыслении смерти оказываются одинаково значимыми. Человеку дано переживание смерти – дар, тяжесть которого компенсируется ощущением и осознанием ценности жизни: жизнь и смерть произвольно оказываются связанными. И когда меняется жизнь, по-другому начинает пониматься и смерть. Хоментовская находит в эпитафиях новый источник трудноуловимой информации о далеко ушедшем

времени, так как они дают возможность приобщиться «к духовной атмосфере эпохи,... к *ars vivendi* (искусству жить) ученого эпохи Возрождения в своей идеальной сфере»<sup>4</sup>.

Важным показателем культурных изменений становится и смена «дирижера»: эпоха выдвинула на первый план новый тип «владельца дум» – гуманиста, ученого и поэта в одном лице.

Участие в поминании людей, профессия и призвание которых – рефлексия, резко увеличивает долю сознательного и личного в традиционной практике. По сути, «эпитафии дают рефлексии смерти, а не ее переживание»<sup>5</sup>. Я. Ассман предлагает различать два вида памяти об умерших:

Воспоминание об умерших делится на ретроспективное и проспективное воспоминание. Ретроспективная память об умерших есть более универсальная, изначальная и естественная форма. Это форма, в которой группа живет со своими мертвыми, поддерживает их присутствие в уходящем вперед настоящем и тем самым создает образ своего единства и целостности, который, как нечто совершенно естественное, включает и мертвых. Чем дальше мы отходим вглубь истории, тем больше доминирует эта опора группы на умерших и предков. В проспективном измерении речь идет об аспекте *достижения* и *fata*, путях и формах стяжания незабвенности и славы<sup>6</sup>.

Со временем меняются формы поминальных обрядов, происходит любопытная трансформация поминального слова. В Новое время исчезает единообразная формула молитвенного поминовения, и речь, посвященная покойному, становится предметом выбора одного из членов сообщества (казалось бы, свободного выбора).

Однако ритуальные слова не могут быть совершенно произвольны: по крайней мере, «о мертвых либо хорошо, либо ничего». Этот культурный запрет и сегодня служит показателем сакральности смерти. Мертвый живым неподсуден. И не потому, что он ушел, а потому, что остался с нами. Остался до той поры и в той мере, в какой мы сохраняем память о нем. Более того, смерть может повышать значимость человека: реже – за счет обстоятельств самой смерти, чаще – за счет осознания масштабов потери; утрата мстит за себя тем, что приходит ей на смену. Сегодняшнее общество – это по-прежнему единый мир живых и мертвых, которые сосуществуют. Граница между пространствами оставшихся и ушедших не абсолютна, – ее пересекает, в первую очередь, именно ритуальное слово. Поэтому в ситуации произнесения прощальных речей нужно

быть особенно осторожным: неправильное слово может навредить как покойному, так и живым. Теоретически можно и промолчать, но молчание разрывает связь, упраздняет коммуникацию не только с ушедшими людьми, но и с самим прошлым. Таким образом, существует предписанность высказывания: традиция не только накладывает ограничения, но и задает правила (структурирует поле возможного поведения).

В европейской культуре печатные некрологи появляются, вероятно, в XVII–XVIII вв., а в России – в самом конце XVIII в. Они сохраняют пограничный статус (обращены в обе стороны), вбирая в себя черты надгробного слова и эпитафии. Печатные некрологи ритуальны, причем сам их текст воплощает словесную часть ритуала, а помещение его в периодике – это уже ритуальный жест. Совершающий публикацию некролога выступает в роли человека, исполняющего обряд. Но так как неизменная формула установления контакта с сакральным миром отсутствует, человек, составляющий текст некролога, сам ищет слова для него. Функция «дирижера» накладывает на него огромную ответственность – и социальную, и личную.

Некролог Нового времени, ставший частью ритуала поминовения, это в первую очередь слово о мертвом. Но не только о нем. Умерший – провокатор разговора о самом насущном – о мире, о времени и о себе. Свидетелями подлинности высказывания выступают мертвые, которым ведома некая истина. Кроме того, при неизбежной встрече с усопшими («все там будем») они могут потребовать отчета от такого «дирижера».

Посмертное поминание – определенная работа, направленная на поддержание и сохранение жизни. Слова восстанавливают связь между членами сообщества живых и мертвых, которые встречаются в пространстве общей памяти. Более того: существование любого сообщества живых подтверждается наличием общей памяти их членов. Смерть одного из них дает возможность и повод эту память подтвердить и укрепить.

Научное сообщество, выстраивающее идентичность вокруг традиции, определяемой преимущественно именами своих выдающихся представителей, несомненно, чутко относится к практикам хранения и передачи памяти через поминовение усопших.

Расцвет этой практики в России приходится на конец XIX – начало XX в. Полный цикл поминовения члена научного сообщества тогда выглядел так:

- некролог в периодическом издании (как правило, специальном), по возможности сразу после его смерти;

- публичный вечер памяти (в общедоступном пространстве или в среде его научного общества);
- сборник воспоминаний о покойном.

Это единый процесс, в котором каждый последующий шаг предполагает предыдущие.

Некролог близок к надгробной речи, произнесенной в академическом собрании (предполагается, что усопший ее еще слышит). Человек, берущий слово над могилой, оказывается в положении жреца, совершающего обряд проводов умершего в иной мир. Он берет на себя ответственность за точное проведение ритуала, рамки которого в современном мире в значительной мере определяются интуитивно. Можно сказать, что такой некролог «личностен, но не индивидуален».

Не случайно в «Известиях Академии Наук» начала XX в. о некрологе говорится безлично: он кем-то «составлен», а «читан» нередко другим человеком. Такой некролог должен был содержать некие конвенциональные оценки, разделяемые присутствующими на обряде поминовения. «Чтением» некрологов подводился некий итог периода между регулярными академическими заседаниями, отмеченного утратой данных членов сообщества. Это был ритуал сплочения, требующий помянуть «своих», подчеркнуть неизменность границ своего круга. Затем следовала публикация некролога. Поскольку любое поминовение носит социальный характер, его обнаружение важно не столько для расширения круга соучастников, сколько в надежде продлить воздействие слова о человеке, покинувшем этот круг.

Персональные вечера памяти, в отличие от поминания в Академии, проходили обычно через год, пять, десять лет после смерти члена сообщества (в идеале – день в день). При этом создается уже другая эмоциональная обстановка, действие приобретает иной смысл. Собравшиеся демонстрируют солидарность относительно ценности памяти ушедшего и сохранение его связи с миром живых. В результате создается тонкий баланс отношений между живыми и умершими. Программа таких вечеров составляется из выступлений тех, кто близко знал покойного; их темы могут быть скоординированы в процессе подготовки мероприятия. В этих выступлениях больше эмоций, пафоса и лирики, их авторы не дают оценку, не подводят итог жизни покойного (как в поминальном слове), а стремятся воссоздать его образ.

Наконец, выходит сборник «в память» об усопшем. Иногда содержание сборника в основном определяется уже на «вечере



памяти», но важен именно факт его выхода в свет. Благодаря этому событию все сказанное об умершем выходит за пределы круга близких людей и представляет его широкой публике. Это уже слово, полностью обращенное к живым. Именно поэтому в такой сборник часто входят не только воспоминания о покойном, но и работы других исследователей в той же научной области. Все это демонстрирует длящуюся включенность того, кто уже умер, в мир живых.

Таким образом, сначала создается как бы каркас образа умершего (через оценку в некрологах), затем формируется эмоциональное поле восприятия его личности (через воспоминания) и, наконец, обозначается контекст его вечного существования (через представление продолжающейся совместной работы в опубликованных сборниках «в память»).

По мере прохождения разных стадий обряда проводов растет личностное присутствие авторов каждого высказывания, а также постепенно расширяется аудитория, к которой это высказывание обращено. По мере удаления от даты смерти внимание перемещается с мира мертвых на мир живых, и баланс между ними восстанавливается.

Граница между поминанием (обращенном к мертвому) и воспоминанием (обращенном к живущим) весьма условна. В чистом виде и то, и другое встречается редко; чаще всего элементы поминания лишь постепенно заменяются элементами воспоминания. Важно само направление этого движения – от мертвых к живым.

В академической практике XIX–XX вв. исполнителем обряда прощания, в принципе, мог быть любой, и в течение жизни мало кому удавалось избежать роли провожающего хотя бы один раз. Однако одни люди почему-то чаще оказываются участниками подобной практики, чем другие. Иногда кажется, что такие «дирижеры» ритуала принуждены к этому внешними причинами – например, служебным положением. Однако функция поддержания связи между живыми и мертвыми – вещь настолько тонкая и специфичная, что регулярно исполнять ее можно только добровольно. Деятельное функционирование в этом смысловом пространстве – достояние немногих, но исследование конкретных форм практики поминовения дает возможность приблизиться к пониманию ее смысла.

Итак, всегда находятся люди, которые умеют регулировать отношения между живыми и мертвыми. В научном сообществе они опознаются через активное участие в написании некроло-

гов. Казалось бы, при большом количестве однотипных текстов должен выработаться алгоритм их составления, диктуемый и законами жанра, и личным опытом. Но в данном случае алгоритм – это не формализация, а скорее внутренняя структура, которой подчиняется движение мысли. Точнее, в некрологах непременно присутствуют и обязательные элементы жанра, и дополнительные элементы личного опыта автора, которые и придают таким текстам определенный смысл. Тексты так называемых малых жанров имеют относительную свободу и от господствующей идеологии, и от внутреннего контроля научного сообщества, и от самоконтроля. Некрологи оказываются пространством «несказанного» и потому представляют собой уникальный источник для исследований.

Как правило, исследователи подходили к некрологу с бытовой, а не с бытийной точки зрения. Кажущаяся конкретность упоминаемых событий искушает напрямую использовать их как материал исследования. Иногда это даже получается – на уровне биографических фактов, строго локализованных в пространстве и времени. Уже на уровне свидетельства о личности умершего возникают проблемы, поскольку этот «памятник» воздвигается по определенным правилам. Сама возможность и неизбежность такой конструкции преобладает над личностью поминаемого, так что биографическая информация о нем выглядит вторичной.

Когда-то было достаточно одного упоминания имени усопшего во время церковной службы: считалось, что Богу и так все остальное о нем известно. «Ориентация на человека» повлекла за собой необходимость определенной характеристики умершего; в результате некрологи стали своего рода биографическими справками, а затем и свидетельствами о живых, которым зачем-то нужно помнить мертвых.

Изменение форм поминовения свидетельствует о расширении функционального поля некрологов. Изначальной, похоже, была их литургическая функция – как богослужение, обеспечивающее связь по вертикали (между миром дольным и миром горним). Параллельно развивалась функция коммуникативная, выстраивающая горизонтальные связи сообщества. Позже возникает нарративная функция – рассказ о человеке, оставившем наш мир. Но это не бытовой рассказ, а повествование о том, что из насущно необходимого для жизни мы утратили. Поэтому материал, извлеченный из некрологов, только квази-биографичен. В Новое время добавляется проективная функция поми-

нения – отображение в нем личности и мировоззрения автора некролога.

С этой точки зрения можно выделить три уровня изучения некрологов, условно соответствующие жесту, слову и стоящему за ними смыслу.

Первый – уровень формального анализа. Он позволяет акцентировать внимание на информации о времени и месте появления некролога, на той аудитории, для которой он предназначен. Для этого уровня анализа имеют значение источники, использованные автором некролога, структура текста, определение круга людей и идей, которые маркируют его ментальное пространство.

Второй уровень – это анализ способа конструирования образа ушедшего человека. Предварительным условием описания является определение степени знакомства автора некролога с героем, апелляция к оценкам других авторитетных людей (чем подтверждается достоверность сведений). Само описание включает не только биографический нарратив с акцентом на чертах характера и качествах личности покойного, но и оценки его деятельности, выражение солидарности с той или иной его позицией.

Наконец, третий уровень – имплицитный; здесь разговор идет о проблемах, насущных для самого автора некролога в определенный период его жизни.

Первый уровень анализа некрологов соотносится большей частью с их коммуникативным слоем, второй – с нарративным, коммуникативным и литургическим, третий – с проективным, коммуникативным и литургическим. Возможно, стоит говорить об этой структуре некрологов как о смысловых слоях, просвечивающих один через другой; кроме того, в них переплетается личное и социальное. А.И. Хоментовская писала об эпитафиях эпохи Возрождения, что эта форма обладает качествами «гибкости, цепкости, стойкости», которая позволяет проникать «в сферу эмоций и представлений, куда до сих пор мало заглядывали»<sup>7</sup>.

Подобное можно сказать и об академических некрологах, зафиксировавших этос и пафос другого времени и места. Общую картину «коллективного сознания эпохи» через источники подобного рода получить мы вряд ли сможем. Они не «покрывают» всего социального поля своей эпохи, а исследование связей элитарных интеллектуальных сообществ с иными социальными

образованиями своего времени – отдельная проблема. Однако именно некролог дает возможность зафиксировать характерные черты научного сообщества определенного времени, а также рисует портрет автора, который отражается в его тексте, как в зеркале.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии: Пер. с англ. М.: Восточная литература, 2001. С. 55–57.
- <sup>2</sup> См.: *Хоментовская А.И.* Итальянская гуманистическая эпитафия. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1995. 272 с.
- <sup>3</sup> Там же. С. 26.
- <sup>4</sup> Там же. С. 101.
- <sup>5</sup> Там же. С. 179.
- <sup>6</sup> *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 64–65.
- <sup>7</sup> *Хоментовская А.И.* Указ соч. С. 68.

## О «ТРАВМЕ» В КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ: ФИГУРА СВИДЕТЕЛЯ

Статья посвящена анализу роли свидетеля в легализации «архива» культурной памяти общества. Автор акцентирует внимание на отношении к тоталитарной власти свидетеля-соучастника и свидетеля-жертвы. На примере ряда ключевых текстов мировой литературы рассматривается специфика тоталитарной педагогики, утверждающей насилие в качестве неотъемлемой части социальной реальности.

*Ключевые слова:* свидетель, жертва, травма.

В последние десятилетия многие исследователи начали активно использовать понятие «травма» при анализе самых разных потрясений – психологических, социальных, даже экономических<sup>1</sup>. При этом неизбежная разногласия междисциплинарного пространства объединяется именно словом «травма» как метафорой. При всех различиях концептуального содержания, метафора имеет единую тональность: «травма» фиксирует разрыв в ткани бытия. «Рождение» данного понятия связано с психоаналитическими опытами З. Фрейда и О. Ранка, однако акцент именно на этот аспект сложной проблемы чреват редукцией и «вечным возвращением». Более продуктивной выглядит стратегия экстраполяции знаний, накопленных аналитической психологией, на метауровень теории культуры.

«Культурную травму» невозможно помыслить без обращения к нарушениям припоминания – и индивидуального, и коллективного. Такие нарушения возникают, когда речь заходит о катастро-

фических событиях, не ставших частью полноценно осмысленного опыта<sup>2</sup>. Иными словами, «травму» стоит располагать в *пространстве культурной памяти*.

Культурная память отличается от иных форм коллективных воспоминаний большей «идентификационной» конкретностью<sup>3</sup>. Все носители такой памяти ощущают свою культурную идентичность непосредственно, почти «телесно»; при этом символический мир смыслов языковой субреальности воспринимается как сама реальность. Повседневная форма упорядочивания ощущений основана на конвенциях между членами одной культурной общности. В такой ситуации «текст» реальности является свернутой мнемонической программой<sup>4</sup>, а автор этого текста – создателем бесконечной интертекстуальной реальности<sup>5</sup>. Иными словами, проводником коллективной памяти выступает *свидетель*, вольно или невольно примеряющий на себя стратегии письма.

Философы, историки и политологи стали уделять особое внимание роли «выжившего» свидетеля ужасов тоталитарных режимов середины XX в.<sup>6</sup> Сегодня накоплен значительный «архив» воспоминаний такого свидетеля, что позволяет поставить вопрос о презумпции его травмированности. Возможно, его речь и письмо являются лишь частью стратегии вытеснения из памяти общества наиболее неприятных фрагментов собственной истории? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к свидетельствам, вошедшим в герменевтический фонд мировой культуры.

Основой кошмаров первой половины XX в. принято считать наличие массы «послушных тел», не сопротивлявшихся террору из-за своего морального и правового инфантилизма<sup>7</sup>. Такие объекты воздействия «дисциплинарной власти» без всяких сомнений принимают «окончательные решения» любых вопросов – даже самых щекотливых. Так рождается порочный круг: алармистское предупреждение о последствиях культурного нигилизма может быть услышано лишь при разворачивании ужасающих катастроф, но они происходят именно на фоне подобной пассивности общества. Как же возникает и нарастает террор, порождением и жертвой которого является массовый свидетель?

Главным механизмом, консолидирующим тоталитарное общество, является стратегия разделения мира на «своих» и «чужих» – тех, кто автоматически вызывает ненависть. Черно-белая оптика значительно упрощает управление и сводит на нет способность людей к рефлексии. Сначала страстная ненависть разжигается до такой степени, что ее накал может выдержать только коллективное

тело. Затем выражение этой ненависти отдельными субъектами (их возмущение, негодование, ярость) начинает «объективно» регулироваться идеологическим аппаратом власти<sup>8</sup>. Не обязательно требовать от граждан доносов и повторных погромов, – налаженная репрессивная машина работает за них в грандиозных масштабах.

Отношение социума к карательной машинерии колеблется между полюсами ужаса и восторга, в поле высокого напряжения. Эти реликтовые отголоски сил Эроса и Танатоса являются реакцией на сакральное упорядочивание Хаоса подобных культурных пароксизмов. В результате насилие обретает не спонтанный, а тщательно организованный характер, а ненависть и страх становятся основой повседневной реальности.

Подобная кровожадность режима даже на самом «наивном» уровне рефлексии не вызывает массового протеста – хотя бы по причине своего «фонового» характера. Правда, культурная травма, полученная в результате столкновения с экстремальными событиями, не исчезает: фоновые практики поглощают ее и «загоняют» еще глубже. Параллельно начинается массовый речевой кризис, так как социум приветствует только «нормальное» говорение. Все другие высказывания либо вымученно пролонгируют официальное конструирование культурной памяти, либо становятся суицидальным жестом, завершающимся немотой.

Эти механизмы «зомбирования», практикуемые тоталитарной машиной, художественно воплощены в романе Дж. Оруэлла «1984», созданном в 1943–1948 гг. По мнению ряда критиков, в нем писатель сумел передать суть повседневной травмы при тоталитаризме – его осязательной, обонятельной и вкусовой черноты<sup>9</sup>.

Этот прием Оруэлла для нас крайне важен: травма как утрата и физическая боль (на бытовом уровне) воспринимается объемней и наглядней, чем травма на уровне «физиологии» культуры. Катастрофическая риторика и практика тоталитаризма не может не обуславливать травму повседневности. В первую очередь это выражается в подмене культурной энтропии ложной идеологической «вакханалией». Именно такова «двухминутка ненависти» Оруэлла – своеобразный механизм упорядочивания истерии, называемой властью:

Ненависть началась каких-нибудь тридцать секунд назад, а половина зрителей уже не могла сдерживать яростных восклицаний. <...> Ко второй минуте ненависть перешла в исступление. <...> Ужасным в двухминутке ненависти было не то, что ты должен разыгрывать роль,

а то, что ты просто не мог остаться в стороне. <...> Словно от электрического разряда, нападали на все собрание гнусные корчи страха и мстительности, испуганное желание убивать, терзать, крушить лица молотом: люди гримасничали и вопили, превращались в сумасшедших<sup>10</sup>.

Важно отметить, что нравственному оскотлению подвергаются не только рядовые «товарищи», принявшие правила тоталитаризма, но и те, кто решил выступить против него. Их ответная реакция не менее фанатична, а методы сопротивления тоталитаризму вполне вписываются в парадигму его развития. Оруэлл рисует такой ритуал приема нового члена в подпольную организацию:

- Вы готовы совершить убийство?
- Да <...>
- Вы готовы обманывать, совершать подлоги, шантажировать, растлевать детские умы, распространять наркотики, способствовать проституции, разносить венерические болезни — делать все, что могло бы деморализовать население и ослабить могущество партии?
- Да<sup>11</sup>.

Важно понять, что «послушное» коллективное тело не может существовать без тех, кого оно подвергает гонениям и пыткам. Более того, насилие легитимирует само себя, «корректно» умиротворяя в первую очередь сопротивление заблудших «своих», а не абсолютно «чужих». Интуитивно ощущается близость лагерей «pro» и «contra»: их объединяет агрессивность и желание отомстить. Граница проходит только между теми, кто в данный момент проявляет агрессию, и теми, кто от нее страдает. Обе группы могут меняться местами, поскольку положение в этой паре регулируется «правовыми» основаниями каждого сообщества.

В этой перспективе главные герои Оруэлла — «всего лишь» сломавшиеся, слабые элементы режима, пострадавшие от него. Их поведение свидетельствует об успешности работы тоталитарной машины, которая нуждается в сопротивлении ради своей легитимации. Механизм власти уничтожает таких людей медленно, не до конца — именно для того, чтобы продемонстрировать собственную мощь. Память пострадавших полезна тоталитаризму, поскольку она возвращает носителя травматических воспоминаний в то дисциплинарное пространство, которое он пытался нарушить. Стоит



власти чуть сильнее надавить на такую память особыми манипуляциями, и она теряет последние признаки протеста.

Более того, укорененность бунта в тоталитарной традиции в романе Оруэлла угадывается уже в момент декларации циничной позиции главной героини – Джулии<sup>12</sup>. Выдавая себя за сторонницу режима, она живет в свое удовольствие, нарушая все мыслимые запреты. Впрочем, ее *vis-à-vis*, Уинстон, замечает трагическую инкорпорированность сопротивления в тоталитарное тело. Компромиссы с совестью, цинизм и пассивность подчиненных – это «три кита», на которые опирается репрессивная власть. Используя эту стратегию, человек сознает фальшь социальной действительности, но не отказывается от нее, ставя маску морали на службу аморализму<sup>13</sup>. Тем самым вновь обесценивается свидетельство жертвы тоталитаризма, чье сопротивление работает исключительно на укрепление этого «колосса на глиняных ногах».

Впрочем, если в тоталитарной культуре на одной чаше весов оказываются более или менее согласные с ней «мы», то в противовес ей нужны люди, максимально чуждые большинству своими суждениями, обычаями, традициями, привычками. Самой своей «инородностью» они опрокинуты в «чистую» травму, не прикрытую ложными нормализующими конструктами. Режиму даже не нужно проводить политику их изъятия из общества, поскольку они из него *уже* исключены<sup>14</sup>. Так рождается *жертва*, чья боль для нас не ощутима. По этой причине любое зло по отношению к ней не выглядит чем-то демоническим, уникальным.

Жертва – это тот, кто легко может быть исключен из жизни ради всеобщего блага; это тот, чья жизнь лишь потенциальна. Мученичество Уинстона, Джулии и им подобных – пусть зверская, но все же явная попытка их «обучения»; это политика записи на старых телах новой версии власти и подчинения. Уничтожение жертв, доведенных до крайней степени беспомощности и истощения, – всего лишь банальность. Налаженный конвейер смерти – это необходимость, никак не связанная с проблемами «воспитания масс»<sup>15</sup>. В отношении жертв политика тоталитарной власти проста: это доведенная до логического предела евгеника, а не экстремальная педагогика.

Не испытав страданий жертв, мы не можем постичь сути насилия. В то же время речь жертв наполнена любованием обыденным злом, через которое сложно разглядеть зияние катастрофы. Люди, испытавшие на себе прямое воздействие реальной истории тоталитаризма, оказываются выброшенными из этой истории. Нам никог-

да не понять того, о чем свидетельствуют жертвы, но нам никогда не вычеркнуть из памяти даже мельчайшие подробности их воспоминаний. Однако они лежат за пределами того понимания, на которое мы готовы решиться. Обыденная интонация воспоминаний жертв концлагеря (запредельных для нашего восприятия) точно передана Э.М. Ремарком в его романе «Искра жизни» (1952 г.):

В ветеранском углу сейчас жило сто тридцать четыре скелета. <...> На каждой кровати лежало не меньше трех-четыре человек. Даже для скелетов это было слишком тесно, ибо плечевые и тазовые кости не усыхали. <...> Многие спали на корточках; у кого вечером умирал товарищ, мог считать себя счастливым. Умерших выносили из барака, и счастливчик, правда, до прибытия пополнения, мог свободнее вытянуться хоть на одну ночь. <...> Пепел сожженных в печах крематория фасовали в мешки и продавали в качестве искусственного удобрения. Оно было богато фосфором и кальцием<sup>16</sup>.

Между тем, ничуть не менее важно понять травмированность палачей тоталитарной культурой, чем осознать уязвимость ее жертв. Правда, такой способностью к всепрощению человек вряд ли располагает: для этого необходима трансцендентная мудрость. В. Сорокин выразил эту мысль так: «Все несчастны – и палачи, и жертвы. Господи, прости нас всех. И помилуй»<sup>17</sup>.

Именно в диалоге жертвы и палача рождается культура, тяготеющая к тому сакральному опыту, который человеческое сознание никогда не может вместить во всей полноте. Так, жертва и палач сливаются в едином садомазохистском экстазе, на полюсах которого расположены боль и удовольствие. Напряженное пространство между этими полюсами, в свою очередь, отдано компенсаторным механизмам культурной памяти, которые могут быть представлены так:

Мягкая мебель телевизор георг ты курт показывают как меня пытали все вы обедаете мне не дают смотрю себя телевизоре курт просит расскажи о достоевском я рассказываю вы едите пьете пиво смотрите меня и слушаете меня потом спасибо за лекцию господин писатель по очереди мочитесь мне в лицо<sup>18</sup>.

Шансы нащупать травматическое событие в пространстве культурной памяти жертв стремятся к нулю, так как о насилии могут свидетельствовать только выжившие свидетели, а не те, кто испы-

тал всю полноту мучений. Даже если жертвы не похожи на героев Оруэлла, отказавшихся от своих мыслей и чувств, это чаще всего более удачливые, более привилегированные свидетели, чем те, кто **не** выжил. «Расходный материал» истории не говорит. Поэтому голос жертвы ущербен не менее, чем голос палача. Первый не может свидетельствовать изнутри смерти, второй не прошел через смерть.

Так рождается неспособность быть свидетелем. Выживший обязан помнить, он не в силах не вспоминать. Но он не может гарантировать, что его память содержит лишь значимые воспоминания, а несущественные из нее изгнаны: это противоречит когнитивной практике человека<sup>19</sup>.

Подобный «диссонанс» порождает желание репрезентировать свою травму как уникальную, что изымает нарратив свидетеля из потоков текстуального обращения. Единичное может восприниматься как экстремальное, но не как общезначимое. Лишь те тексты, которые говорят о боли и катастрофах как о запланированном жесте культуры, могут по-настоящему испугать. Именно тексты, построенные на обытовлении невероятного Реального, ближе всего подходят к изломам и лакунам культуры.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См. Травма: Пункты: Сборник статей. М.: НЛЮ, 2009. 936 с.
- <sup>2</sup> Карут К. Травма, время и история // Там же. С. 561–562.
- <sup>3</sup> Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 15–40.
- <sup>4</sup> Лотман Ю. К современному понятию текста // Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 82.
- <sup>5</sup> Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст / Барт Р. // S/Z. М.: Академический проект, 2009. С. 34.
- <sup>6</sup> См.: Агамбен Дж. Свидетель / пер. В. Дубин. // Синий диван. 2004. № 4. С. 179–206; Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
- <sup>7</sup> Холл С. Вопрос культурной идентичности // Художественный журнал. 2010. № 77–78. URL: // <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/hall/> (дата обращения: 01.12.2011).
- <sup>8</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. С. 102–103.

О.В. Молчанова

- <sup>9</sup> *Гольдштейн А.* Лучшее лучших // Памяти пафоса: Статьи, эссе, беседы. М.: НЛО, 2009. С. 331–332.
- <sup>10</sup> *Оруэлл Дж.* 1984 // 1984. Скотный двор. М.: АСТ : Астрель, 2011. С. 15–19.
- <sup>11</sup> Там же. С. 148–149.
- <sup>12</sup> См.: *Слотердайк П.* Критика цинического разума. М.: АСТ, У-Фактория, 2009. 800 с.
- <sup>13</sup> *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 35–40.
- <sup>14</sup> *Чухров К.* Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С. 138.
- <sup>15</sup> Подробнее об этом см.: *Арендт Х.* Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008. 424 с.
- <sup>16</sup> *Ремарк Э. М.* Искра жизни. М.: АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. С. 14–15.
- <sup>17</sup> *Сорокин В.* Месяц в Дахау. URL: // <http://lib.ru/SOROKIN/dahau.txt> (дата обращения 01.12.2011).
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> *Мазин В.* Субъект Фрейда и Дерриды. СПб.: Алетейя, 2010. С. 171.

## О КОНЦЕПТЕ «СТРАННИК» В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена феномену странничества, его бытованию в истории русской культуры и связям со смежными явлениями. Автор анализирует семантические поля и проблему перевода слова «странник» на материале толковых и этимологических словарей, а также художественной литературы XIX–XX вв.

*Ключевые слова:* странник, дорога, путешествие, скиталец, бродяга.

Странничество является одним из древнейших феноменов русской культуры и тем концептом, который неоднократно менял свое смысловое наполнение. Эта трансформация нашла отражение как в научных словарях, так и в художественной литературе. И даже в обыденной речи значение слова «странник» в большой мере зависит от историко-культурного контекста.

«Странничество» было известно уже в Киевской Руси; это слово – производное от праславянского *storna* («простор», «простирать», «распространять»). Им обозначался «быт, жизнь и состояние странников» – людей, ходящих и едущих по чужим землям, странам, посещающих иные края, ищущих временного приюта, склонных к перемещениям<sup>1</sup>.

Представляется необходимым проанализировать, какие значения слов «странник» и «странничество» выступают на первый план в кристаллизованном виде, а именно в словарях. Словарные определения позволяют проследить, как трансформировались смысловые оттенки интересующих нас понятий в зависимости от исторической эпохи.

Первые попытки осмысления феномена странничества относятся к XIX в. В словаре В.И. Даля отражена множественность значений соответствующих слов. Прежде всего, упоминается старославянское «странствовати» – болеть, быть «в немочи»; кроме того, «странничать» значит чудить, отличаться от всех своими странностями. Фигура юродивого совмещает в себе оба значения. Словарная статья выглядит так:

Странничанье больше говорит о паломничестве, скитанье по святым местам. <...> Это быт, жизнь и состоянье странников, богомольцев; скитальчество. Странствователь – путник, путешественник, путешествователь,... разъезжающий сухопутно или морем по разным странам, по чужбине, по чужим краям. Странник – более в значении странный, заходящий, человек с чужбины, проезжий, прохожий; гость, ищущий временного приюта,... обрешившийся на туеядное странничество под предлогом богомолья; скиталец, бездомный проходимец, землепход<sup>2</sup>.

Таким образом, Даль отождествляет странничество и с паломничеством, и со скитальчеством. Слова «пилигрим» и «странник» употребляются как взаимозаменяемые: «Пилигрим – паломник, или странник, ходящий по святым местам»<sup>3</sup>. В «Толковом словаре» С.И. Ожегова (в версии 1953 г.) последнее значение слова «странник» становится единственным: это «человек, странствующий пешком, обычно на богомолье»<sup>4</sup>. В поздних редакциях того же словаря понятие «странник» раскрывается полнее:

1. Странствующий человек (обычно бездомный или гонимый). С. в мире (одинокий и бесприютный человек). 2. Человек, идущий пешком на богомолье, богомолец. 3. Небесный странник (высок.) – о метеорите<sup>5</sup>.

Как мы видим, «странник» может быть двойной метафорой – при переносе с человека на предмет, причем общим у них является только образ движения (связь с концептом «дорога» не обязательна).

Сложной задачей для авторов словаря Ожегова оказывается различение понятий «странник» и «скиталец». Последний характеризуется отсутствием постоянного места жительства, регулярными перемещениями; «скиталец» считается синонимом слов «странник», «шатун», «бродяга». Даже в последних версиях словаря С.И. Ожегова семантические связи понятий «странник»,

«скиталец», «бродяга» закольцованы<sup>6</sup>. Упоминается и бытовое значение слова «скиталец», вызывающее ассоциации с частыми и незапланированными переездами, сменами работы и места жительства; в том же смысле слово «странник» может употребляться в качестве метафоры.

В.В. Виноградов полагает, что этимология слова «скиталец» связана с его книжным употреблением. Он пишет:

Образования *скиталец*, *скитальческий* не указаны в языке древнерусской письменности XI–XV вв. Вся совокупность морфологических и лексических фактов говорит о том, что слово *скиталец* является искусственным литературно-книжным образованием довольно позднего происхождения, во всяком случае, не раньше XVI в. Однако глагол «скитаться» засвидетельствован в древнейших памятниках русской письменности XI в.<sup>7</sup>

В разных редакциях словаря С. Ожегова значение слова «скитаться» представлено в редуцированном виде: «Странствовать без цели, вести бродячий образ жизни»<sup>8</sup>. Если в связи с этим определением обратиться к словарному значению слова «бродяга», мы найдем, что так называется «обнищавший, бездомный человек, скитающийся без определенных занятий»<sup>9</sup>. При этом явно возникают негативные, «криминальные» коннотации слова «бродяга», что несовместимо с концептом странничества.

Смысловая выжимка из словарей предлагает самое общее толкование странничества, причем нередко «блуждания по кругу», когда слова определяются одно через другое и обратно. Поэтому для выявления семантической сферы концепта «странничество» необходимо обращаться к литературе – художественной и фило-софско-публицистической. При анализе этих источников важен контекст употребления слов «странник» и «странничество» в тех случаях, когда этому культурному феномену осознанно или непреднамеренно уделяется большое внимание.

Существует соблазн трактовать данный феномен расширительно. Так, О.А. Смирнова пишет:

О прочной укорененности... странничества в России позволяет судить разнообразие форм его бытования, которые проявлялись практически на всех этапах российской истории. К числу таковых относятся следующие: народная колонизация «дикого поля» с целью включения в хозяйственный ареал новых земельных территорий и ослабления

«земельного голода» в центральных регионах...; уход отдельных лиц от гнетущего давления государственных или общественных структур в надежде включиться в иные, «справедливые» социальные взаимоотношения (от беглецов на окраины, вступавших в казачьи вольницы, до эмигрантов и современных беженцев, обретающих новое гражданство)<sup>10</sup>.

В самом деле, концепт «странник» включает в себя довольно разные феномены. Однако приведенные примеры не вполне подходят для понимания семантики этого слова. Во-первых, любая колонизация подразумевает четкие, прагматические цели, – прежде всего, получение выгоды. Во-вторых, в книгах XV–XVII вв. люди, участвующие в описанных процессах, никогда не назывались странниками: возможно, на первый план выступали другие, более важные их социальные роли.

Мы предлагаем говорить о «культуре дороги», в состав которой входят и странничество, и путешествие, и бродяжничество. Один из ярких примеров, иллюстрирующих разницу между странником и бродягой, – диалог Луки и Василисы в пьесе М. Горького «На дне»:

*Василиса.* Ты кто такой?..

*Лука.* Проходящий... странствующий...

*Василиса.* Ночуешь или жить?

*Лука.* Погляжу там...

.....

*Василиса.* Прохожий... тоже! Говорил бы – проходимец... все ближе к правде-то...<sup>11</sup>.

К началу XX в. слова «бродяга», «проходимец» уже обладали негативными коннотациями, при сохранении идеи «перемещения». Визуально странник и бродяга могут быть похожи, поэтому первая реакция на странников – настороженное внимание.

Странничество как феномен и сюжет литературы и искусства не укладывалось в рамки советской идеологии, и к 1930-м годам полностью исчезло. Слово «странник» стало метафорой, означающей путника, путешественника и беспризорника. Так, в романе В.Я. Шишкова «Странники» (1928–1930) главные герои – беспризорные дети. Действие романа происходит в 1920-х годах, когда социальная стратификация царской России еще распалась не до конца, как и крестьянский тип мышления. Сохраняется и традиция



странноприимства, о чем свидетельствует обращение крестьянина к встреченному человеку: «Путем-дорогой!.. Садись, странный человек. Падай в сани»<sup>12</sup>. В начале романа слепой старец Нефед и его спутник представлены странствующими певцами, которые исполняют духовные гимны святым и юродивым. Их отличает альтруизм, желание помочь духовно заблудшим людям хотя бы советом. Образ Нефедя явно перекликается с горьковским Лукой.

А беспризорники из романа Шишкова отождествляют себя со странниками: «Ну, уж это вернее верного: кто же из их шатии, из перелетных птиц, не странник?»<sup>13</sup> Однако от традиционных черт русского странника у них остаются лишь постоянные перемещения и мечта о земле, где они будут счастливы (в романе это Крым). Учитывая переходный характер эпохи и малый возраст этих персонажей, они не могли быть знакомы со всеми аспектами традиционного странничества. Большая часть их поступков свидетельствует об изменении концепта «странник», хотя он еще никак не сформулирован.

Позже в советской литературе «странник» наделяется неожиданными характеристиками – такими, например, как в романе Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке»: «[Майору Стручкову] было весело. Он двигался, переезжал, этот вечный военный странник, он чувствовал себя в своей стихии»<sup>14</sup>. В этом случае становится очевидной несовместимость понятий «странник» и «скиталец» (граница между которыми ранее была размытой). Скиталец не находит ни приюта, ни душевного покоя, странник же вовсе не воспринимает передвижения как неудобство. Для традиционного странника невозможна и военная профессия, хотя в русских былинах «калики перехожие» помогали богатырям, не уступая им в силе и удали (а иногда и превосходя их)<sup>15</sup>. Однако в романе Полевого не происходит никакого возвращения к фольклорной традиции, так четко определена социальная роль этого героя. Употребление автором словосочетания «вечный военный странник» демонстрирует полную девальвацию смысла традиционного концепта странничества. В советскую эпоху только после «оттепели» вновь возвращается интерес к этому феномену, который, однако, полностью переосмысливается.

В исследовании Ю.С. Степанова «Константы: словарь русской культуры» странничество названо одним из вечных признаков русской жизни. Автор обращает внимание на неизменность внешнего облика странника, запечатленного на картинах и фотографиях конца XIX – начала XX в. По мнению Степанова, это является

наглядным подтверждением константности, укорененности в культуре странничества как особого феномена<sup>16</sup>. Апеллируя к русскому литературному наследию, автор противопоставляет концепты «странник» и «изгнанник». Изгнанничество – это либо насильственное отторжение (обратная сторона закрепощения), либо поиск счастья в другой культуре из-за невозможности индивида изменить окружающий мир. Последний вариант стал основным для создания образа романтического героя в классической русской литературе. Степанов полагает, что феномен изгнанничества (в обоих его значениях) имеет место в культуре современной России<sup>17</sup>.

Важно отметить, что «странник» отличается не только от «изгнанника», но и от «путешественника»; семантика последнего слова связана с идеей передвижения ради конкретной и достижимой цели (экскурсии, отдыха, смены места жительства и т. п.).

«Путешествие», «странствие», «скитание», «поход» объединены концептом «дорога». Слова «путешествие» и «поход» – не синонимы, во всяком случае, они вызывают различные ассоциации. Понятие «походные условия» связаны с представлениями о неустроенном, не домашнем быте; это же относится и ко второму значению слова «поход» – «военные действия, операция против кого-либо». Между тем, путешествия возможны (согласно рекламе) и в «комфортабельном автобусе», и в «вагоне повышенной комфортности» (СВ), и в самолете, – то есть путешественник может попасть в намеченное место без всяких трудностей и неудобств<sup>18</sup>. Описания в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева полностью укладываются в эти рамки. Образ «путешественника» вовсе не связан с отсутствием его привязанности к дому, что является характерной чертой «странника».

По замечанию З. Хайнади, «Странник (как художественный персонаж. – С. И.) часто является носителем авторской оценки, он отражает превратности и пороки общества и людей с явной целью исправления их. Путешественник – это очевидец и свидетель»<sup>19</sup>.

Необходимо отметить, что «странничеством» нельзя назвать не только путешествия, но и регулярные циклические перемещения кочевников (номадизм), для которых «домом» является определенная, но достаточно обширная территория. Эмиграция тоже не является странничеством, если человек, покинувший родину, интегрировался в другой культуре.

Представляется важной проблема перевода слова «странник» на другие языки, в том числе и на «международный» английский. Нужно сразу сказать, что адекватного перевода не существует

(как и для многих терминов, специфичных только для одной культуры). Как мы видели, даже внутри самой русской культуры смысл слова «странник» оказывается постоянно ускользающим – в зависимости от эпохи и контекста его употребления. Поэтому концепт, помогающий определить носителя той или иной традиции, часто выполняет роль вспомогательного, дополняющего; так появились устойчивые словосочетания: «странник-богомolec», «странник-скиталец», «странник-паломник», «странник-изгнанник». Казалось бы, в этих случаях от первого слова легко можно отказаться, поскольку оно не находится в центре семантического поля. Однако концепт «странник», родившись в русле традиционной русской культуры, «эмигрировал» в другие контексты и до сих пор продолжает обрастать новыми смыслами. Его активное использование можно объяснить, кроме всего прочего, тесной связью с концептом «дорога».

Большинство современных русско-английских словарей выдают несколько вариантов перевода слова «странник»: *wanderer*, *pilgrim*, *wayfarer*, *rover*, *ranger*, *peripatetic*. Ни одно из этих слов не имеет семантику, тождественную русскому «страннику». Выясняется, что для русского «странничества» английские (и немецкие) словари предлагают только один вариант перевода – «wandering». Однако в русском языке «странничество» обозначает определенную модель поведения и образ жизни, а английское «wandering» можно перевести на русский язык тремя способами: «странствие», «путешествие», «шатание». Поэтому мы считаем необходимым переводить слово «странник» на другие языки, калькируя его: англ. «strannik».

Иначе могут возникнуть недоразумения, примером которых может послужить перевод на русский язык названия картины немецкого художника Гаспара Фридриха Давида: «Странник над морем тумана» (нем. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*). Художник создает образ романтического героя, имеющего высокий социальный статус, что не адекватно традиционному пониманию странничества в русской культуре.

В иностранной художественной литературе «странник», как правило, является положительным персонажем. Однако в детективном романе Джона Коннолли некий Travelling Man – маньяк, использующий внутренности своих жертв для воссоздания сюжетов мировой живописи и поэзии на библейские темы<sup>20</sup>. В единственном переводе романа на русский язык он назван Странником, хотя Travelling Man – скорее «перемещающийся человек». Неко-

торые характеристики этого персонажа действительно соответствуют признакам русского странника-пилигрима: при регулярных перемещениях в пространстве он не движется к определенной цели и, кроме того, ощущает свою связь с сакральным миром (хотя и в такой извращенной форме). Но этот пример – исключение, вызванное невозможностью подобрать адекватный перевод.

Таким образом, семантическое поле концепта «странник» (и смежных с ним «изгнанник», «скиталец», «бродяга») формируется за счет контекста первичного и последующих употреблений. Когда в художественной литературе используются образы, характерные для русской традиции странничества, концепт «странник» обогащается за счет привнесения новых смыслов. Повседневное и литературное употребление слова тесно связаны: уничтожение страннического хронотопа в 1920-е годы приводит к его превращению в метафору. И только в период «оттепели», в другой культурной ситуации происходит возрождение концепта «странник» и странничества как феномена повседневной жизни.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Смирнова О.А.* Хронотоп русской культуры и феномен странничества: отечественный опыт осмысления проблемы // ИНТЕЛЛЕКТ. ИННОВАЦИИ. ИНВЕСТИЦИИ. 2010. № 3. С. 121.
- <sup>2</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. Т. 4. С. 565.
- <sup>3</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. Т. 3. С. 278–279.
- <sup>4</sup> *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка. М.: Просвещение, 1953. С. 585.
- <sup>5</sup> *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеол. выражений. М.: Азбуковник, 1999. С. 772.
- <sup>6</sup> Там же. С. 60.
- <sup>7</sup> *Виноградов В. В.* История слов. М.: Изд-во РАН, 1999. С. 638.
- <sup>8</sup> *Ожегов С.И.* Указ. соч. (1999). С. 722.
- <sup>9</sup> Там же. С. 60.
- <sup>10</sup> *Смирнова О.А.* Указ. соч. С. 121–122.
- <sup>11</sup> *Горький М.* На дне. Егор Булычов и другие. М.: Искусство, 1978. С. 23.
- <sup>12</sup> *Шишков В.Я.* Странники. М.: Современник, 1979. С. 158.
- <sup>13</sup> Там же. С. 64.

- 14 *Полевой Б.Н.* Повесть о настоящем человеке. М.: Советская Россия, 1981. С. 186.
- 15 *Калугин В.* Калики переходные, персонажи русского народного былинного эпоса [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=4382&abc=1> (дата обращения: 08.03.2012).
- 16 *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2001. С. 181–183.
- 17 Там же. С. 185.
- 18 *Лассан Э.* Дорога без конца как русская национальная идея [Электронный ресурс]. URL: <http://ling.x-artstudio.de/st15.html> (дата обращения: 08.03.2012).
- 19 *Хайнади З.* Странник и скиталец в европейской и русской литературах // Литература. Приложение к газете «Первое сентября», 2003. № 31. С. 2–3.
- 20 *Коннолли Дж.* Все мертвые обретут покой. М.: Мир книг, 1994. 105 с.

## «ВООБРАЖАЕМАЯ ГЕОГРАФИЯ» В ДЕТСКИХ ПОВЕСТЯХ ЛЬВА КАССИЛЯ

Статья посвящена интерпретации содержания детских повестей Льва Кассиля. Автор анализирует его тексты через дидактический мотив «перековки», которая происходит на фоне «воображаемой географии» – в мире сказок и фантастических героев. Высказывается предположение, что с помощью «воображаемой географии» писатель создает реальность, альтернативную советскому «новому миру», причем не только для своих героев, но и для себя самого.

*Ключевые слова:* Лев Кассиль, «воображаемая география», сиротство, «перековка».

Исследования советской литературы в последние десятилетия претерпели значительные изменения: расширился диапазон проблем, рассматриваемых скорее с позиций эстетики, чем идеологии и политики. На смену понятия «советский писатель» пришло словосочетание «писатель советского времени», причем М.О. Чудакова увидела в этом признак не только идеологических разночтений, но и различий между поколениями писателей в России<sup>1</sup>.

Если воспользоваться градацией этого критика, то Льва Кассиля (1905 года рождения) следует отнести ко второму поколению писателей, которые с детства жили в послереволюционной России. Поэтому они *не приходили* к признанию основ нового мира (как литераторы первого поколения Самуил Маршак и Корней Чуковский), а *исходили* из него. Чудакова утверждает, что писатели второго поколения застали уже сложившиеся стереотипы советской литературы, основной задачей которой стало утверж-

дение и восхваление нового мира. Жизненный путь таких писателей был удручающе одинаков: в начале 1930-х годов – дебют в печати, в середине десятилетия – литературная известность, а в 1937–1938 гг. – безвинная гибель или долгая отсидка в тюрьмах и лагерях. Вне всякого сомнения, Лев Абрамович Кассиль разделит драматическую судьбу своего поколения, хотя и не в полной мере. Хорошо известны такие факты его биографии: повесть «Кондуит и Швамбрания» (1930, 1933), хотя и подверглась резкой критике советских «педологов», была восторженно принята читателями. Другая его повесть «Вратарь республики» (1939) также пользовалась заслуженным успехом. Явно заказная послевоенная повесть о пионере-герое Володе Дубинине «Улица младшего сына» (1949) принесла автору правительственную награду, сталинскую премию третьей степени. В это же время, хотя сам писатель и не подвергался репрессиям, он потерял многих друзей и любимого брата Оську, расстрелянного в 1938 г.; постоянный страх тяготел над ним, как и над всем его поколением. В мою задачу не входит ни осуждение, ни оправдание политической позиции автора и его лояльности по отношению к власти, но вопросы эстетики и идеологии в творчестве Льва Кассиля оказываются прочно связанными. «Воображаемые страны» становятся важным композиционным элементом его детских повестей. С какой целью автор включает в реалии советского детства фантастический нарратив? Какую смысловую и стилистическую нагрузку несут «географические» инновации Кассиля? Это вопросы, которые мне бы хотелось рассмотреть в рамках статьи.

Многие исследователи – не только М.О. Чудакова, но и Лев Лосев, и И.В. Кондаков – отмечали «эзоповские» тенденции советской детской литературы. Чудакова связывает эти ее особенности с классической традицией<sup>2</sup>, а Кондаков предполагает, что советские писатели находили в детской литературе своеобразное «убежище»<sup>3</sup>. Не подвергая сомнению ни одну из этих версий, мне хотелось бы обратить внимание на два мотива, неизменно присутствующих в текстах Кассиля разных лет. Во-первых, это дидактический мотив «перековки» личности, который начинает разрабатываться именно в детской литературе, а затем переносится в литературу соцреализма для взрослых. В творчестве Кассиля своеобразие этого обязательного для соцреалистической модели принципа заключается в том, что процессы перековки происходят на стыке реальности и пространства «воображаемой географии», созданной авторской фантазией. Другим важным моментом такой перековки становится сиротство детей – героев его повестей.

Среди персонажей Кассиля благополучные Лёля и Ося (в автобиографической повести «Кондуит и Швамбрания») – скорее исключение, чем правило. Гешка Черемыш («Черемыш – брат героя», 1938) – сирота, детдомовец; Сима Крупицына («Великое противостояние», 1941), хотя и растет в семье, остро нуждается в духовном отце – режиссере Расщепее. Без матери и без отца, пропавшего без вести, растет Капка Бутырев («Дорогие мои мальчишки», 1944). Пьер Кондратов – тоже сирота, спасенный из «капиталистических джунглей» знаменитым борцом Артёмом Незабудным; мальчика привезли на незнакомую ему родину, где он стал нахимовцем («Чаша гладиатора», 1961). Наконец, в последней повести Кассиля главные персонажи – сирота принц Дэлихьяр Сурамбук из экзотической Джунгахоры и его новая подруга, тоже сирота из детдома Тоня Пашухина («Будьте готовы, Ваше Высочество!», 1964).

Итак, сиротство становится для героев Кассиля необходимым условием вхождения в новый мир, создаваемый писателем. Не отягощенные семейными правилами и запретами, его персонажи легко перемещаются из ситуаций реальных и узнаваемых в фантастический мир. Фантазии Гешки Черемыша, выдающего себя за брата знаменитого летчика, вполне объяснимы его тоской по семье, желанием быть в центре внимания; чтобы «перековаться» и вернуться в реальный мир, этот сирота должен просто перестать лгать и равновесие в мире реальном для мальчика восстановится. Даже его однофамилец, знаменитый летчик Черемыш, готов признать его своим родственником. Для Симы Крупицыной процесс «перековки» происходит сложнее: мир кино, в который она случайно попала, начинает подменять для нее реальность, но режиссер Расщепей, принимающий на себя ответственность за судьбу девочки, помогает ей понять и принять свое реальное призвание.

Для многих героев Кассиля суровый мир взрослой жизни уравнивается поэтикой альтернативной реальности, в которой они живут и мечтают. Такой реальностью и становится «воображаемая география» в повестях Кассиля. Этот термин, вошедший в критический дискурс 1990-х годов, был предложен Эдвардом Саидом при его анализе западного подхода к описанию Востока<sup>4</sup>. «Воображаемая география» возникает на уровне личного восприятия, которое организует реальное пространство по законам собственного воображения.

«Воображаемая география» Кассиля создает три несуществующие страны – Швамбранию, Синегорию и Джунгахору. Писатель населяет эти фантастические страны реалистически изображен-



ными современными героями, которые живут и взрослеют в этом двойном измерении. Так, почетные «швамбраны» Лёлька и Оська действуют одновременно и в реальности Покровска, и на славных просторах придуманной ими страны. По словам Лёльки, Швамбранию «мы с братишкой придумали, чтобы скрываться в ее уютных просторах от тех многих обид, что наносил нам старый мир взрослых»<sup>5</sup> [1, 25]. Храбрые синегорцы – персонажи повести «Дорогие мои мальчишки» (1944) ходят в школу, работают на заводе, но при этом успевают перенестись в Лазоревые горы, охраняя славные традиции синегорского братства, придуманного учителем Арсением Гаем. Далекая Джунгахора существует параллельно с пространством советского пионерлагеря, когда в его палатке № 4 появляется Дэлихьяр Сурамбук – наследный принц этой воображаемой страны. Из этой палатки начинается увлекательное путешествие в страну слонов и злых мерихьянго, причем пионерские субботники в соседнем колхозе происходят вперемешку с попытками спасти политического заключенного – джунгахорского поэта Тонгаора. С.М. Лейтер пишет:

Неведомые страны Кассиля явились в нашей детской литературе как воплощение мечты о счастье людей, о «жизни совсем хорошей»; они связаны с желанием писателя увидеть завтрашний день. <...> Неведомые страны Кассиля – это и целый духовный континент детства, исполненный веры и счастья, потребности добра и любви<sup>6</sup>.

И хотя с этим оптимистическим взглядом трудно не согласиться, «воображаемая география» Кассиля дает возможность предложить более противоречивое толкование такого, например, текста:

Швамбрании были приданы очертания зуба. По океану были разбросаны острова и кляксы. Около клякс имелась честная надпись: «Остров ни считается, это клякса ничаянно». Вокруг зуба простирался «Акиан». Ося провел по глади океана бурные зигзаги и засвидетельствовал, что это «волны». Затем на карте было изображено «море», на котором одна стрелка указывала «по тичению», а другая заявляла: «а так против» [1, 40].

Швамбрания Оськи и Лёльки – это страна не только полной справедливости, но еще и дозволенной *ашипки*, которая имеет полное право на существование и за которую не стыдно. В этой стране нет страха поражения, поэтому и расставание с ней воспринимает-

ся детьми вовсе не как «прощание с экзотикой»<sup>7</sup>. «Сказка – прах, сказка – пыль, лучше сказки будет быль!», – скандируют бывшие жители Швамбрании, теперешние ученики «Единой трудовой» школы. Условия «прекрасной новой жизни» – это отрицание индивидуального поиска и подчинение давлению коллектива, от которого так славно спасались братья на берегу швамбранской речки Хальмы. Реальная жизнь требует отказа от своего неповторимого мира и подчинение человека миру «коммунальности и коллективности». Именно в этом Евгений Добренко видит «главное требование тоталитарной культуры»<sup>8</sup>. Даже прощание со Швамбранией происходит чужими словами: «Жизнь взаправду хороша... / Точка, и ша». Это уже не поэтика свободной сказки, а авторитарный слог комиссара Чубарькова.

Прощание с «воображаемой географией» описано в повести вполне конкретно: деревянные стены сказочной страны, построенной двумя братьями-мечтателями, отданы ими на дрова для библиотеки с таким напутствием: «Черт с ней, со Швамбранией... Для своих не жалко» [1, 316]. Но, оказывается, все же жалко: доски разбираемой постройки, которые братья передают по цепочке, – это еще куски Швамбрании, а уходят они из рук Лёльки, не сумевшего удержать мечту, уже как дрова... В конце повести взрослый писатель смотрит на глобус и грустит, не обнаружив на нем Швамбрании. Этот эпизод символизирует не просто выход за пределы детской фантазии, но еще и осознание того, что в новой жизни свободным и независимым мечтам места больше нет. И совсем печально звучит последнее замечание автора: эта повесть – «не откровение, а всего лишь наглядное пособие» [1, 323].

У повести был сложный путь к читателю: Льва Кассиля обвиняли в мелкобуржуазности, во взгляде на революцию «из буржуазной подворотни»<sup>9</sup>. Писатель был вынужден постоянно переписывать текст; в конце концов, он объединил обе книги в одну, подчинив историю свободной мечты правилам советского кондуита. По сути, «Кондуит и Швамбрания» – книга совсем не веселая.

Можно предположить, что «воображаемая география» детских повестей Льва Кассиля становится важным приемом создания альтернативной реальности не только для их героев, но и для самого писателя. В интервью с Натальей Кочетковой сын писателя, Владимир Кассиль, так ответил на вопрос о том, был ли его отец политизованным писателем: Лев Кассиль, как и все его поколение, «с огромной надеждой проживал первые революционные годы», но имени Сталина в его повестях и рассказах не встретишь<sup>10</sup>. И.В. Кон-

даков считает «детский дискурс» советской литературы принципиально многозначным и многомерным. По его мнению, «литература для детей несла в себе еще и метафорическое, философское содержание»<sup>11</sup>. В случае Кассиля придуманные им страны становятся территорией, на которой происходит решение экзистенциальных вопросов, важных для писателя.

Рискну предположить, что сам Кассиль пытается передать свои чувства по поводу советской реальности в сказке о волшебной стране Синегории – повести военных лет «Дорогие мои мальчишки» (1944). Ее первый план – вполне «советский»: писатель рассказывает о преданности Родине его героев, об их готовности пожертвовать жизнью во имя победы. Тем не менее, повесть подверглась резкой критике за ту сказку, которая была вставлена в основной «правильный» текст. В частности, Александр Ивич писал: «Сочиняя сказку, Кассиль совершил насилие над своим дарованием»<sup>12</sup>. По мнению Ивича, «мастер метких наблюдений, точных и эффектных реалистических ситуаций, Кассиль, вторгшись в чуждую ему область аллегорической сказки», напрасно нарушил структуру повествования. Критика также обвиняла автора в злоупотреблении красотой, даже в «вычурности». С.М. Лойтер защитила сказку Льва Кассиля, но сделала это своеобразно, увидев ее «морально-этическую связь с фольклором»<sup>13</sup>. Исследовательница обнаружила в описании волшебной страны Синегории структурные элементы, восходящие к народной сказке (например, мотив «чудесного помощника»). Связь с народной традицией должна была реабилитировать рассказ о стране, в которой жили и трудились три волшебных мастера: мастер зеркал и хрусталя Амальгама, искусный оружейник Изобар и знаменитый садовник Дрон Садовая Голова. Славную страну Лазоревых гор завоевали ветры, объединившиеся в Тайный Совет. Их ставленник король Фанфарон требует, чтобы на каждой крыше стоял флюгер: жители страны должны внимательно следить за тем, откуда дует ветер, чтобы не ошибиться в своих взглядах и симпатиях. А вот и прямая цитата из повести:

Сквозняки проникали в дома через все двери, окна и щели, подхватывали каждое слово и доносили его Фанфарону. Специально назначенные королем начальники Печной Тяги следили за тем, чтобы люди не закрывали выюшками трубы своих очагов [2, 404].

Новые властители заставили мастера Амальгаму поставлять мыльные пузыри особого состава (известного только ему), кото-

рые «высоко взлетали и не сразу лопались». Сомнений в том, что это всего лишь мыльные пузыри, не было ни у кого, однако страна молчала об этом. Кроме того, мастеру запретили впредь делать зеркала, чтобы люди не могли «сами разглядеть, как иссушили их ветры».

Аллегоричность сказки – вне сомнений. Конечно, всегда можно отнести эти явные намеки к нацистской Германии, как это уже было сделано Евгением Шварцем в его сказочной пьесе «Дракон» (1943). Но слишком прямые ассоциации с советской действительностью вызывает упоминание о кривых зеркалах, искажающих прекрасные лица честных людей. Весьма рискованно звучит и заявление Амальгамы во время тюремных пыток: вся моя вина в том, что я «всю свою жизнь не искажал прекрасного, не скрывал уродства, не льстил безобразию и говорил людям правду прямо в лицо» [2, 408]. В зеркалах мастера сохраняется правда, так как они обладают «таинственным свойством сохранять в своих глубинах солнечный свет и излучать его в темноте» [2, 407].

Сегодня сложно судить о политической окраске текстов Кассиль. Дневники писателя, опубликованные в 1971 г. в журнале «Знамя», мало помогают понять его позицию, так как в этих текстах несомненно присутствует самоцензура. 1963-й год был вполне благополучным для писателя: выходят его книги, он преподает в Литературном институте, руководит секцией детской литературы Союза писателей. Но на фоне этого внешнего успеха писатель жалуется: «И зыбко под ногами, утло в душе, и обтекают меня берега, мимо которых я сейчас живу и работаю»<sup>14</sup>. Из этого мира Лев Кассиль убегал в альтернативное пространство «воображаемой географии», где только и можно было попытаться решить важные для него вопросы бытия. Так, свое жизненное кредо писатель формулирует только в «Притче о пятерых» придуманного им джунга-хорского поэта Тонгаора Байранга:

Береги себя! Нет, не в работе, не в борьбе, не в любви. Там будь безгранично щедр. А вот если требуют, чтобы ты покривил душой, ужался сердцем, притоптал, заглушил, ущемил что-то главное в себе, – тут будь бережен, не уступай [4, 681].

Вряд ли эти сентенции относились к «перековке» принца Дэлихьяра! Скорее, это сам писатель пытался разобраться в себе и смутном времени, заставившем его когда-то сжечь дорогую его сердцу Швамбранию.

- 1 *Чудакова М.* Новые работы. М.: Время, 2007. С. 193.
- 2 Там же. С. 161–192.
- 3 *Кондаков И.В.* Детство как убежище, или «детский дискурс» советской литературы // Какорея. Из истории детства в России и других странах. М.; Тверь, 2008. С. 138–167.
- 4 *Said E.W.* Orientalism. N. Y.: Knopf Doubleday Publishing Group, 2003. P. 35–37.
- 5 *Кассиль Л.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Детская литература, 1987. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием номера тома и страницы.
- 6 *Лойтер С.* Там, за горизонтом... М.: Детская литература, 1973. С. 11.
- 7 Там же. С. 29.
- 8 *Добренко Е.* «Социализм и мир детства». Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 32.
- 9 *Николаев Вл.* Дорогами мечты и поиска. М.: Детская литература, 1965. С. 46.
- 10 См.: URL: <http://ctoby-pomnili.com/page.php?id=358>. (дата обращения: 10.09.2011).
- 11 *Кондаков И.В.* Указ. соч. С. 143.
- 12 *Ивич А.* Воспитание поколений. М.: Детская литература, 1969. С. 327.
- 13 *Лойтер С.М.* Указ. соч. С. 42.
- 14 Дневники Л.А. Кассиля // Знамя. 1971. № 1–2.

## ПРАКТИКИ ПИСЬМА В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ПОКОЛЕНИЙ\*

Автор статьи анализирует воспитательно-идеологическую функцию письменных практик в начальной школе 1920–1930-х годов и их значение для социализации первых советских поколений. Предметом рассмотрения стали разные виды письма, их явные и скрытые смысловые коды в контексте воспитания «нового советского человека».

*Ключевые слова:* советская педагогика, письменная практика, протоколы собраний.

Исследования «культурной истории письменных практик» концентрируются вокруг навыков, процедур, самосознания пишущего индивида. Письменные практики каждого возраста, каждого общества, каждой эпохи представляют собой системно организованный мир со свойственными лишь ему характеристиками. Обучение письменной речи не является идеологически нейтральным.

Рассмотрим некоторые аспекты обучения письму детей, впервые вошедших в «прекрасный новый мир» Советской России. С помощью письма детей вводили в иллюзорную реальность их самих, ближайшего окружения и всей страны. Учащиеся приобретали грамотность, одновременно усваивая официальный дискурс. Требуемая во взрослой жизни интерпретация реальности должна была идти путем, знакомым с детства.

В 1920-х годах первый контакт ребенка с «рисуемым в тетради» словом был особенно важен для успеха всей последующей ин-

доктринации «новых людей» страны Советов. С помощью текста, который должен был записать ребенок, выстраивалось нормируемое восприятие реальности. Детские слова выделяли то, чего хотели добиться от населения получившие власть взрослые.

При этом впервые менялись отношения между обучающим и обучаемым: впервые в истории российской педагогики юные борцы за новую жизнь обретали власть над учителями. Владение навыком письма в сочетании с идеологической «подкованностью» позволяло новичкам восторженно принимать перевернутый социальный контекст, абстрагируясь от традиции. Вердикт о реальности доминировал над самой реальностью. А так как письменную речь контролировать гораздо легче, чем устную, новой власти было важно обучить своей «правильной» речи подрастающее поколение.

В дореволюционной России письменный язык был доступен меньшинству. Научение письму требовало больших усилий и от учителя, и от ученика. Учитель получал моральное право применять телесные наказания, что часто отбивало у детей всякое желание учиться. В европейской педагогике возможность и необходимость одновременного обучения чтению и письму были заявлены уже в XVIII в.<sup>1</sup> В России «вербальное начало» обучения было рекомендовано таким авторитетом, как К.Д. Ушинский. По мнению его сторонников, «логика требует», чтобы ученики осваивали письмо только «после прохождения всей азбуки»<sup>2</sup>. Даже в начале XX в. многие дети воспитывались на основе устного повторения текстов молитв и библейских сказаний, без получения навыков чтения и письма.

Только после революции в России получило широкое распространение обучение письменной грамоте. В прежнем мире человек «из низов», умеющий писать, был редок, к нему относились с почтением. Новый режим вводил «порядок», при котором власть «человека с пером» принадлежала уже не «чиновничьему, интеллигентскому» классу, но всем рабочим и крестьянам. Письменная грамотность определяла биографические траектории первого поколения людей, выросших в стране Советов. Это требовало идеологической выдержанности их словаря, «партийной ответственности» по отношению к слову. Имея мало общего с традицией, обучение проходило с помощью только что сочиненных текстов<sup>3</sup>. Дети, выучившиеся письму, располагались вместе с властью по одну сторону баррикад, по другую – старый мир царизма (детям это внушали).

Принципы новой, «идеологически правильной» грамотности складываются к концу 1920-х годов. Именно тогда был сформирован первый канон учебных текстов и репертуар детских практик письма. Они начинались с буквенных и словесных прописей, сменялись диктантами, изложениями и сочинениями (в том числе «коллективными!»). Наивысшим уровнем овладения письменной грамотностью считалось умение оформлять плакаты и стенгазеты, разного рода заявления и письма во властные инстанции, а главное – протоколы собраний класса, школы, секции, дома пионеров и т. п. Это были самые типичные виды письменных работ первых советских учеников.

Обучение письму в советское время подается как средство повышения социального статуса человека. Обученная писать крестьянка или горожанка – уже не «баба»: она может стать даже членом сельсовета<sup>4</sup>.

В дореволюционной школе обучение письменному слову было тесно увязано с умением понять и передать другим людям мудрые мысли предков<sup>5</sup>. Сразу после изучения алфавита шло «списывание тех поговорок или стихов, которые понадобятся заучить». В тетради по русскому языку ученицы 2-го (или 3-го) класса А.И. Удрасс из собрания Бердского городского историко-художественного музея (Новосибирская область)<sup>6</sup> мы читаем: «Щедр на слова, да скуп на дела. Едешь в путь – осторожен будь... Федот да не тот». Затем ученица переписывает стихотворение о природе «После грозы», за ним – прозаический отрывок о красоте родных мест, ряд этических сентенций о необходимости уважения к родителям и заботы о младших, наконец, текст гимна «Боже, царя храни!» Подобного рода алгоритм письма закреплял его содержание надежнее, чем устный текст, даже хорошо запомненный. Корпус слов, записываемых учениками, подбирался особо, в нем преобладали короткие и емкие фразы, несущие глубокий смысл.

Совсем другая картина – в тетради по русскому языку для 3 класса В. Степановой 1923 г.<sup>7</sup> Наряду с традиционными по форме (под «басню») рассказами, здесь появляются характерные тексты о «роевой жизни» школьников. Например: «11 октября. Сегодня на собрании решили не кричать, не шуметь на переменах и беречь свою школу»; «23 ноября. Общее собрание. Вчера на собрании первый вопрос был о дежурстве. Нам сделали замечание, что плохо убираемся. Теперь мы будем хорошо убираться. Еще не ругаться решили и не драться»<sup>8</sup>.

Абстрактные нормы «достойной жизни», которые в дореволюционной России считались универсальными, в 1920-е годы сме-



няются нормами только для «своих». Накал морально-этической назидательности, характерный для дореволюционных прописей и учебников, теперь значительно снижен. Даже в рассказах на бытовые темы мораль становится групповой и классовой: нужно быть более ловким, чем противник, готовым сразиться с ним (мораль басни «Петька и козел», записанной в упомянутой тетради В. Степановой).

В репертуар упражнений младших школьников страны Советов входит недетское слово «протокол». Пособия по правописанию содержали образцы, взятые из практики ведения протоколов райкомами и обкомами партии и комсомола, отделов народного образования, педагогических советов передовых школ. По той же форме дети должны были писать протоколы и своих бесконечных собраний<sup>9</sup>. В «первой книге после букваря» для деревенской школы был напечатан такой стишок:

Секретарь, пиши скорей, / И красивей, и крупней. / Председатель,  
не зевай, /

И вопросы подымай. / Вы, ребята, не шумите, / А по делу говорите<sup>10</sup>.

Обучение умению писать протоколы возникает в советской начальной школе не случайно. В 1920-х годах такое умение открывало путь наверх, поскольку служило индикатором нового качества в человеке. Я. Колас в повести «На просторах жизни» (1925) изображает ученика, только что окончившего начальную школу, которому выпал счастливый случай «на деле показать, какой он ученый человек»:

Пришлось ему однажды секретарем быть. <...> Такой протокол накатыл, что какой-то ответственный работник из города, прочитав этот протокол, долго вглядывался в Степку и сказал: Ну и молодец! На рабфак поступать надо. – Это было сказано при всех<sup>11</sup>.

Учебные книги 1920–1930-х годов мрачными красками рисовали недоступность письменной грамотности для детей царской России. На самом деле до революции «народная школа» проводила обучение детей умению написать письмо к родителям, составить расписку в получении денег, прошение судье и т. п.<sup>12</sup> Именно такое «практическое направление» обучения было заимствовано советской педагогикой, однако теперь дети должны были уметь писать

протоколы, лозунги, плакаты, чертить диаграммы и таблицы, отражающие успехи нового строя, и т. п.

Детская пионерская литература 1920 – начала 1930-х годов пестрит протоколами и стенограммами собраний, образцами писем, заявлений и обращений в различные органы власти. Эти модельные тексты должны были стать ориентирами в приобретении ребенком социальных навыков жизни в новой среде, не знакомой их родителям. Социально и политически грамотные дети имели шанс стать полноправными гражданами нового мира и помочь старшим поколениям ориентироваться в нем. Собрание с докладом (лекцией) и прениями виделось устроителям «нового отечества» одним из основных средств политического воспитания людей любого возраста. Считалось, что этим путем можно разрешить самые разнообразные проблемы идеологического, мировоззренческого, психологического характера, добиться полного включения индивида в группу и новый советский социум.

Постоянные собрания начинались с первого года обучения: «В школе у нас бывают каждую неделю собрания. На собраниях мы устанавливаем все свои порядки и правила», – записывали первоклашки<sup>13</sup>. Умение письменно фиксировать содержание такого ритуального мероприятия выступало неотъемлемой частью навыков юного человека страны Советов. Мир мандатов, обращений, заявлений, протоколов и других «бумаг большевизма» предстал перед системой образования как постоянный заказчик на «изготовление» (полит)грамотного ученика. Вдохновляя политической сверхзадачей, юного гражданина страны Советов призывали овладеть арифметикой для того, чтобы разбираться в статистике, в прикладной экономике. Парадигма взрослости не по годам уже в начальной школе трансформировалась партийной бюрократией в воспитание «борцов за социализм».

Мир письма, в который погружался советский школьник 1920-х годов, сводился к овладению к концу четвертого года обучения двумя группами навыков: фиксировать разного рода сведения и заниматься общественно-политической деятельностью. К первой группе относились такие навыки: «Составление плана двора, дома, улицы и местности. Черчение контуров несложных предметов и зарисовка. Составление отчетов о проделанной работе. Составление плана для предстоящей работы. Составление рапорта о любом событии, происшествии. Составление приходо-расходного отчета, сметы, ведомости и т. д. по сбору ржи, овса, картофеля, “огородных овощей”, по бюджету сельсовета, таблицы занятости разных членов

домохозяйства и деревни в различные времена года, таблицы цен на наиболее спрашиваемые продукты, сметы расходов на устройство праздников, на питание семьи и скота». Вторая группа навыков включала «участие в общих собраниях, ведение общих собраний и их протоколов (работа члена, председателя, секретаря)... Составление стенной газеты, сборников, журналов и т. д.»<sup>14</sup>

Такие перечни демонстрировали намерение новой педагогики вводить ребенка в мир советской действительности, предусматривая в качестве основных видов детской (!) деятельности партийно-организационные мероприятия, никак не учитывавшие особенности детской психологии. Ребенку сразу присваивали статус взрослого партийного функционера, которым удобно манипулировать в целях исполнения воли новой власти.

Так на фоне обучения письму происходило приобщение первого поколения советских детей к новой реальности, а не к классической словесности. Советские тексты создавали иллюзорную «Страну Писанию», в которой мир подвластен прочному большевистскому слову. Нарисовал плакат, написал в газету – и вклад в исправление мира сделан. Иллюзией действенности записанного слова в 1920 – середине 1930-х годов питался пафос производства многочисленных идеологически выдержанных текстов. Считалось, что любой человек, научившийся писать, должен участвовать в строительстве нового государства, защищать и пропагандировать своим пером новый общественный строй. Центральные издания проводили широкие конкурсы публикаций непрофессионалов, соревнования на лучшую стенную газету и т. п. Учебники начальной школы в конце 1920-х годов напрямую рекомендовали организовывать «в вашей группе ячейку деткоров (детей-корреспондентов. – В. Б.) для более правильного участия в вашей общешкольной стенгазете». Школьников призывали писать, «как идет у вас работа, что вам удастся, и какие неполадки вы замечаете вокруг себя»<sup>15</sup>. В поведенческую стратегию и в ценностную иерархию такого ребенка-корреспондента властями активно внедрялся как идеал образ «павлика морозова». Некоторых учителей ужасала «страсть детей к обличениям», приводившая к нагромождению в стенгазетах непроверенных обвинений. С таким использованием грамотности лучшие педагоги старались бороться редакторскими ножницами<sup>16</sup> или иронией. В одном детском журнале появились такие, например, стихи: «Чуть родился кто на свет – / Знаменитый уж поэт, / На пере верхом сидит / И поэму он строчит». Характерно, что автор подобной веселой критики тут же встретил резкий отпор в печати<sup>17</sup>.

Однако число деткоров у каждого печатного органа постоянно росло, и сладить со страстью школьников к разоблачительному письму становилось все труднее. Например, в Бурятии с осени 1938 г. начала выходить пионерская газета «Костёр», а уже в начале 1939 г. с ней сотрудничало 776 деткоров, находящих удовольствие в ощущении власти письменного слова. В свою очередь советский режим реально использовал юных «журналигов» для тотального контроля населения<sup>18</sup>.

Обучение письму вне системного и качественного овладения культурным наследием в Советской России становилось *пропуском* к вертикальной социальной мобильности. Школьные методисты призывали учеников: «Хотите иметь право и возможность участвовать в хозяйственном управлении своего коллектива, — научитесь грамоте и счету»<sup>19</sup>. При этом никаких скидок на возраст ребенка не делалось. Официальный вариант детского письма 1920–1930-х годов оказывался совсем не детским, так как «партийный коллективный» подход требовал от школьника взрослой самоотдачи, но без взрослой рефлексии. Основную роль при этом должна была играть «строго выдержанная коллективная дисциплина», которой следовало учиться «еще в дошкольном возрасте». Обучение письму выступало как владение партийно-идеологическим оружием.

Довоенной советской педагогике удалось оторвать обучение письменной речи от ее глубокого культурного содержания. Ликвидация неграмотности не имела своей целью ликвидацию умственной и духовной необразованности. Обучение созданию и распространению текстов осмыслялось как участие в борьбе советского строя с его вездесущими врагами<sup>20</sup>. Метафора языка как оружия, а слов и букв — как солдат сохраняется в отечественной школе до сих пор. На протяжении 1920–1930-х годов практика письма была средством формирования императивного самосознания гражданина СССР.

Слабая сохранность источников пока не позволяет с одинаковой степенью уверенности реконструировать все стороны советской практики обучения детей письму. Цикл жизни текстов школьного детства был слишком мал, они плохо хранились. Заметим, что в 1920–1930-е годы педагоги многих стран стремились использовать в обучении и воспитании аналогичные средства организации письменных практик учащихся начальной школы. Различались только идеалы и принципы, которыми они при этом руководствовались. Одни стремились к развитию индивида, приобретающего прак-

тические навыки общения в социуме, другие – к формированию коллективной внутренней речи индивида, звучащей в унисон с официальным дискурсом. Очевидна необходимость комплексного, системного подхода к письменным школьным практикам разных культурных эпох.

## Примечания

- <sup>1</sup> Neue Fiebel oder Lese- Schreib- und Rechenbuch zum ersten Unterricht der Kinder. Ein Neujahrgeschenk. Nürnberg: Gabriel Nicolaus Kaspe, 1783. S. 6: «Lesen und Schreiben muss mit einander verbunden warden».
- <sup>2</sup> Греков Ф.В. Русский наглядный букварь, составленный согласно с требованиями школьной гигиены. Обучение чтению, гражданскому, церковнославянскому письму, рисованию и правописанию. М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1908. С. 4.
- <sup>3</sup> См.: Голант Е., Виссель Е. Будем учиться. Городской букварь для взрослых. 12-е изд. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 36–37.
- <sup>4</sup> Обучение грамоте – своего рода инициация. См.: Дорохов П. Как Наталья стала женщиной // Зайковский Б.В., Кривоносова З.А., Перовский Е.И., Сазонова И.Д. На Волге. Третья книга для чтения и работы в городской школе Нижнего Поволжья. М.; Л.: ГИЗ, 1928. С. 286–287.
- <sup>5</sup> Сапежко С.М. Методическая программа первоначального обучения (Методика начальной школы). 1-я часть. Киев: Кушнерев и Ко., 1909. С. 79.
- <sup>6</sup> Шифр хранения: КП2-1791. На обложке тетради не сохранилось указания на порядковый номер класса.
- <sup>7</sup> НА РАО. Ф. 1. Оп.1. Ед. хр. 242. Л. 36–46об.
- <sup>8</sup> В приведенных цитатах были исправлены ошибки в орфографии и синтаксисе.
- <sup>9</sup> Фридлянд Ф.А., Шалыт Е.Г. Вторая книжка по правописанию / Под ред. А.М. Пешковского. 6-е изд. М.; Л., 1930. С. 91.
- <sup>10</sup> Фортунатова Е.Я., Шлегер Л.К. Школа и деревня. Первая книга после букваря для чтения и работы в деревенской школе / Под ред. С.Т. Шацкого. 5-е изд., стереотип. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. 65. См. также: Вольберг Ф.Х., Кричевский Л.В. Труд и природа. Рабочая книга для всего 1-го года обучения в городской школе. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 142–143, 150, 163–164.
- <sup>11</sup> Колас Я. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худ. лит., 1952. Т. 4. С. 237.
- <sup>12</sup> Сапежко С.М. Указ. соч. С. 106.
- <sup>13</sup> Фортунатова Е.Я., Шлегер Л.К. Указ соч. С. 6.
- <sup>14</sup> Новые программы единой трудовой школы 1-й степени. 1–4 годы обучения. М.: Работник просвещения, 1924. С. 56–57.

- 15 Показательно, что речь заходит и о групповом контроле деткоров друг над другом (ради их «правильного участия» в газете), и об их сигнализации о «порядках и беспорядках». См.: *Зайковский Б.В. и др.* Указ. соч. С. 189.
- 16 Цит. по: *Васильевский М.* Семья и деревня в творчестве школьников // Народный учитель. № 6. 1929. С. 70.
- 17 См.: *Девенишский С.* Что такое юнкор? (Новейшие открытия журнала «Юные строители») // Юнкор. 1924. № 3. С. 22.
- 18 *Балакирев А.Н.* Становление детского движения в Бурятии (1923–1991). Дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2006.
- 19 Методические записки к комплексным программам. I. Труд в школе 1 степени // Новые программы единой трудовой школы 1-й степени... С. 54.
- 20 *Маркасова Е.В.* «Селькор под обстрелом»: стереотипы враждебного окружения и жертвенности в «коммуникационном завоевании» деревни (1920–1930 гг.) // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских исследователей / Под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, И. Грабовского. М., 2002. С. 66–88.

## ДИНАМИЧЕСКИЙ ФОН В ФОТОГРАФИИ: «МАЛЕНЬКИЕ ЭКРАНЫ» ЛИ ФРИДЛАНДЕРА

Статья посвящена особым условиям восприятия изображения, заданным фотографией как первым типом визуальных масс-медиа. Автор анализирует роль динамического фона, с которым фотографы начинают активно работать с середины XX века, придавая изображению новое смысловое наполнение. Фотография, оставаясь статичным изображением, начинает передавать логику подвижного взгляда. Аналитический потенциал фотографии в новой медийной ситуации раскрывается на примере работ американского фотографа Ли Фридландера.

*Ключевые слова:* фотография, динамический фон, визуальное восприятие, Ли Фридландер.

Как следует из самого названия фотографии – «светопись», способ создания изображения в ней зависит от источника света. Наличие или отсутствие фона (занавеса, «задника») определяет условия поглощения и отражения света от изображаемых объектов. В техническом смысле понятие о фоне может быть связано также с фокусом: приближение и удаление фона за счет использования разных линз также меняет физические условия видения<sup>1</sup>. При расширительном толковании понятия «фон» мы переходим от законов оптики к логике визуального восприятия. При этом направление взгляда, по меньшей мере, *удваивается*: на объекты, изображенные на фотографии, и на саму фотографию. В первом случае речь идет о взгляде *внутри* снимка, во втором – о взгляде *на* снимок. В дальнейшем мы будем говорить о различных ситуациях «взгляда», которые задает фотография.

Постановка вопроса о фоне позволяет по-новому рассмотреть проблему семиозиса (наделения значением) применительно к фотографии. При таком подходе во внимание принимается не только структура изображения, но и структура видения. Фон как техническая характеристика обретает собственное смысловое наполнение.

Первоначально значение фотоизображения сильно зависело от фона, особенно в студийной фотографии. При этом фон – это не только пространственная характеристика, обозначающая нечто находящееся позади основного объекта съемки. Функцию фона может выполнять и некое изображение, которое предполагает меньшую интенсивность взгляда, чем этот объект. Фон отвечает за значение всего кадра, но не требует большого внимания. Быстрое «узнавание» фона обеспечивается его многократным повторением. Вначале при выборе фонового изображения было принято опираться на живопись и литературу. Затем начали выстраиваться визуальные клише собственно фотографии. Примечательно, что это нашло отражение даже в словоупотреблении: «сниматься на фоне» чего-либо.

Наиболее последовательно смысловой потенциал «известного» фона начал использоваться в массовой практике фотографирования с развитием популярного туризма. Однако и в этом случае фон и в физическом, и в смысловом отношении оставался статичным.

Ситуация меняется с появлением массовых иллюстрированных журналов (предполагающих не только режим разглядывания, но и перелистывания), а также кинематографа, телевидения. В культуру входит логика не только движущегося изображения, но и подвижного взгляда. Фотография чутко реагирует на это изменение. С середины XX в. фотографы начинают активно работать с «динамическим фоном».

Что означает это понятие? Его нельзя определить просто как технически «смазанный» фон. Динамический фон в первую очередь связан с изменением ситуации взгляда. Фотография, оставаясь статичным изображением, начинает передавать логику подвижного взгляда. Можно сказать, что тем самым раскрывается аналитический потенциал фотографии как первого технически опосредованного изображения в ряду современных визуальных медиа. Мы рассмотрим понятие динамического фона в фотографии на примере работ Ли Фридландера.

Этот американский фотограф (род. в 1934 г.) принадлежит к послевоенному поколению, он получил известность в 1960-е годы.



Имя его обычно упоминается вместе с Гарри Винограндом и Дианой Арбус, которых поддержал куратор отдела фотографии нью-йоркского музея современного искусства (МоМА) Джон Жарковски. Работы именно этих фотографов были представлены на знаменитой выставке новой документальной фотографии («New Documents») в МоМА в 1967 г. Окончательно статус Фридландера как одного из ведущих фотографов второй половины XX в. был закреплен на персональной ретроспективной выставке, прошедшей в том же музее в 2005 г.<sup>2</sup> Творчество Фридландера глубоко укоренено в традиции американской фотографии. В частности, большое влияние на него оказали работы Уокера Эванса, для которого характерно исследование сочетания «фотографического» и «американского»<sup>3</sup>.

Фридландер – автор целого ряда интересных серий фотографий, среди которых выделяется долговременный проект по созданию автопортретов<sup>4</sup>. На этих снимках присутствие фотографа одновременно явно и неявно: мы видим его в тенях и отражениях, выявляющих сложную природу зрения в условиях современного городского ландшафта. Каждому неопытному фотографу известна эта ошибка: утром и вечером, когда тени удлиняются, надо следить за тем, чтобы твоя собственная тень не попала в кадр. Фридландер переводит эту погрешность изображения на уровень сознательно используемого приема, подчеркивающего характеристику фотографии как изобразительного медиума. Случайный эффект для него становится основным.

Хорошо известны также выполненные Фридландером фотографии американских городов, памятников и других монументов<sup>5</sup>, снятые с непривычной точки зрения<sup>6</sup>. Так, Фридландер вводит в кадр автомобили, урны для мусора, телеграфные столбы, заборы, окружающие памятник. Предметом его интереса часто становятся вполне заурядные сцены (отдыха, ожидания, чтения газеты), которые происходят на фоне знаменитых памятников природы или архитектуры.

Во многих фотографиях Фридландера проявляется динамическое соотношение между фигурой и фоном<sup>7</sup>. Но наиболее последовательно категория «динамический фон» задействована, с нашей точки зрения, в серии «Маленькие экраны»<sup>8</sup>. Вошедшие в нее фотографии создавались Фридландером в 1960-е годы, однако опубликованы они были намного позже<sup>9</sup>. Все 34 снимка серии изображают интерьеры номеров мотелей и гостиниц с обязательным присутствием в кадре экрана работающего телевизора.

В «Маленьких экранах» Ли Фридландер последовательно решает определенную задачу – показать, как работает взгляд в современной «американской» ситуации. Присутствие экрана телевизора на снимке меняет смысл всего изображения: экран вводит проблематику видения, от которой невозможно отстраниться. На фотографии, которая открывает серию, на экране телевизора крупным планом изображен глаз. В определенном смысле это избыточный, тавтологичный снимок. Глаз на экране отсылает одновременно к фигуре (возможного) зрителя внутри кадра и зрителя, разглядывающего фотографию. Подобный жест удвоения взгляда может рассматриваться и как ироничный.

Эти снимки Фридландера по-своему минималистичны. Кроме экрана телевизора мы зачастую почти не видим других элементов убранства номеров. Значение фотографий гораздо больше определяется изображением на экране, чем общим контекстом кадра. Более того, происходящее на экране совершенно меняет смысл пустующих интерьеров гостиничных номеров, наполняя их призрачной жизнью. Мизансцена выстраивается с поразительной легкостью: случайное изображение на экране выступает в качестве комментария к той сцене, которая могла бы произойти в реальном пространстве гостиничного номера. Особенно примечательно, как меняется значение одного и того же интерьера при смене картинки на экране.

Экран телевизора – не единственный объект в кадре, вводящий фигуру зрителя. Фридландер последовательно включает приемы авангардной фотографии, чтобы подчеркнуть сам факт, что мы смотрим именно на снимок, а не на реальный объект. Картины на стенах, фотографии в рамках и другие изображения на различных поверхностях вносят эффект коллажности, разбивая непротиворечивую «гладкость» снимка. Тот же эффект создают многочисленные зеркала на фотографиях Фридландера. Иногда они используются для усложнения композиции кадра: например, и экран телевизора, и стоящая напротив кровать оказываются в одной визуальной плоскости. Но все эти приемы использования «изображения в изображении», наложения поверхностей, столь впечатляющие в других работах самого Фридландера и других фотографов, странным образом утрачивают свою силу, когда в центре внимания оказывается изображение на экране телевизора.

Закадровое пространство удваивается. Кажется бы, очевидно, что маленький экран телевизора включен в рамку общего кадра. Но в то же время этот экран вбирает в себя все пространство снимка. На некоторых фотографиях мы видим все убранство комнаты вокруг экрана,

но даже в этом случае экран сохраняет способность задавать значение изображения. Логика «фотографического» взгляда, определяемого статичным фоном, целиком подчиняется логике взгляда, который инспирируется экраном телевизора. Однако что это за взгляд?

Если изображения на экране рассматривать изолированно, они не только не находятся в фокусе (эффект фотосъемки электронного изображения), но и лишены самостоятельного значения. Зачастую на экране только угадываются лица, снятые крупным планом, или фрагменты некоторой сцены (ноги, рука с пистолетом, движущийся мотоцикл). Но у нас не возникает никаких трудностей в интерпретации изображения.

Понятие о динамическом фоне в фотографии может быть сопоставлено с «третьим смыслом» в кинематографе в понимании Р. Барта. Анализируя фотограммы – кадры из фильмов С. Эйзенштейна, Барт выделяет три уровня значений изобразительного плана в кинематографе. «Первый» уровень – коммуникативный, заключающийся в опознании изображенных предметов. «Второй» – символический – предполагает толкование изображения, когда каждому предмету приписывается какое-то дополнительное значение. Барта, однако, больше интересует третий случай «открытого» смысла, который он характеризует так:

Открытый смысл не может быть описан, потому что в противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сделать его зримым при помощи слов не представляется возможным<sup>10</sup>.

В серии «Маленькие экраны» фотограммой оказывается изображение на экране телевизора. Снимки Фридландера выявляют и реализуют смысловой потенциал фотограммы. Ее значение подчинено логике подвижного взгляда, выявляющего характер «транзиторного» изображения, которое наиболее последовательно реализуется при переходе от одного изображения к другому. Именно в этом случае можно говорить о динамическом фоне.

В ряде фотографий Фридландер еще больше усиливает эффект воздействия экранного изображения. Он прибегает к инсценировке, используя свое собственное тело. При этом попадающее в кадр фрагментированное изображение самого фотографа комбинируется с изображением на экране. Пистолет в руке, различимый на телеэкране, продолжается в кадре за пределами экрана: мы видим ноги и руки «жертвы» выстрела. В другом случае отражение в зеркале

Фридландера, делающего снимок, накладывается на изображение кордебалета на экране телевизора. Несмотря на наличие других объектов, внимание фотографа несомненно направлено на танцующих девушек (причем не на их экранный образ, а «напрямую»). И хотя мы с легкостью можем реконструировать обстоятельства съемки, подобные эффекты кажутся вполне естественными. Мы не вполне владеем собственным взглядом. Фотографии Фридландера побуждают нас видеть то, что в строгом смысле не изображено на самих снимках. Так реализуется эффект динамического фона.

Однако аналитическая конструкция, предложенная Фридландером, тем более интересна, что она не просто демонстрирует потенциал новой медийной ситуации. Исследователь раскрывает условия реализации взгляда как вполне историчные. Значения, порождаемые этой ситуацией, отсылают нас к Америке 1950–1960-х годов.

Сцены и персонажи, возникающие на фотографиях Фридландера как эффект динамического фона, узнаваемы или *почти* узнаваемы. Их воздействие на зрителя может быть сопоставлено с впечатлением от серии фотографий Синди Шерман «The Untitled Film Stills» конца 1970-х годов. Она тоже работает с образностью 1950–1960-х годов, опосредованной кинематографом и телевидением<sup>11</sup>.

Мотели и гостиничные номера на фотографиях Фридландера совсем недалеко отстоят от гостиных и спален в типовых домах американских пригородов. Эти интерьеры, с одной стороны, выглядят совершенно заурядно, буднично, но с другой – чреваты странной событийностью, граничащей с аффектом, но аффектом слабым, разлитым в повседневности. Именно это качество снимков отмечает в кратком предисловии к книге «Маленькие экраны» Уокер Эванс. В 1963 г., увидев первые снимки этой серии, он писал:

Мы обнаруживаем, что бледный свет от экранов домашних телевизоров окутывает неземным покровом повседневные предметы, среди которых мы живем. Электронная бледность придает странный болезненный вид нашим кроватям и накрыватным подушечкам, хранящим молчание простыням и бесславным наволочкам. <...> Мы как будто зачарованы (*dumb struck*) этим светящимся экраном, которым мы были намерены пренебречь<sup>12</sup>.

Мы начинали наше рассуждение с того, что фотография как изображение зависит от источника света. Для проведения съемки Фридландер включал в комнате настольные лампы и торшеры, но экран телевизора тоже выступает как источник света. Этот экран

обеспечивает фотографическое изображение в двух смыслах – содержательном и техническом. Однако он «проливает свет» не на физические объекты, а на сложно организованные коллективные значения, реализоваться которым позволяет динамический фон.

## Примечания

---

- <sup>1</sup> Фотография в данном случае понимается как двумерное изображение, поэтому противопоставление фигуры и фона неприложимо к стереоскопии.
- <sup>2</sup> *Galassi P., Benson R. Friedlander*. N. Y.: The Museum of Modern Art, 2005. 504 p.
- <sup>3</sup> См.: *Гавришина О.В.* «Теперь восхвалим славных мужей...»: понятие о «повседневности» в фотографии Уокера Эванса // Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: НЛЮ, 2011. С. 73–83.
- <sup>4</sup> *Friedlander L. Self Portrait*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 2005. 104 p. Первое издание было осуществлено в 1970 г.
- <sup>5</sup> *Friedlander L. The American Monument*. N.Y.: The Eakins Press Foundation, 1976. 176 p. Это издание относится к числу коллекционных. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_BfyZOLgQX4](http://www.youtube.com/watch?v=_BfyZOLgQX4) (дата обращения 25.03.2012).
- <sup>6</sup> В рамках Фотобиеннале 2012 в Москве проходила выставка Фридландера «Америка. Взгляд из машины». Основным предметом изображения здесь также стали условия видения.
- <sup>7</sup> К фотографиям Фридландера применим принцип анализа модернистских изображений, предложенный Роздалинд Краусс в книге «Оптическое бессознательное». Кроме пары «фигура–фон», Краусс предлагает использовать еще две позиции: «не-фигура» и «не-фон», которые позволяют описать сами условия видения. См.: *Krauss R. The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993. P. 14–16. См. также: *Сосна Н.* Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛЮ, 2011. С. 32–39; *Фоменко А.* Архаисты, они же новаторы. М.: НЛЮ, 2007. С. 112–116.
- <sup>8</sup> С несколькими фотографиями из этой серии можно познакомиться на сайте: URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-interieur/images/1/> (дата обращения: 15.03.2012).
- <sup>9</sup> *Friedlander L. The Little Screens*. San Francisco: Fraenkel Gallery, 2001. 96 p.
- <sup>10</sup> *Барт П.* Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна (1970) // *Строение фильма*. М., 1984. С. 181–182.
- <sup>11</sup> *Петровская Е.* Антифотография. М.: Три квартала, 2003. С. 77–103.
- <sup>12</sup> *Friedlander L. The Little Screens...* P. 3.

Е.Г. Лапина-Кратасюк

«СЕРВИСНОЕ ОБЩЕСТВО» И НОВЫЙ ГЕРОЙ  
ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛОВ  
2006–2011 гг.\*

В статье внимание сфокусировано на изменениях в сфере влияния кинематографа и телевидения. Жанр современного сериала служит легитимации «сетевых» практик как феномена повседневности. Примеры из современных сериалов помогают проанализировать новые социальные конвенции в популярной культуре и продемонстрировать, что границы между «официальным» и «неофициальным», «нормальным» и «девиантным» стираются. Экспликация этого социального тренда позволяет выявить неожиданные соответствия между англоязычной и современной российской медийной культурами.

*Ключевые слова:* сервисное общество, сетевая коммуникация, медийная культура, телевизионные сериалы.

Советская сфера услуг включала в себя две гетерогенные группы – обслуживающий персонал (в том числе «слуг народа» – чиновников) и работников интеллектуального труда. Объединял эти две категории размер зарплаты (за редким исключением в 4–5 раз более низкой, чем у заводских рабочих) и роль «прослойки» в пышном караване советского общества, состоявшего из двух коржей – рабочих и крестьян. Вплоть до 1950-х годов советский кинематограф изображал представителей этих двух

---

© Лапина-Кратасюк Е.Г., 2012

\* Работа выполнена в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (2009–2013 гг.), проект «Социальные и культурные аспекты массовой коммуникации, работы СМИ и журналистской деятельности в современной России», № 14.740.11.1378.

групп либо чудаками, либо даже «паразитами». Лексический ряд в их описаниях включал слова, связанные с понятиями «промежуточности», «необязательности», «факультативности», что предполагало возможность (и даже неизбежность) исчезновения этой «прослойки» в процессе социального развития.

В середине 1970-х годов в Соединенных Штатах появились исследования, описывающие функции современной «сферы услуг» в совсем иных категориях. Согласно теориям «информационного общества»<sup>1</sup> сервисная «прослойка» станет не только самой крупной по численности группой, но и основой общества будущего – его экономической и политической силой. К. Маркс писал об этой гетерогенной группе («третьих лицах», согласно традиции перевода «Капитала» на русский) как о постепенно исчезающей в процессе развития капитализма. Напротив, теоретики постиндустриального общества настаивали на неизбежности стремительного расширения сферы услуг, которая уже начинает поглощать как класс собственников, так и класс промышленного пролетариата. Согласно Д. Беллу, современное общество «наращивает свою внутреннюю сложность (особенно в сфере науки и технологий), смешивает технократические и политические решения и становится свидетелем подъема нового класса...»<sup>2</sup>.

В информационном обществе основным «продуктом производства» становится теоретическое знание, а наиболее востребованными специалистами – ученые, креативные работники и консультанты. Сетевой тип коммуникации, предполагающий передачу сообщений непосредственно от профессионала к профессионалу (минуя пространственные и временные ограничения), способен привести к упразднению как «работодателей», так и бюрократии<sup>3</sup>. Привлекательность подобной модели социального развития частично объясняется ее упрощенностью и игнорированием социальных рисков<sup>4</sup>. Важный аспект гипотетического «сервисного общества» состоит в том, что у освобожденного от тяжелого монотонного труда человека появляются время и деньги для того, чтобы разнообразно организовать свой досуг, а разросшаяся сфера услуг предлагает для этого все новые и новые возможности.

Насколько точны социальные прогнозы? Перечитывая теоретические работы последней трети XX в., мы можем убедиться в «непредсказуемости предсказаний»: многие социальные феномены, о которых писали теоретики, действительно возникли, но выглядят совершенно иначе. В ситуации экономического кризиса, реального или сконструированного в медиа (что, впрочем, сегодня почти одно

и то же), не работает сразу несколько механизмов гипотетического «общества знания».

На первый взгляд, ситуация начала третьего тысячелетия соответствует тому состоянию общества, которое М. Кастельс называет «созидательным хаосом»: профессионал не привязан к работодателю, а сам контролирует свою карьеру, превращаясь в «самопрограммирующуюся рабочую силу»<sup>5</sup>.

Популярная культура рубежа веков адаптирует идеи о разрастающейся сфере услуг, аналогичные тем, которые высказывались социальными теоретиками. Но официальное, позитивное отношение к обществу знания соседствует в популярной культуре с репрезентациями неожиданных (иногда скандальных и «окололегальных») изменений в сфере занятости.

Любопытно, что официальную точку зрения на эту проблему представляет студийный кинематограф, а оппозицию ему в данном случае составляет телевидение. То самое телевидение, которое еще недавно считалось (и в публицистике, и в академических исследованиях) наиболее консервативной сферой массмедиа, рассчитывающей на внимание почти исключительно домохозяек, детей и пенсионеров. Именно телевидение становится сегодня пространством наиболее смелых эстетических и социальных экспериментов, представляющих новые версии процессов в «обществе знания».

Современное телевидение ориентирует свои проекты не на «массы» (из более или менее однородных единиц), а на аудиторию, состоящую из представителей очень и очень разных культурных сообществ. Такой состав целевой аудитории и соответствует структуре сетевого<sup>6</sup> (или «прозрачного»<sup>7</sup>) общества, в котором постепенно стирается граница между производителями и потребителями сообщений. Остро ощущается информационная и визуальная конкуренция между новыми и традиционными медиа, но одновременно происходит их конвергенция в едином мультимедийном комплексе. Поэтому традиционные эфирные каналы представляют сегодня лишь небольшой сегмент телевидения Америки и Западной Европы: в целом, его система формируется спутниковыми, кабельными и интернет-каналами. Аудиторию такого телевидения Н.Л. Соколова характеризует так:

Эти группы имеют специфический социальный опыт и вкусовые предпочтения и используют разные стратегии для интерпретации текстов популярной культуры, так что некая абстрактная, «массовая» публика оказывается в конечном счете мифической<sup>8</sup>.



Подобные изменения объясняют повысившийся в 2000-е годы интерес к телевидению самых разных категорий зрителей, в том числе и интеллектуалов. Тезис о смерти телевидения в сетевую эпоху был опровергнут его включением в процессы медийной интеграции<sup>9</sup>. Поэтому исследования телевизионного формата коммуникаций сегодня вновь оказались востребованными.

Особой популярностью пользуется сегодня жанр сериала, который, в наиболее «развитых» своих формах, служит легитимации и вербализации тех повседневных практик, которые проскальзывают через сито политических и идеологических нарративов.

Стоит отметить, что сериал появился на телевидении как жанр, прежде всего посвященный профессиям: героями таких шоу были полицейские и частные детективы, политики, врачи, юристы, учителя, социальные работники и няни<sup>10</sup>. В современных сериалах эта тенденция сохраняется: работник – наемный или фрилансер – остается объектом пристального внимания телевидения, в то время как кинематограф продолжает поиски (супер) героя.

Современные сериалы в значительной мере посвящены представителям «необычных» профессий. Так, главный герой телешоу «Декстер» (Showtime, 2006–2011) – «эксперт по крови», работающий в полицейском управлении. Шоу «Идеал» (BBC, 2005–2011) рассказывает о трудовых буднях драгдиллера. В сериале «Жеребец» (НВО, 2009–2010) повествование ведется от имени специалиста по эскорт-услугам, а две главные героини (сутенерши героя) определяют свои легальные профессии как «консультант по покупкам» и «поэтесса». Даже доктор Хаус, герой одноименного сериала (FOX, 2004–2011), является представителем необычного инварианта своей профессии: он не просто врач, а «частный детектив», отыскивающий причину болезни («преступника») не вполне законными методами. В этом смысле Хаус – это «плохой полицейский», которому для эффективной защиты общества просто необходимо нарушать закон.

Все герои упомянутых сериалов в той или иной степени ведут «двойную» жизнь. Декстер является серийным убийцей, который с помощью приемного отца (полицейского) сумел не только успешно скрывать свои преступления, но и выполнить «полезную» для общества миссию – избавить его от маньяков. Главный герой фильма «Жеребец», школьный учитель и тренер бейсбольной команды, находит свое истинное призвание в роли жиголо. Центральный персонаж сериала «Идеал» официально – безработный, но на самом деле он владелец сетевого бизнеса, без чьих услуг не могут обойтись жители нескольких городских кварталов.

Во всех трех случаях герои сериалов находятся в «ситуации перехода» между двумя их типами: от протагонистов традиционных телевизионных шоу 1950–1980 гг. к персонажам мультимедийной эпохи – индивидуалистам, проявляющим личную инициативу и моральную гибкость. Этот переход выражается также в смещении сюжетных ролей: второстепенные персонажи ранних сериалов теперь выходят на первый план, причем основой сюжета становится их неопределимость в качестве «положительных» или «отрицательных» героев. Кстати, такого рода неопределенность привела бы к разрушению киносценария, но в телевизионном формате она становится источником все новых и новых сезонов.

Противоречие между официально приемлемой профессией героя современных сериалов и тем, чем он на самом деле занимается, позволяет говорить о формировании в популярной культуре новых социальных конвенций и, тем самым, – о стирании границ между «официальным» и «неофициальным», «законным» и «незаконным», «нормальным» и «девиантным».

Двойственный характер занятий персонажей маркирует переход к новому типу общества, невозможность использования «старых» конвенций. Однако традиционные телевизионные формулы тоже остаются актуальными, так как это язык, понятный и привычный зрителю. Следует отметить, что в упомянутых сериалах нелегальная трудовая деятельность героев соответствует теоретическим понятиям «сетевой тип занятости» и «информационный труд». В своей тайной профессии герои являются фрилансерами: для них важна оценка профессионального сообщества, а не официальных структур; они продают, в основном, информационный продукт, используя понимание психологии своего клиента. Другими словами, они «не боятся делать инвестиции в рекламу, PR и менеджмент». Все это выглядело бы вполне естественным, если бы в этих сериалах речь шла не о проститутках, сутенерах, драгдиллерах и маньяках, а о топ-менеджерах, PR-агентах, ученых и продюсерах. Однако, по версии современного телевидения, информационная деятельность не предполагает образования, сетевая коммуникация не нуждается в технологии, и профессионалы возникают из любителей<sup>11</sup>.

Принципиальным для понимания нового типа героя, появившегося в телевизионных сериалах последних лет, является *неофициальный* характер его трудовой деятельности. Основной месседж профессиональных сериалов доинформационной эпохи состоял в том, что честный труд на своем месте (даже если это труд уборщика или няни) всегда бывает социально вознагражден. Такие персонажи

были частью системы, непогрешимость и «справедливость» которой в глазах телезрителей подтверждалась успехом героя в финале шоу.

Герои сериалов «Жеребец» или «Идеал» не просто находятся за пределами системы, – они потеряли к ней всякий интерес; для них это пустая метафора повседневности, нечто вроде «правил хорошего тона». Эти персонажи вовсе не страдают из-за утраченного благополучия, – поэтому их сложно назвать аутсайдерами; от официальной культуры им нужно только одно: чтобы она не затрагивала их личное пространство и не мешала их деятельности. В сериале «Идеал», например, вообще отсутствует внешняя среда: все действие происходит в пределах квартиры главного героя.

В других сериалах система предстает в виде громоздкой нефункциональной конструкции, смазывание шестеренок которой превратилось в бессмысленный ритуал. Так, герой сериала «Жеребец» продолжает ходить на работу в школу, дилер из «Идеала» по привычке подкупает полицейского и т. п. В новом типе общества именно неофициальная деятельность «проигравших» является наиболее востребованной и успешной.

Необходимо, правда, отметить, что подобная позиция обычно сохраняется авторами сериала только в течение первых сезонов. В дальнейшем образ героя телевизионного шоу, как правило, постепенно подтягивается к традиции: герой начинает воспринимать свою инаковость как проблему и старается вновь стать «нормальным». Особенно ярко эта тенденция проявилась в пятом сезоне сериала «Доктор Хаус», но также и в конце второго сезона «Жеребца», и в пятом сезоне «Декстера».

На мой взгляд, самым любопытным примером социализации героя нового типа в пределах телевизионного формата является сериал «Декстер». С одной стороны, сюжет этого сериала и образ главного персонажа представляются доведенной до абсурда – или логического завершения – формулой политической социализации. В известной работе Дж. Карлсона «Телевизионное развлечение и политическая социализация» говорится о том, что телевидение создает образ опасного мира, выжить в котором можно только с помощью защитника – «плохого полицейского». Только он, нарушая закон и права обвиняемых, тем не менее (или даже именно поэтому) эффективно избавляет общество от преступности. Карлсон пишет:

Смысл телевизионного послания состоит в том, что конституционные гарантии являются основным препятствием для реализации законов, а также в том, что нарушение прав стоит того, если это позволит избавить улицы городов от преступников<sup>12</sup>.

Серийный убийца Декстер – наиболее эффективный страж общества, но он, в отличие от «плохого полицейского», не включен в систему. В качестве эксперта по крови в отделе убийств он выполняет рутинную «несерьезную» работу, но его по-настоящему «полезная» деятельность – и истинное призвание – жестокое истребление негодяев, угрожающих обществу. Однако образ главного персонажа данного сериала сложнее той формулы, которую выводит Дж. Карлсон. Для Декстера его «официальная жизнь» с нормальной работой, семьей и кругом знакомых – лишь маскировка, а служение обществу – невольные издержки стратегии выживания. Социализируя свое психическое отклонение, Декстер сохраняет возможность существования за пределами нормы. Здесь скорее реализована сюжетная конструкция вестерна, которая, согласно мнению Уильяма Райта, позволяет примирить крайний индивидуализм и общественные интересы<sup>13</sup>.

Таким образом, современное телевидение предоставляет исследователю любопытный объект изучения, одновременно подтверждающий и опровергающий теории «сервисного общества» и идеи «гибкой специализации».

С одной стороны, новыми героями телевизионных шоу, маркирующих переход к новому типу общества, действительно являются представители сферы услуг, сетевые специалисты, осуществляющие свою деятельность благодаря горизонтальным коммуникациям (а не внутри вертикальной бюрократической системы).

С другой стороны, сетевая коммуникация, о которой идет речь, осуществляется за счет возвращения к традиционным «соседским» способам общения. Телевизионные репрезентации передают некоторое разочарование общества в инновациях, имплицитно подерживая критику технологического детерминизма.

Разрушение официальной, единой для всех культуры и переход к культурному разнообразию представлен в телевизионных шоу не как взрыв контркультур: теперь сексуальные эксперименты и практики расширения сознания продаются неудачниками средних лет, пытающимися не утонуть в «созидательном хаосе». Поэтому герои сериалов демонстрируют полную индифферентность и крайнюю обособленность. Основной смысл их сетевой деятельности – не заявить о себе, а стать максимально незаметными; не реформировать или разрушить систему, а добиться того, чтобы их «не трогали». Экспликация этого социального тренда обнаруживает неожиданные соответствия между англоязычной медийной культурой и тенденциями, характерными для современной России.

- <sup>1</sup> См.: *Уэбстер Ф.* Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. 400 с.
- <sup>2</sup> *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 2004. С. 161. Перевод издания: *Bell D.* The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting. N. Y.: Basic Books, 1973.
- <sup>3</sup> *Кастельс М.* Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 328 с.
- <sup>4</sup> *Гидденс Э.* Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь. М.: Весь мир, 2004. 120 с.
- <sup>5</sup> *Кастельс М.* Указ. соч. С. 114.
- <sup>6</sup> *Dijk J. van.* The Network Society. L.: Sage Publications, 2006. 292 p.
- <sup>7</sup> *Ваттимо Дж.* Прозрачное общество. М.: Логос, 2002. 128 с.
- <sup>8</sup> *Соколова Н.Л.* Популярная культура WEB 2.0: к картографии современного медиаландшафта. Самара: Самарский университет, 2009. С. 15.
- <sup>9</sup> *Dijk J. van.* Op. cit. P. 6–7.
- <sup>10</sup> *Монасо J.* How to read a film. Movies, Media, and Beyond. Oxford University Press, 2009. P. 536.
- <sup>11</sup> *Лидбитер Ч., Миллер П.* PRO-AM – Профессиональный любитель: революция XXI века. URL: <http://chelpro.ru/professional-in-books/pro-am> (дата обращения: 15.03.2012).
- <sup>12</sup> *Карлсон Дж.* Телевизионное развлечение и политическая социализация // Назаров М.М., Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. М.: УРСС, 2003. С. 226.
- <sup>13</sup> *Wright W.* Sixguns&Society: A Structural Study of the Western. University of California Press, 1975. 347 p.

С.Г. Давыдов, А.Е. Касьян

## «ЖДИ МЕНЯ» КАК КОММЕРЧЕСКИЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ПРОЕКТ СОЦИАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Статья посвящена анализу телевизионного ток-шоу «Жди меня» (Первый канал), имеющего признанную социальную значимость наряду с существенным коммерческим потенциалом. Рассматриваются «поисковые» проекты-предшественники в советских печатных и электронных медиа, система отбора зрительских историй, результаты измерений аудитории и рекламные размещения в передаче.

*Ключевые слова:* «Жди меня», Первый канал, ток-шоу, анализ аудитории.

Отечественное телевидение достаточно долго развивалось в условиях полного контроля со стороны государства. Ситуация изменилась в начале 1990-х годов, когда на территории России развернулась деятельность крупных международных компаний, готовых инвестировать значительные средства в телевизионную рекламу. Начался процесс коммерциализации телевидения, сформировалась комплексная инфраструктура взаимодействия вещателей и рекламодателей. Теперь программная политика телеканалов во многом определяется зависимостью между стоимостью рекламных размещений и рейтинговыми показателями передач. Необходимо отметить, что в последние два десятилетия государство оставалось ведущим игроком телевизионного рынка, создавая формальные и неформальные механизмы влияния на телевизионные активы (в том числе и ему не принадлежащие). Проблеме взаимоотношений российского телевидения и власти посвящено немало публикаций<sup>1</sup>. Достаточно подробный и глубокий анализ

российского телевизионного рынка представлен в работах С.В. Веселова, В.П. Коломийца, М.М. Назарова, И.А. Полуэхтовой и др.<sup>2</sup> Вместе с тем границы, особенности, соотношение коммерческого и некоммерческого подходов в практиках отечественного телевидения еще ждут своего исследователя.

Едва ли не единственным примером коммерчески успешного телевизионного формата, имеющего признанную социальную значимость, является передача «Жди меня». Она долго выходила в прайм-тайм на Первом канале, и даже после перемещения на раннее время остается достаточно эффективной рекламной площадкой. С другой стороны, проект получает финансовую поддержку Федерального агентства по делам печати и массовым коммуникациям РФ. Создатели передачи в своих интервью подчеркивают ее социальную значимость. На вопрос журналиста Наталии Осс: «значит, ощущение, что вы меняете жизнь людей к лучшему, у вас все-таки есть?» главный редактор телекомпании «Вид» Сергей Кушнерев отвечает: «Хотелось бы на это надеяться, – а иначе зачем тогда?»<sup>3</sup>.

Передача «Жди меня» относится к жанру ток-шоу. В ее основе лежат истории поиска и организации встреч людей, по различным причинам потерявших связь друг с другом. Концепция телепроекта во многом уникальна, однако возникла она отнюдь не на пустом месте. Прежде всего, здесь необходимо вспомнить о традициях советской «поисковой» журналистики, которые берут начало в середине XX в.

Первым начал использовать ресурсы средств массовой информации для поиска людей писатель и журналист, ведущий телеальманаха «Подвиг» Сергей Сергеевич Смирнов. В 1950-е годы, готовя книгу о Брестской крепости, он начал собирать сведения об участниках ее обороны. Отметим также, что С.С. Смирнов занимался восстановлением доброго имени солдат, попавших в немецкий плен, которые за это были осуждены в СССР.

Другой предтечей «Жди меня» является передача «Найти человека», которую А.Л. Барто вела на радио «Маяк» с 1965 по 1974 г. Она бралась за случаи, которыми не занимались государственные организации, так как для официальных запросов требовались точные данные. Как и Смирнов, Барто написала по материалам своей передачи книгу<sup>4</sup>, впервые опубликованную в 1968 г. в журнале «Знамя».

Наиболее известная «поисковая» передача советского телевидения – «От всей души». Н. Иванова-Гладильщикова определила ее жанр как «документальный спектакль, который показывает

историю поколения через судьбы отдельных людей»<sup>5</sup>. Впервые передача была записана в 1972 г., всего в эфир вышло 50 выпусков. Постоянная ведущая передачи В.М. Леонтьева в 1975 г. была награждена Государственной премией СССР. Многие критики отмечали сильное эмоциональное воздействие этой передачи, а я придумал для нее следующее «народное» название: «Плачьте с нами. Плачьте, как мы. Плачьте лучше нас»<sup>6</sup>.

Первый выпуск программы «Ищу тебя» вышел на телеканале РТР 14 марта 1998 г. в 13:00 по московскому времени. Ее ведущая Оксана Найчук начала эфир такими словами: «Что может быть горше разлуки, сейчас в особенности, ведь людей в бывшем Советском союзе разделили новые границы, вооруженные конфликты и просто бедность, а так хочется, чтобы счастья было больше, чем несчастья, поэтому мы и затеяли эту программу».

Первое время передача выходила раз в месяц по субботам в прямом эфире. С 13 июня 1998 г. совместно с Оксаной Найчук ее стал вести Игорь Кваша. Передача шла в эфире РТР до конца 1998 г.; 12 октября 1999 г. она была возобновлена на ОРТ. Оксану Найчук в роли ведущей сменила Мария Шукшина, а с 9 мая 2000 г. проект поменял название на «Жди меня».

В 2000 г. передача выходила на ОРТ по вторникам в 19:00, ее повтор – на следующий день в 10:50. Кроме того, сюжеты передачи использовались в выпусках утреннего шоу «Доброе утро» с 6:30 до 7:00. В дальнейшем место передачи в сетке неоднократно менялось, но на протяжении 2000-х годов она не покидала прайм-тайм, и только 8 апреля 2011 г. ее выпуск был перенесен с 20.00 по понедельникам на пятницу, в 16:55.

Хотя Игорь Кваша и Мария Шукшина на протяжении уже более 10 лет остаются постоянными ведущими передачи, их неоднократно заменяли. Так, во время декретного отпуска Шукшиной в 2005 г. передачу вела Чулпан Хаматова. Игоря Квашу в разное время заменяли Александр Домогаров, Сергей Никоненко, Михаил Ефремов; последний со временем фактически стал третьим постоянным ведущим передачи.

Отметим, что проект «Жди меня» носит международный характер. С 7 февраля 2005 г. передачу смотрит украинская аудитория, с 2009 г. в ее рамках проходят телемосты с другими странами (Украина, Молдавия, Белоруссия, Казахстан, Китай, США, Израиль, Турция, Франция).

На основании анализа четырех выпусков передачи, вышедших в эфир в феврале 2011 г., можно констатировать, что она длится



около 48 минут. Каждый выпуск посвящен трем–четырем историям успешного поиска пропавших людей; он включает видеосюжеты, снятые в разных регионах России, а иногда – в зарубежных странах. Они сопровождаются комментариями ведущих, гостей студии и участников телемостов. В большинстве случаев история завершается встречей в студии людей, нашедших друг друга, но их встреча может быть показана и в видеосюжете. После каждой истории звучат новые просьбы о поиске людей – из уст ведущих, гостей в студии, участников телемостов или героев видеосюжетов.

В качестве примера приведем выпуск передачи от 7 февраля 2011 г. Он начинается с обращений о поиске от 9 гостей в студии, что придает им менее формальный характер. Далее следует видеосюжет о перуанском дипломате, пропавшем в Москве в новогоднюю ночь. Затем Мария Шукшина зачитывает письма с просьбами о поиске 8 пропавших человек, причем на экране демонстрируются их фотографии. После этого начинается первая история: 9 лет назад пропал человек, уехавший работать в Нижневартовск; в видеосюжете из села Сартык Татарстана снята его большая семья, затем – интервью с женщиной из Нижневартовска, которая видела этого человека, ставшего бомжом. Во втором видеосюжете к поискам пропавшего подключается нижевартовская милиция, и ведущие выражают надежду, что в ближайшее время человек найдется (однако у этой истории – открытый финал). Вторая история выпуска начинается с повторения фрагмента телемоста «Москва–Пекин» в ноябре 2010 г.: гость в студии разыскивает в Китае двух двоюродных сестер, которые одно время жили в Австралии. После нескольких видеосюжетов о них, в студии появляется одна из разыскиваемых женщин. Потом следуют 6 объявлений о розыске от гостей студии, после чего начинается третья история: женщина из Кишинева, разыскивающая своего брата, появляется в московской студии. Демонстрируется видеосюжет, снятый в Курганской области, где ее брат рассказывает о своих мытарствах. Завершается история встречей в студии. После отбивки, М. Ефремов дает информацию об «Операции “Больница”», реализуемой в рамках передачи совместно с медицинскими учреждениями и Московской мобильной службой «Социальный патруль». По результатам проверки со стенда передачи снимают фотографии семи пациентов, найденных в больницах, которые до этого считались пропавшими без вести. Далее следуют видеосюжеты о бомжах, которых ищут родственники. Завершается выпуск съемками в Рязанской области, куда возвращается (в семью) один из героев видеосюжета, нашедшийся на московском вокзале. Та-

ким образом, в анализируемом выпуске содержатся 4 истории поиска людей, сведения об успехе проекта «Операция “Больница”», а также 24 разноформатных обращения с просьбами о подобных поисках.

Особенности контента передачи «Жди меня» потребовали создания специальной системы отбора зрительских историй и поиска людей по их запросам. Необходимо учитывать, что количество поступающих запросов существенно превосходит возможности передачи; кроме того, далеко не всякая история может вызвать интерес у зрителей.

Существенную роль в реализации проекта играет телефонная коммуникация. Звонки на номер, анонсируемый в рамках передачи, поступают во внешний call-центр. Его операторы собирают отклики на передачу, подсказывая способы подачи запроса или пересылая звонки в редакцию. Кроме этого, действуют около 25 каналов подачи заявок на поиски. Это письма (в том числе электронные), телеграммы, видеообращения, сайт «Жди меня», специальные киоски передачи, открытые в России, Украине и Молдове. Основные принципы работы с поступающими заявками сформулированы на сайте проекта так: 1. Мы соединяем людей только в том случае, если они сами этого хотят. 2. Мы не можем вам ничего обещать, поскольку не все зависит от нас. 3. Мы ответим вам только в том случае, если для вас будут новости<sup>7</sup>.

Поступающие запросы заносятся в базу данных, которая используется на всех этапах создания передачи. Получив заявку на поиск, редакция заносит ее в раздел «Регистрация писем». Уже зарегистрированные заявки могут объединяться и дополняться. Шеф-редактор и продюсер передачи отслеживают те истории, которые потенциально могут быть интересны зрителю (вызвать у них сочувствие и симпатию), и заносят их в «Портфель».

Судя по нашему опыту участия в проекте, за день в базе данных регистрируются около 300 писем. Убедившись, что письмо не дублируется, операторы фиксируют все известные данные о заявителе и разыскиваемом. Иногда в одном письме содержится просьба о поиске нескольких человек, в других случаях одного человека ищут несколько заявителей (тогда их сведения суммируются). Регистраторы заявок сопровождают их своими комментариями (в свободной форме) и отмечают ключевые слова заявок. Например, если письмо пришло от женщины, которая ищет свою подругу по детдому, в ключевых словах будет отмечено: «друзья», «детдом». Если в письмо вложена фотография, она сканируется и

прикрепляется к заявке. Рассматриваются все обращения, однако поиск по заявкам, не попавшим в «Портфель», осуществляют добровольные помощники.

Стать таким помощником (не получающим за свою работу никакой оплаты) может любой человек, оставивший соответствующую заявку на сайте передачи. По нашей информации, соотношение числа людей, найденных добровольными помощниками и самой редакцией, составляет примерно 5 к 4. В среднем, за месяц добровольные помощники обнаруживают примерно 1500 человек. В проекте постоянно принимают участие около 1000 добровольных помощников в различных регионах России, Белоруссии и Украины, а также еще 400 человек в 80 странах мира. Поиском людей «на общественных началах» занимаются пенсионеры, студенты, почтальоны, бизнесмены, учителя и «даже вице-мэр одного не самого маленького города»<sup>8</sup>.

По мнению Л.Н. Кондабаровой (сотрудника проекта), всех добровольных помощников по степени их активности можно разделить на три категории: 1) тех, кто работает только с телефонной книгой, 2) тех, кто сам пытается связаться с разыскиваемым, 3) настоящих «сыщиков», которые фактически проводят целое расследование.

В целях оптимизации процесса поиска сотрудники передачи привлекают к своей работе полицейских – участковых уполномоченных. Они тоже не получают деньги за помощь редакции, но действуют в силу своих должностных обязанностей и только с разрешения начальства. По состоянию на середину 2011 г. свою помощь предложили около 80 полицейских, в основном из России, Белоруссии, Украины, Латвии и США.

Анализ измерений телевизионных аудиторий за последние 10 лет (данные проекта «TV Index» исследовательской компании TNS Россия<sup>9</sup>) позволяет сделать два важных вывода. Во-первых, по своему объему аудитория «Жди меня» на протяжении практически всего времени ее существования соответствовала показателям, ожидаемым для сетки вещания Первого канала. Во-вторых, за рассматриваемый временной период рейтинг и доля аудитории постепенно снижались. Данная тенденция зафиксирована как для Москвы, так и в целом для городов России с населением от 100 000 жителей и более. Необходимо отметить, что с появлением новых вещателей и развитием сетей распространения сигнала, уровень конкуренции за зрителя на отечественном телевизионном рынке постоянно повышался. В данных условиях постепенно сни-

жались аудиторные показатели не только проекта «Жди меня», но и Первого канала в целом.

Изменение времени выхода передачи «Жди меня» привело к ожидаемому снижению аудиторных показателей. Действительно, за первые три месяца 2011 г. больше всего зрителей собрал выпуск от 28 марта. Его рейтинг по городам России с населением 100 000+ для аудитории в возрасте 4+ равен 5,2%, а доля аудитории – 15,1%. Наименее успешным стал выпуск от 28 февраля, показатели которого равны 4,1% и 11,4% соответственно. Для сравнения: за период с апреля по июль наибольшую аудиторию собрал выпуск от 8 апреля (рейтинг – 3,2%, доля аудитории – 14,8%), а наименьшую – выпуск от 17 июня (рейтинг – 1,5%, доля аудитории – 9,7%). Отметим также, что на протяжении 2011 г. доля аудитории «Жди меня» в среднем была немного ниже, чем среднесуточная доля аудитории Первого канала. С изменением места передачи в сетке вещания ее долевые показатели остались примерно на прежнем уровне.

Данные о московской аудитории Первого канала тоже свидетельствуют о том, что программа «Жди меня» «недобирала» аудиторию относительно средних показателей по каналу. Действительно, с ее началом происходит резкое снижение аудиторных показателей: рейтинг уменьшается на 1,9%, а доля аудитории – на 6,0% (!).

Рассмотрим проект «Жди меня» как рекламный носитель на примере 4 выпуска за февраль 2011 г. В общей сложности за этот период в передаче было показано 12 рекламных блоков – по 3 в каждом выпуске, а также 119 рекламных роликов. Общий хронометраж размещенных рекламных роликов – 34:51. GRP<sup>10</sup> для аудитории 4+ из расчета на 30 секунд – 445,6.

Помимо обычных рекламных блоков, в «Жди меня» представлена также спонсорская реклама. В частности, в анализируемых передачах февраля 2011 г. упоминались два спонсора: Бинбанк и Макеевъ.

Бинбанк – частная банковская структура, реализующая ряд благотворительных и спонсорских программ. В течение 10 лет Бинбанк являлся официальным спонсором телевизионного проекта первого канала «Что? Где? Когда?»; в настоящее время он спонсирует также передачу «Брейн ринг» (СТС). На сайте банка цель сотрудничества с проектом «Жди меня» определяется так: «Участвуя в этом социально значимом проекте, мы надеемся объединить своих клиентов вокруг идеи восстановления семейных ценностей и помощи близким»<sup>11</sup>.

Вторым спонсором проекта по состоянию на февраль 2011 г. выступало ЗАО «Эссен продакшн АГ», владелец брэнда продуктов

питания «Макеевъ». С перемещением передачи на менее «рейтинговое» время ее коммерческий потенциал заметно снизился, однако по-прежнему эффективно используется вещателем.

Подведем итоги. Телевизионный проект «Жди меня» направлен на удовлетворение точно найденной авторами специфической потребности отечественной аудитории в успешных историях взаимного поиска. Люди пропадают без вести во всех странах мира, вне зависимости от уровня благосостояния, социальной стабильности и развитости инфраструктуры. По-настоящему уникально в этой ситуации то, что довольно значительная часть российской аудитории испытывает потребность в подобной «телевизионной терапии». Она приобретает по-настоящему массовый характер в связи с тем, что пропажа человека из ситуации особой и редкой превращается в обыденный опыт едва ли не каждой семьи (от этого не менее болезненный). С каждым годом доля телезрителей, помнящих Великую Отечественную войну, снижается; соответственно, снижается и потребность в терапии воспоминаний о коллективной утрате.

Существуют и другие объективные факторы, негативно влияющие на востребованность анализируемого телевизионного проекта. В частности, с началом распространения в 2007 г. компьютерных социальных сетей («Одноклассники», «ВКонтакте» и др.) процедура взаимного поиска существенно упростилась. Можно предположить, что интерес массовой аудитории к телепроекту будет снижаться, и он все в большей степени будет приобретать нишевый характер.

Вместе с тем, коммерческий потенциал проекта «Жди меня» на сегодняшний день остается довольно высоким. Существуют ли возможности его повышения посредством обновления формата? Проведенный анализ не позволяет однозначно ответить на данный вопрос. Однако в данном случае мы имеем дело с примером длительного эффективного коммерческого использования проекта, основанного на ценностях традиции, семьи и дружбы.

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Zassoursky Ivan*. Media and Power in Post-Soviet Russia. Armonk; N. Y.: M.E. Sharpe, 2004. 269 p.; *Качкаева А.Г.* Трансформация российского ТВ // Средства массовой информации России / Под ред. Я.Н. Засурского. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 302–325; *Kiriya I., Degtereva E.* Russian TV market: between state super vi-

- sion, commercial logic and simulacrum of public sphere // Central European Journal of Communications. 2010. Vol. 3(4). P. 37–51.
- <sup>2</sup> См.: *Веселов С.В.* Маркетинг в рекламе: В 3 т. М.: Изд-во Международного института рекламы, 2002–2003. 316, 376, 296 с.; *Полуэхтова И.А.* Социокультурная динамика российской аудитории телевидения. М.: НИПКЦ «Восход-А», 2010. 303 с.; *Телерекламный бизнес (информационно-аналитическое обеспечение) / Сост. и общ. ред. В.П. Коломиец.* М.: Международный институт рекламы, 2001. 395 с.; *Российское телевидение: индустрия и бизнес / Под ред. В.П. Коломийца, И.А. Полуэхтовой.* М.: НИПКЦ «Восход-А», 2010. 300 с.
  - <sup>3</sup> *Осс Н.* Ждите, несмотря ни на что // Известия. 12.03.2010. URL: <http://www.izvestia.ru/news/359431> (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>4</sup> *Барто А.Л.* Найти человека. М.: Советский писатель, 1969. 296 с.
  - <sup>5</sup> *Иванова-Гладильщикова Н.* Марианна Краснянская: «Хотелось найти обычных людей с необычной судьбой» // Известия. 31.05.2002. URL: <http://www.izvestia.ru/news/262510> (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>6</sup> *Абрамов С.* Каждый выживает в одиночку // Новый взгляд. № 5. 15.02.1992. URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=1112> (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>7</sup> Жди меня. Национальная служба взаимного поиска людей. URL: <http://poisk.vid.ru/> (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>8</sup> *Выжutowич В.* Невероятные истории про жизнь // Российская газета – Неделя. № 4787. 6.11.2008. URL: <http://www.rg.ru/2008/11/06/kushnerev.html> (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>9</sup> Подробное описание исследования «TV Index» см.: Проект TV Index. URL: [http://www.tns-global.ru/media/general/projects/media\\_research/TV\\_index/TV\\_Index\\_project.pdf](http://www.tns-global.ru/media/general/projects/media_research/TV_index/TV_Index_project.pdf) (дата обращения: 28.01.2012).
  - <sup>10</sup> GRP (Gross Rating Point) – сумма пунктов рейтинга определенного набора рекламных сообщений.
  - <sup>11</sup> Банк и общество – Бинбанк. URL: <http://www.binbank.ru/rus/bank-and/index.wbr> (дата обращения: 28.01.2012).

## СПОСОБЫ ВВЕДЕНИЯ НЕЛИНЕЙНОСТИ В СЮЖЕТЫ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР

Статья посвящена значению термина «нелинейность» в описаниях сюжетов компьютерных игр. В отличие от традиционного нелинейного повествования, нелинейность в играх подразумевает возможность изменять элементы сюжета игроком. Автор описывает структуру пяти основных методов введения такой нелинейности в игру, используемых в настоящее время.

*Ключевые слова:* компьютерная игра, нелинейность, разветвление, случайность.

Сюжеты компьютерных игр, в отличие от кинофильмов и большинства литературных произведений, могут быть сложной интерактивной системой, изменяющейся под влиянием аудитории. Если в данной игре есть несколько вариантов развития отдельных эпизодов или же истории в целом, можно сказать, что в ней присутствует «нелинейность». Данный термин обычно используется без дополнительных пояснений, однако он может обозначать несколько принципиально различных техник, а также их комбинацию.

**1. Развилка.** Развилка или разветвление является простейшим способом придания сюжету нелинейности. Иногда игроку в определенный момент предоставляется возможность выбора одного из нескольких вариантов развития событий. Другой вариант – игра принимает решение автоматически, основываясь на установленных разработчиками правилах.

В том случае, если выбор остается за играющим, подача доступных вариантов действий может быть различной. Иногда они открыты: игрок видит все возможные способы развития сюжета, оценивает их вероятные последствия и выбирает один из них. Существуют и такие игры, в которых само присутствие развилки (как и варианты действий) неочевидны: играющий узнает о них с помощью эксперимента и импровизации. В одном из эпизодов игры *Blade Runner*<sup>1</sup> главный герой, преследуя подозреваемого в опасном преступлении, оказывается в ситуации, когда наиболее очевидным его поступком представляется убийство этого человека. Сценарий подталкивает игрока к такому решению: в начале сцены протагонист автоматически достает пистолет из кобуры, а в финале погони для выстрела игроку достаточно нажать одну кнопку. Менее очевидным является действие «убрать пистолет в кобуру», что позволит подозреваемому скрыться; это меняет ряд последующих сцен, в том числе улучшает отношение некоторых персонажей игры к главному герою.

Если же развитие сюжета игры полностью автоматизировано, то, как правило, в ее программу закладывается набор условий, принятие (или неприятие) которых определяет дальнейший ход событий. Например, в *Medieval*<sup>2</sup> выбор финальной сцены игры зависит от того, насколько хорошо игрок справлялся с заданиями на всем ее протяжении: только выполнение всех необязательных заданий на всех уровнях награждает игрока торжественным заключительным роликом.

Необходимо отметить, что сюжет может содержать и более одной развилки – либо определяющих исход игры, либо влияющих только на течение отдельных эпизодов. Например, в *Heavy Rain*<sup>3</sup> встречаются такие незначительные разветвления, как возможность выбрать способ убивать время в ожидании приема (который в любом случае состоится). Но в этой игре есть и развилки, влияющие на финал истории: развитие сюжета определяется тем, насколько успешно игрок справляется с испытаниями на реакцию.

**2. Нелинейность, основанная на ключевых сценах.** Данный вид нелинейности характеризуется тем, что в промежутках между событиями, важными для сюжета, игрок получает относительную свободу действий до тех пор, пока не будут выполнены некоторые условия. В качестве примера можно привести одну из первых глав игры *The Curse of Monkey Island*<sup>4</sup>: для того, чтобы отправиться в плавание, протагонист должен получить карту, корабль, команду и заколдованную статую подруги. Однако порядок выполнения



задачи по собиранию этих ключевых объектов не предопределен: игрок может сначала завербовать трио моряков-парикмахеров или же, прежде всего, позаботиться о корабле; в любом случае сюжетная линия продолжит развиваться в следующей главе только если герой собрал все необходимое.

Как правило, при использовании этого типа нелинейности сюжет распадается на два уровня. На первом из них оказываются события, жестко заданные разработчиками: завязка, финал, важные промежуточные сцены. На втором уровне оказываются действия персонажа по решению промежуточных задач, а также сцены, не имеющие значения для данного отрезка повествования (некоторые из них могут быть полностью пропущены).

Комбинация первого и второго видов нелинейности позволяет создавать структуры, способные гибко реагировать на стиль игры конкретного человека. Примеры смешанных нелинейных сюжетов можно увидеть в игре Deus Ex<sup>5</sup> и Planescape: Torment<sup>6</sup>. В обеих играх присутствует набор ключевых сцен, образующих «каркас» истории, и множество менее значительных или необязательных эпизодов. При этом некоторые ситуации, в которых оказывается персонаж, имеют несколько возможных решений, и сделанный героем выбор влияет на дальнейшее развитие сюжета (или на доступность действий на последующих развилках). В игре Planescape: Torment многие необязательные или неочевидные действия отражаются на более поздних событиях. Например, в одной из ранних сцен игрок может проигнорировать загадочный предмет; однако его наличие в карманах героя открывает возможность в финале превратить столкновение с антагонистом из обычной драки в словесную дуэль, которая может изменить развязку.

**3. Множество сюжетных линий.** Данный вид нелинейности подразумевает наличие в игре нескольких отдельных линий или «ветвей», по которым главный герой может продвигаться по усмотрению игрока. Традиционно одну из линий разработчики выделяют как основную, и ее завершение считается формальным финалом игры; остальные (побочные) линии служат приложениями к ней, причем и те, и другие могут содержать развилки. Подобные системы встречаются в играх, открытых для свободного перемещения главного героя.

Степень взаимосвязанности отдельных сюжетных линий может быть различной. Например, в игре The Elder Scrolls IV: Oblivion<sup>7</sup> они вообще не оказывают никакого влияния друг на друга (это – крайний случай). Герой может, работая в гильдии благородных

воров, вступить в элитную королевскую стражу, а заодно стать знаменитым чемпионом гладиаторских боев и безликим лидером организации наемных убийц (несмотря на противоречия идеологии и целей этих групп). При этом он может месяцами бродить по миру игры, но события основного сюжета – вторжение орд демонов в тот регион, где все это происходит, – не начнут разворачиваться, пока герой не выполнит соответствующие задания.

Предыдущая игра серии, *The Elder Scrolls III: Morrowind*<sup>8</sup>, также содержит несколько сюжетных линий, которые связаны между собой более тесно. Присоединение к одной из организаций, действующих в игровом мире, и продвижение по ее сюжетной ветви лишает героя возможности вступить в конкурирующие группы и увидеть все второстепенные истории, не начиная игру заново.

Еще один пример взаимосвязи сюжетных ветвей можно наблюдать в *Might & Magic VII: For Blood and Honor*<sup>9</sup>, где игрок управляет небольшой командой героев. Основная сюжетная линия этой игры содержит главную развилку: выбор между «путем Света» и «путем Тьмы» влияет на часть побочных ветвей. Персонажи, имеющие разные специальности, получают возможность повысить свою квалификацию, выполняя особые поручения более опытных коллег. Однако испытание, позволяющее им достичь высшей степени мастерства, становится доступным только после сделанного игроком основного выбора, причем «светлым» и «темным» героям предлагают разные задания.

**4. Автономно развивающийся сюжет.** В данном виде нелинейности сцены привязаны не к действиям персонажа, управляемого игроком, а к общему расписанию. Традиционно переломные события в играх связаны с главным героем, – например, когда он входит в комнату и становится свидетелем важного диалога. В автономно развивающемся сюжете данный диалог происходит в установленное разработчиками время, а герой может при этом не присутствовать (например, отвлекшись на разговор в соседней комнате) или же стать свидетелем только части диалога. Расписание может быть нелинейным и меняться в результате действий протагониста.

Случаи использования подобной структуры повествования немногочисленны: сюжет, развивающийся в режиме реального времени, был реализован в играх *The Last Express*<sup>10</sup> и *Sentient*<sup>11</sup>. Однако и ранее были попытки использовать данный метод введения в игру нелинейности. Например, в *Corruption*<sup>12</sup> любое действие героя сдвигало время (и сюжет) на шаг вперед, что имитировало его непрерывное течение. Близка к этому виду нелинейности и

структура сюжетов дилогии Laura Bow<sup>13</sup>: сцены разыгрываются только в присутствии протагониста, однако каждая из них может произойти только в отведенный отрезок времени.

Существующие игры с самостоятельно развивающимся сюжетом моделируют закрытое пространство, – например, вагоны «Восточного экспресса» (The Last Express), космическую станцию (Sentient) или офисное здание (Corruption). Все персонажи, населяющие данную территорию, имеют свой набор инструкций: когда и куда он должен идти, с кем и о чем разговаривать, что делать с различными предметами. Единственный персонаж без расписания – это управляемый игроком протагонист, которому предоставляется свобода вмешательства в течение сюжета (ограниченная определенными правилами). Воздействие протагониста на окружение может привести к отмене возможного события. Например, герой может забрать предмет, необходимый для одной из сцен; игра может ответить на это либо прямыми изменениями расписания (если эта развилка заложена разработчиками), либо адаптацией второстепенных персонажей к новой ситуации. В жестко спланированном сценарии игры The Last Express преобладает первый подход, а примером второго является игра Sentient, которая моделирует обмен информацией между персонажами, работающими на космической станции.

**5. Нелинейность, основанная на сочетании системы правил и случайности.** В играх, использующих подобный вид нелинейности, автором заданы только завязка и, иногда, развязка сюжета. Промежуточные события являются результатом взаимодействия персонажей и элементов игрового мира в соответствии с набором правил<sup>14</sup>. Эти правила заданы разработчиком, а мир (например, карта страны, в которой развивается действие) может быть или созданным автором, или генерироваться компьютером на основе случайных чисел. При достаточно сложном моделировании происходящее на экране может быть воспринято игроком не как серия механических ответов системы на его команды, а как связное повествование с конфликтами и их разрешением, с персонажами, наделенными характером и мотивацией.

Метод введения нелинейности с помощью генерирования виртуального мира впервые систематически использовался в таком жанре ролевых игр, как roguelike (англ. «похожие на Rogue»<sup>15</sup>). Как правило, согласно сюжету таких игр, герой должен спуститься в глубины гигантского подземелья, чтобы победить опасного монстра или найти древний артефакт. Между завязкой и развязкой игры (строго заданными) персонаж путешествует по лабиринтам,

вид которых и поджидающие героя опасности меняются при каждом запуске игры.

Другой жанр, применяющий программно созданные миры, – это глобальные стратегические игры подобно серии Sid Meier's Civilization<sup>16</sup>. Сюжет в подобных играх ограничен абстрактной завязкой и несколькими вариантами победы. Хроника игры (в Civilization – истории государства) складывается из военных столкновений с другими игроками, дипломатических уловок, торговых соглашений и научных исследований.

Третий жанр, где нелинейность обеспечивается сложными наборами правил и элементами случайности, – это игры, моделирующие поведение живых существ – вымышленных (серия Creatures<sup>17</sup>) и реальных (серии The Sims<sup>18</sup>, Petz<sup>19</sup>). Имитация интеллекта создается с помощью моделей процессов обучения, перемен настроения, предпочтений и потребностей персонажей, а также их взаимодействия друг с другом.

На стыке roguelike, стратегий и симуляторов живых организмов находится проект Dwarf Fortress<sup>20</sup>. В нем игроку отводится роль руководителя колонии карликов<sup>21</sup> – мифического бородатого народа, известного страстью к шахтерскому делу. Обширная карта игрового мира создается автоматически и наполняется не только природными объектами (горами, реками, лесами), но и населенными пунктами и историческими достопримечательностями. Игрок выбирает место основания колонии, после чего занимается организацией труда подчиненных – прокладкой шахт, обустройством мастерских и комнат отдыха, складов, сторожевых постов и т. д. Игра Dwarf Fortress моделирует ряд физических явлений (перепады температуры, давления, прочность различных материалов), а также профессиональные навыки, состояние здоровья и настроение персонажей. Наблюдения за построенными колониями становятся предметом обсуждения на Интернет-форумах, посвященных игре, а отдельные истории сохраняются в Интернет-архивах, – например, хроника колонии Boatmurdered<sup>22</sup> или иллюстрированное изложение случая в крепости Bronzemurder<sup>23</sup>. Описываемые события формируются в результате взаимодействия трех элементов: правил и моделей, введенных создателем игры; интерпретации программного кода компьютером, добавляющей элемент случайности; действий играющего, преследующего собственные цели.

Несмотря на сложность комбинирования случайных событий и авторского сюжета, существует по крайней мере одна игра, демонстрирующая такую возможность – King of Dragon Pass<sup>24</sup>. В своей

основе это лишенная строгого сюжета стратегия управления ресурсами небольшого горного клана; значительная доля событий происходит в результате действия системы правил (в торговле, скотоводстве, во время военных походов). Однако помимо рутинного течения жизни общины игрок может столкнуться с «приключениями»: одна или несколько сцен (связанных сюжетной линией) описывают, например, многолетнее становление героя, в одиночку спасающего клан от страшного разбойника. В каждой новой игровой партии набор приключений различается, поскольку в ней реализуются всего лишь несколько десятков сцен (подобранных случайно) из сотен, заложенных в игру разработчиками.

Степень распространенности описанных способов создания нелинейного сюжета в компьютерных играх различна. Число проектов, использующих автономно развивающийся сюжет, невелико. Вероятно, это вызвано трудностью параллельной проработки взаимосвязанных расписаний для множества персонажей. Редкими остаются и случаи генерации цепочки событий, воспринимаемых как связный сюжет. Больше распространение получили игры, сочетающие черты первого и второго из описанных типов нелинейности. Однако лишь немногие из них могут служить примером систем с изобилием развилок и глубокими взаимосвязями отдельных эпизодов.

В то же время характерной чертой ролевых игр последнего десятилетия остается множество независимых сюжетных линий, одновременно доступных персонажу. Предоставление игроку свободы действий между обязательными сюжетными эпизодами находит применение в так называемых «играх-песочницах» (например, в *Just Cause 2*<sup>25</sup>). В большинстве жанров развилки активно используются для создания иллюзии выбора, в которой все предлагаемые варианты действий почти равнозначны и не меняют ход сюжета. Однако существование образцов более сложных интерактивных сюжетов указывает на богатый потенциал игр, который еще предстоит раскрыть в полной мере.

#### Примечания

<sup>1</sup> Со сведениями об издателе и разработчиках, а также с кратким описанием упоминаемых в статье игр можно ознакомиться в Интернет-каталоге MobyGames. См.: *Blade Runner for Windows (1997)* – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/blade-runner> (дата обращения: 20.11.2011).

- <sup>2</sup> MediEvil for PlayStation (1998) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/medieval> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>3</sup> Heavy Rain for PlayStation 3 (2010) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/heavy-rain> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>4</sup> The Curse of Monkey Island (1997) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/curse-of-monkey-island> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>5</sup> Deus Ex for Macintosh (2000) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/deus-ex> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>6</sup> Planescape Torment for Windows (1999) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/planescape-torment> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>7</sup> The Elder Scrolls IV: Oblivion for PlayStation 3 (2007) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/elder-scrolls-iv-oblivion> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>8</sup> The Elder Scrolls III: Morrowind for Windows (2002) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/elder-scrolls-iii-morrowind> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>9</sup> Might and Magic VII: For Blood and Honor for Windows (1999) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/might-and-magic-vii-for-blood-and-honor> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>10</sup> The Last Express for DOS (1997) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/last-express> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>11</sup> Sentient for DOS (1997) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/sentient> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>12</sup> Corruption for Amiga (1988) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/corruption> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>13</sup> Laura Bow series. URL: <http://www.mobygames.com/game-group/laura-bow-series> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>14</sup> В англоязычной литературе подобной нелинейности почти полностью соответствует понятие «emergent gameplay» («стихийный игровой процесс»). Однако оно включает и намеренные, и случайные реализации данной системы. Подробнее стихийный игровой процесс описан в работе: Juul J. «The Open and the Closed: Game of emergence and games of progression» // Computer Games and Digital Cultures Conference Proceedings: Tampere University Press, 2002, С. 323–329. [Электронный ресурс] Jesper Juul: The Open and the Closed – Game of emergence and games of progression. URL: <http://www.jesperjuul.net/text/openandtheclosed.html> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>15</sup> Rogue for Amiga (1986) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/rogue> (дата обращения: 20.11.2011).
- <sup>16</sup> Civilization series. URL: <http://www.mobygames.com/game-group/civilization-series> (дата обращения: 20.11.2011).

- 17 Creatures series. URL: <http://www.mobygames.com/game-group/creatures-series> (дата обращения: 20.11.2011).
- 18 The Sims franchise. URL: <http://www.mobygames.com/game-group/sims-franchise> (дата обращения: 20.11.2011).
- 19 Petz Series. URL: <http://www.mobygames.com/game-group/petz-series> (дата обращения: 20.11.2011).
- 20 Официальная Интернет-страница игры предлагает ее текущую версию, а также содержит заметки о ее разработке. См.: Bay 12 Games: Dwarf Fortress. URL: <http://www.bay12games.com/dwarves/> (дата обращения: 20.11.2011).
- 21 В традиционном переводе литературы в жанре фэнтези (в частности произведений Дж. Р. Толкина) английскому «dwarf» соответствует русское «гном», однако буквальный перевод этого слова – «карлик».
- 22 Хроника событий в крепости Voatmurdered, которой попеременно управляли несколько игроков, сохранена в Интернет-архиве. См.: The Let's Play Archive. Dwarf Fortress – Voatmurdered. URL: <http://lparchive.org/Dwarf-Fortress-Voatmurdered/> (дата обращения: 20.11.2011).
- 23 Иллюстрированное изложение случая см. в Bronzeurder. DF2010:Stories – Dwarf Fortress Wiki. URL: <http://df.magmawiki.com/index.php/DF2010:Stories/Bronzemurder> (дата обращения: 20.11.2011).
- 24 King of Dragon Pass for Macintosh (1999) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/king-of-dragon-pass> (дата обращения: 20.11.2011).
- 25 Just Cause 2 for PlayStation 3 (2010) – MobyGames. URL: <http://www.mobygames.com/game/just-cause-2> (дата обращения: 20.11.2011).

# Проблемы религиозной культуры

---

А.М. Копировский

## ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ

Отделение искусства от религии – естественный процесс, идущий от эпохи Возрождения до наших дней. С другой стороны, существует устойчивый интерес к религиозному (церковному) искусству, особенно средневековому. В статье представлена сложная методологическая проблема приобщения к церковному искусству средствами светской науки об искусстве. Эта проблема рассматривается в контексте преодоления антагонизма между светским и церковным подходом к изучению произведений искусства.

*Ключевые слова:* художественное образование, приобщение к искусству, церковное и светское искусство.

Одной из высших ценностей человечества в течение всей истории культуры было созерцание красоты в природе и в произведениях искусства. Еще Платон утверждал: «Красота – это никоим образом не иллюзия, кажимость, приятный обман и т. п., но необходимая ступень в интеллектуальном восхождении к истине, к цели, к равному себе бытию»<sup>1</sup>.

В эпоху Ренессанса начинается, а позже усиливается осознание искусства как особой сферы деятельности человека. Искусство все больше отделяется от религии, в лоне которой оно развивалось в течение тысячелетий. Поэтому, начиная со второй половины XVIII в., его теоретические проблемы стали успешно разрабатываться светскими дисциплинами – философией искусства и историей искусства.

В течение почти двух столетий приобщение к изящным искусствам было уделом достаточно узкого круга людей, хотя



уже в эпоху Просвещения созерцание произведений искусства считалось необходимым компонентом общего образования<sup>2</sup>. Лишь во второй половине XX в. приобщение к искусству всего населения было признано жизненно важной задачей мирового масштаба. В резолюции XVIII Всемирного конгресса педагогов в области художественного образования ИНСЕА, состоявшегося в Праге в 1966 г., отмечалось, что «воспитание посредством искусства является незаменимым средством для понимания жизненной реальности». Более того, участники конгресса призвали педагогов: с помощью искусства «пробуждать и развивать... в молодежи силы для новой и лучшей жизни»<sup>3</sup>. Решение этой задачи в свою очередь требует дальнейшей гуманизации образования<sup>4</sup>. Как утверждал Б.П. Юсов, художественное воспитание «позволяет... приобрести базовые представления и навыки из области каждого искусства»<sup>5</sup>. Превратившись из частной проблемы во всеобщую, приобщение к искусству стало чрезвычайно актуальным.

В настоящее время возможности внешнего приобщения к искусству расширились как никогда. Огромное количество художественных музеев, доступность для посещения памятников культуры почти любой страны, многочисленные специальные учебные заведения и популярные лекции, необъятная литература по искусству (в т. ч. – альбомы с качественными репродукциями), наконец, интернет, – все это сделало произведения искусства доступными для огромного числа людей.

Однако приобщение к искусству сейчас сопряжено с огромными, ранее неизвестными трудностями. В стремительно меняющемся мире с его невиданным ростом потребительских настроений для «вечных ценностей», в том числе и для искусства, почти не остается места. Эмоциональная сфера человека подавляется страхом потерять созданный с таким трудом мир комфорта, диктатурой стереотипов и нивелировкой индивидуальности; с другой стороны, возникает ощущение вседозволенности при отсутствии моральных запретов<sup>6</sup>. В таких условиях само искусство представляется не более чем возможностью развлечься, отдохнуть, украсить быт. Не случайно в XX–XXI вв. эта сфера жизни оказалась включенной в череду «смертей» и «концов», относящихся к европейской культуре. Это «смерть Бога» (Ф. Ницше), «закат Европы» (О. Шпенглер), «конец романа» (О. Манделштам), «конец гуттенберговской эпохи» (М. Маклюэн). Этим глобальным прогнозам соответствуют и «кризис искусства» (Н.А. Бердяев), «умирание искусства» (В. Вей-

дле), «смерть живописи» (К. Малевич), «конец искусства» (Х. Белтинг и А. Дэнто) и «конец искусствоведения» (А. Якимович). Х. Белтинг утверждает, что «роль искусства в нашем обществе в его традиционных проявлениях непонятна, а его дальнейший курс непредсказуем»<sup>7</sup>.

Но весь этот набор определений лишь уточняет задачу: приобщение к искусству в настоящее время требует выхода из-под гнета не только техно- и антикультуры, но также и посредственности, обыденности. Как считает современный поэт Ольга Седакова, именно посредственность вводит человека в состояние, тождественное духовной смерти<sup>8</sup>.

Несмотря на то, что действительность становится все более жесткой, а структуры общества все более сложными и отчужденными от человека, роль искусства в обществе возрастает. С помощью искусства происходит формирование, сохранение и передача новым поколениям опыта переживания подлинных человеческих чувств. Более того, «художественное преобразование мира» помогает выявить и утвердить творческую сущность человека<sup>9</sup>. Приобщение к искусству, происходящее в форме «диалога культур» (В.С. Библер), способно ответить на многие ключевые вопросы человеческого бытия не рационально, не фрагментарно, а непосредственно и целостно. Поэтому наиболее актуальной задачей современной педагогики становится создание возможностей для приобщения к искусству как к духовной сфере.

Для решения такой сложной задачи требуется существенная корректировка в теории и практике гуманитарного образования. В частности, нужна разработка нового отношения к религиозному, церковному искусству на основе органического сочетания современного и традиционного мировоззрений.

В первобытную эпоху человек с помощью религиозных ритуалов ощущал «правильный ритм, правильный “такт”, введившие его в душевный настрой, соответствующий настрою всей общины»<sup>10</sup>. Искусство было внутренне присуще культуре, содержалось в каждом его элементе. В процессе развития цивилизации отделение искусства от культа было исторически неизбежным, но происходило чаще всего в кризисных формах. С.Н. Булгаков утверждал: современная культура начинает чахнуть из-за того, что она лишена религиозно-мистического питания<sup>11</sup>. По мнению М.С. Кагана, отделение образования от церковной традиции привело к тому, что «школа освободилась от необходимости воспитания не только веры, но вместе с ней “надежды” и “любви”, т. е. всей

сферы целостного сознания»<sup>12</sup>. П.С. Гуревич поддержал формулу свящ. Павла Флоренского: отречение от культа сделало культуру «полупросвещением»<sup>13</sup>.

В конце XIX – начале XX в. в искусстве и культуре Европы возникает интерес к возрождению традиций, прежде всего средневековых. Это не было движением вспять. Как писал историк искусства В.Н. Прокофьев, «даже то, что кажется умершим, может с течением времени возродиться из забвения и обнаружить прежде невиданную актуальность»<sup>14</sup>. В частности, византийское и древнерусское искусство, открытое в России на рубеже XIX – XX вв., для многих оказалось духовным и художественным откровением. Дело в том, что ранее об этом искусстве либо ничего не знали, либо не понимали его язык, поскольку храмовые росписи и иконы были искажены поздними переделками.

В соответствии с учением церкви, от ее искусства требовалось непосредственное универсальное воздействие на жизнь каждого человека. Это способствовало единству художественного и духовного содержания в произведениях церковного искусства. Именно они способствуют более глубокому постижению содержания искусства светского. Снятие идеологических барьеров после изменения политической системы в России начала 1990-х годов позволяет объективно и всесторонне изучать и преподавать церковное искусство. Серьезное знакомство с ним может стать противовесом нарастающему ощущению истощенности и пустоты современного светского искусства.

Движение к глубинным пластам художественной культуры всегда дает ощущение неожиданно расширившихся эмоциональных и интеллектуальных возможностей. Как пишет В.В. Бычков, человек «чувствует, переживает... полную гармонию своего “Я” с Универсумом, свою органичную причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним, а часто и конкретнее – с его духовной Первопричиной, для верующих – с Богом»<sup>15</sup>.

Плодами приобщения к искусству является способность человека воспринимать его символику и ассоциативный ряд, предлагать адекватную оценку и интерпретацию памятников художественной культуры. При этом осознается не только их эстетическая ценность, но и созвучие собственному интеллектуальному и духовному опыту, появляется желание поделиться им с другими.

Й. Хейзинга считал, что для приобщения к искусству необходимо лишь разбудить воображение «... старой хартией или хроникой,

видом гравюры, звуками старой песни»<sup>16</sup>. Возможности для этого особенно широки при посещении древних городов, художественных музеев. Но в этих случаях восприятие искусства происходит стихийно, часто вопреки активно внедряемым представлениям о нем. Народный артист России С. Юрский вспоминал, что он смог воспринять картину Клода Моне в Эрмитаже («Мои глаза впервые открылись для живописи») лишь по контрасту с комментариями экскурсовода, перегруженными искусствоведческими терминами<sup>17</sup>.

Обычный посетитель художественного музея бессознательно стремится исключить из сферы своего внимания все непонятное ему (или видеть все в шорах привычных образов и формул). Даже шедевры мирового искусства могут не пробудить ни интереса к ним, ни перемены в ценностных установках зрителя. Марина Цветаева писала:

Первая причина неприятия вещи есть неподготовленность к ней. <...> Ничего не вижу (на этой картине) и поэтому не хочу смотреть, – а чтобы видеть, нужно именно смотреть, чтобы увидеть – всматриваться. <...> Не дознаваться, а узнавать<sup>18</sup>.

Как известно, общепринятой теории приобщения к искусству не существует. С 1970-х годов в нашей стране начинает разрабатываться новый подход к освоению памятников культуры и искусства. Его основой стало «непрерывное художественное образование» (Б.М. Неменский), которое начинается с лепки и рисования в детстве и продолжается в процессе комплексного освоения человеком всех видов и жанров искусства (включая литературу, музыку, театр, кинематограф, телевидение, компьютер)<sup>19</sup>. Это направление педагогики раскрывается в трудах таких отечественных исследователей, как: В.В. Алексеева, В.М. Васильева, А.А. Веремьев, В.А. Гуржапов, Н.И. Киященко, А.А. Мелик-Пашаев, Л.М. Некрасова, Б.М. Неменский, Ю.Н. Протопопов, Л.Г. Савенкова, Ю.А. Солодовников, Б.А. Столяров, А.Г. Бойко, Н.Н. Фомина, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Б.П. Юсов и др. Все они опровергают представление о том, что структура искусства постоянна, а различия и изменения в нем легко объясняются внешними причинами – географическими, историческими, экономическими, политическими и т. п. Процесс приобщения к искусству в контексте этого направления мысли понимается как открытый и творческий, длящийся в течение всей жизни человека.

В то же время проблемы приобщения именно к церковному искусству остаются недостаточно изученными. Исследование его особенностей, специфики его восприятия и возможностей преподавания является насущной задачей и светской, и церковной педагогики.

На сегодняшний день интерес молодежи к церковному искусству остается низким. Во многом это связано с тем, что содержание большинства учебных курсов соответствует, скорее, подготовке специалистов-искусствоведов. С другой стороны, разрабатываются авторские программы, в которых предлагается субъективное, произвольное истолкование художественных произведений. О том, насколько оба эти подхода непродуктивны, писал С.С. Аверинцев:

...Эстетическое воспитание нельзя засушивать тоскливыми речами о том, что имярек был представителем того-то и сумел отобразить то-то, но его не следует, по моему глубокому убеждению, превращать в какой-то сеанс гипноза, на котором из юных слушателей хотят мощной атакой выжать эмоциональную реакцию на музыку или стихи<sup>20</sup>.

Нерешенной проблемой пока остается и оптимальное сочетание историко-искусствоведческого подхода с теми, которые приняты в церковной традиции (в частности, в церковной археологии). Для решения этой сложной задачи необходимо использовать не только методы современной «развивающей педагогики», «педагогики сотрудничества», но и приобщение учащихся к искусству на основе «синтеза искусств» в христианском храме. Ведь храм, как и всякое культовое сооружение, является средоточием исторического стиля человечества (О. Шпенглер)<sup>21</sup>. Кроме того, именно в храме «зарождается нерасчлененное целое, которое таит в себе зародыш всех позднейших видов искусства»<sup>22</sup>.

Создание и внедрение такой методологии, на наш взгляд, поможет:

1) реализовать существующий повышенный интерес к религии и религиозному (церковному) искусству;

2) избежать сложностей, связанных с необходимостью освоить большой материал по истории искусства за сравнительно короткие сроки (поскольку не ставится задача подготовки специалистов-искусствоведов);

3) осуществить изучение искусства, начиная не с «букв» или «слов», а со связной «речи» его специфического языка<sup>23</sup>;

4) преодолеть давно сложившееся противоречие между светским и духовным искусством в контексте стремления к «гуманизации культуры»<sup>24</sup>.

## Примечания

- 1 Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 130.
- 2 *Бычков В.В.* Эстетика. Краткий курс. М.: Проект, 2003. С. 28.
- 3 Art and education. Report from the 18<sup>th</sup> World Congress of INSEA. Praha: Statni pedagogicke nakladatelstvi, 1968. P. 521–522.
- 4 *Михальская Н.* Уроки мировой художественной культуры (о несоответствии курса назначению) // Искусство в школе. 1997. № 1. С. 60.
- 5 Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников. Рекомендации к разработке комплексных программ по искусству для школ и внешкольных занятий / Под общей ред. проф. Г.П. Шевченко и проф. Б.П. Юсова. Луганск: НИИ художественного воспитания, 1990. С. 6.
- 6 *Столяров Б.А., Бойко А.Г.* Концепция и программа эстетического воспитания молодежи в условиях взаимодействия школы и музея. СПб.: Борей Арт, 2002. С. 9.
- 7 *Belting H.* The end of the history of art? Chicago; L.: The Univer. of Chicago Press, 1987. P. XI.
- 8 *Седакова О.А.* Морализм искусства или о зле посредственности // Наше положение. Образ настоящего. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. С. 66.
- 9 *Мелик-Пашаев А.* Что раньше: искусства или Искусство? // Искусство в школе. 2001. № 4. С. 3.
- 10 Идеи эстетического воспитания... С. 117.
- 11 *Булгаков С.Н.* Церковь и культура // Христианский социализм. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1991. С. 70.
- 12 *Казан М.* О месте искусства в жизни школы // Искусство в школе. 1992. № 1. С. 12.
- 13 *Гуревич П.С.* Философия культуры. М.: Аспект пресс, 1994. С. 113.
- 14 *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание '77. Второй выпуск. М.: Советский художник, 1978. С. 250.
- 15 *Бычков В.В.* Указ. соч. С. 61.

- <sup>16</sup> *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 2002. С. 9.
- <sup>17</sup> *Юрский С.* Попытка думать. М.: Вагриус, 2003. С. 27.
- <sup>18</sup> *Цветаева М.* Искусство при свете совести // М. Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза и письма. М.: Художественная литература, 1988. С. 357.
- <sup>19</sup> История художественного образования в России – проблемы культуры XX века. М.: Изд. дом РАО, 2003. С. 6–7.
- <sup>20</sup> *Аверинцев С.С.* Попытки объясниться. Беседы о культуре. М.: Изд-во «Правда», 1988. С. 32.
- <sup>21</sup> *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. С. 360.
- <sup>22</sup> *Мелик-Пашаев А.* Опыт приобщения подростков к художественной культуре // Искусство в школе. 1992. № 1. С. 32.
- <sup>23</sup> *Копировский А.М.* Как изучать язык церковного искусства? // Язык Церкви: материалы Международной богословской конференции. Москва, 22–24 сентября 1998 г. М.: СФИ, 2002. С. 240–254.
- <sup>24</sup> *Булгаков С.Н.* Временное и вечное // Век. 1906. № 7. С. 79; *Кочетков Георгий, свящ.* Преодоление раскола между светским и духовным в человеке и обществе // Церковь и мир. Сборник статей. М.: Православное братство «Сретение», 2004. С. 11–33.

«СЛОВО ИОАННА БОГОСЛОВА  
ОБ УСПЕНИИ БОГОМАТЕРИ»  
КАК ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

В настоящее время сложился значительный корпус исследований, посвященных различным апокрифам, которые стали источником иконографии византийского и древнерусского искусства. В статье приводится подробное описание композиции миниатюр, иллюстрирующих апокриф «Слово Иоанна Богослова об Успении Богородицы», которое входит в состав Лицевого сборника XVI в. из Чудова монастыря. Автор обнаруживает сходство и вариации структуры этих миниатюр с иконой из Покровского собора в Москве и фресками Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры. Анализ их клейм позволяет предположить, что художники использовали в качестве источников циклы миниатюр, украшавшие сборники, аналогичные чудовскому.

*Ключевые слова:* Успение Богородицы, Сказание Иоанна Богослова, Лицевой сборник Чудова монастыря.

Иконография «Успения» и «Успенского цикла» формировалась на основе апокрифических сказаний, возникших предположительно в III–IV вв. Эти благочестивые повествования о последних днях жизни Божьей Матери достаточно рано были признаны Церковью. Они передавались, несколько видоизменяясь, в сочинениях таких авторитетных авторов как Андрей Критский (VII в.), Герман Константинопольский (IX в.), пресвитер Иерусалимский монах Епифаний (XI–XII вв.)<sup>1</sup>. Существуют две главные редакции Сказания об Успении. Автором первой из них называют св. Иоанна Богослова, который считается участником событий; автором второй – Мелитона Сардийского, епископа II в. Еще одна



редакция, приписываемая Иосифу Аримафейскому, относится к V–VI вв., когда церковь в борьбе против несториан отстаивала догмат о достоинстве Пресвятой Девы Марии как Богородицы. Некоторые эпизоды Ее Успения известны в пересказах епископа Солунского Иоанна (VII в.), другие – в так называемой «Истории Евфимиевой» (возможно, VI в.)<sup>2</sup>. В этой «Истории» говорится, что гроб с одеждами Богородицы по просьбе императорской четы был принесен в Константинополь и поставлен в новом храме (во Влахернах). Важнейшие обстоятельства кончины и погребения Богородицы стали темой богослужебных песнопений на праздник Успения.

«Слово об Успении Богоматери», приписываемое Иоанну Богослову, пришло на Русь из Византии не позже XII в.<sup>3</sup>. Его редакция, (как и редакция Иоанна Солунского) регулярно встречается в сборниках XIV в.<sup>4</sup>. В рукописях XV в.<sup>5</sup> был обнаружен текст «Жития Богородицы», приписываемый Епифанию (монаху Каллистратьевского монастыря в Иерусалиме<sup>6</sup>). В Макарьевские Минеи-Четьи XVI в. вошло краткое «Сказание» на эту же тему<sup>7</sup>.

«Слово Иоанна Богослова об Успении Богоматери» было особенно популярно на Руси<sup>8</sup>. Оно с разными вариациями пересказывалось в проповедях, прологах, синаксарях, в Четьих-Минеех митрополита Макария. Хотя основные события в перечисленных литературных источниках совпадают, каждая редакция отличается своими нюансами. Благодаря этому можно определить, какой именно источник использовался в процессе формирования «Успенского цикла».

В византийских памятниках эпизоды Успения группируются вокруг центральной сцены, представляющей Богоматерь на смертном одре. Как правило, они основываются сразу на нескольких литературных источниках. Таковы, например, фресковые композиции церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295)<sup>9</sup>, Кралевой церкви в Студенице (1315)<sup>10</sup>, Успенского собора Грачаницы (1318–1321)<sup>11</sup>, церкви Христа Пантократора в Дечанах (1335–1348)<sup>12</sup>. В церкви Богоматери в Матейче (1356–1360)<sup>13</sup> присутствуют сцены: «Явление Ангела Богоматери с ветвью», «Поклонение деревьев», «Моление Богоматери на Елеонской горе», «Богоматерь отдает свою ризу двум вдовам», «Прощание Богоматери с апостолами», «Несение одра», «Отсечение рук Авфонии», «Апостолы над пустым гробом», «Вознесение Богоматери», «Передача пояса ап. Фоме» и другие. Аналогичным принципом руководствовались и русские мастера. Но обычно собственно «Успенский цикл» до-

бавляется к событиям, посвященным детству Богородицы. Таковы иконы «Рождество Богородицы с деяниями» из Антониева монастыря в Новгороде 1530–1540 г. (Новгородский музей–заповедник); «Рождество Богородицы с житием» третьей четверти XVI в. (Музей древнерусского искусства им. А. Рублева); «Рождество Богородицы с житием Иоакима, Анны и Богородицы с праздниками» 1565–1566 г. (Вологодский государственный музей–заповедник). Однако во второй половине XVI в. на Руси появляется «Успенский цикл», иллюстрирующий мельчайшие подробности только одного сказания – «Слова Иоанна Богослова об Успении Богородицы». Из сохранившихся памятников его текста, наиболее ранним и полным является датируемый третьей четвертью XVI в. лицевой сборник, ранее принадлежавший библиотеке Чудова монастыря Московского Кремля (РГБ. Собрание Е. Егорова. Ф. 98. № 1844).

Текст сборника состоит из четырех самостоятельных частей: Апокалипсис с толкованием Андрея Кесарийского; Слово Иоанна Богослова на Преставление Богородицы; Похвальное слово на Зачатие Иоанна Предтечи; Сказание о чудесах Архистратига Михаила<sup>14</sup>. Сборник, очевидно, был создан в мастерской Чудова монастыря, чья деятельность (под руководством митрополита Макария) играла существенную роль в духовной жизни Москвы середины XVI в.<sup>15</sup>.

Иконописцы проиллюстрировали текст «Слова Иоанна Богослова на Успение Богородицы», создав цикл из 79 миниатюр. Они стали источником многих иконографических изводов, повторяемых в разных вариантах художниками XVI–XVII вв. Сравнение миниатюр Сборника с иконами позволяет понять методы работы мастеров того времени.

Рассмотрим несколько миниатюр Сборника, сюжеты которых находят буквальные аналогии в иконах и росписях той эпохи.

Сцена «Моление Богородицы у гроба Господня» описана только в «Слове Иоанна Богослова». Его тексту точно следует изображение в Сборнике на л. 95, которое сопровождается такой подписью:

СВЯТАЯ И ПРЕСЛАВНАЯ БОГОРОДИЦА И ПРИСНОДЕВА  
МАРИЯ БОЖИЯ МАТЕРЬ, ПО ОБЫЧАЮ НА СВЯТЫЙ ГРОБ  
ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА ХОДЯЩЕ КАДИТИ И  
ПРЕКЛОНЯЮЩЕ СВЯТЕИ СВОИ КОЛЕНИ МОЛЯЩЕ РОЖ-  
ДЬШАГОСЯ ИЗ НЕА ХРИСТА БОГА НАШЕГО ДАБЫ К НЕМУ  
ШЛА. ВИДЯЩИ ЖЕ ИУДЕИ ХОДЯЩУ НА СВЯТЫЙ ГРОБ,  
ПРИДОША КО АРХИЕРЕЯМ ГЛАГОЛЮЩЕ, ЯКО НА ВСЯКЪ  
ДЕНЬ МАРИЯ ХОДИТ НА ГРОБ ИЩЕ И ПЛАЧЕТСЯ.

Очевидно, в миниатюре (и пояснительном тексте) совмещаются два разных по времени эпизода из жития Богоматери. В первом случае фигура Марии расположена на фоне стены, в руке Она держит кадила и наклоняется к гробу, слева от нее стоят три девы. За стеной изображены иудеи, наблюдающие за Богородицей. Над гробом возвышается трехчастный киворий, пролеты которого закрыты завесами. Во втором эпизоде Мария, преклонив колени, молится перед престолом, на котором возвышается крест и киворий, поддерживаемый четырьмя колоннами. Сверху из правого небесного сегмента на Богородицу взирает Христос и благословляет Ее десницей.

Точно так же решена композиция первого клейма иконы «Успение Богородицы в житии» из Покровского собора конца XVI в. (ГИМ)<sup>16</sup>. На полях клейма можно прочесть аналогичный Сборнику, но укороченный текст. Здесь тоже совмещены два временных пласта, но поза и жест изменены. В первой мизансцене Богородица не склоняется, а стоит у гроба, кадила в Ее руках нет. Богородица воздевает руки к небесному сегменту, в котором изображен благословляющий Христос. Слева, за спиной Марии, как и на миниатюре, изображены три девы, но наблюдающих за Ней из-за стены иудеев здесь нет. Над гробом и здесь возвышается трехчастный киворий, но завеса отсутствует. Во втором эпизоде Мария, преклонив колени, молится перед престолом с киворием. Изображения креста на престоле нет, а сам киворий (полукруглой формы) стоит на трех колоннах.

Со сценами «Благодарственная молитва Богородицы» и «Моление апостолов и явление грома с небес и гласа», встречающимися только в «Слове Иоанна Богослова», соотносится миниатюра, размещенная сразу на двух страницах (109–110). Рядом с изображением – такой текст:

И ПО МОЛИТВЕ РЕЧЕ АПОСТОЛОМ ПРИНЕСЕТЕ МИ КАДИЛО И ПОЛОЖИТЕ ФИМЕАН И СОТВОРИТЕ МАЛИТВУ. И МОЛЯЩИМСЯ ИМ ГРОМ БЫСТЬ С НЕБЕС И ПРИИДЕ ГЛАС СТРАШЕН ЯКО КОЛЕСНИЦА.

На первой странице миниатюры Богородица стоит возле ложа, на красной подушке; слева апостолы сначала кладут фимиам в кадила, которую затем передают Марии. Тут же Богоматерь изображена второй раз: перед Ней стоят апостолы с воздетыми в молитве руками. На второй странице, слева, Богоматерь стоит на подушке на фоне престола (на котором – еще одна красная подушка). Голова Марии воздета к небесному сегменту, рядом с которым

изображены шесть переплетенных колец с крыльями. Перед Марией стоят апостолы, на престоле находится книга и две чаши, а слева и справа от него можно видеть четыре подсвечника.

Особого внимания заслуживает архитектурный фон миниатюр Сборника. Три раза изображена завеса, отделяющая многофигурную композицию от зданий. В первом случае двойная завеса образует пространство палаты, в котором разворачивается действие. Затем завеса изображена в центре всей композиции в двух дверных проемах, имеющих форму арки. В просветах между первой и второй завесами можно видеть окна домов. В третий раз двойная завеса снова выделяет пространство палаты. Между завесами можно увидеть потолок палаты, что является новшеством для древнерусской средневековой миниатюры.

Аналогичный извод мы находим в 15-м клейме той же иконы «Успение Богородицы в житии». Ее автор почти буквально повторил композицию миниатюры, однако он придал архитектурному стаффажу более простые и традиционные древнерусские формы<sup>17</sup>.

Более точно повторяет правую часть второй миниатюры композиция росписи Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры 1684 г.<sup>18</sup>. Здесь молящаяся Богоматерь изображена между двумя профилированными колоннами; Она смотрит в сторону огненной колесницы, расположенной в правом верхнем углу росписи. Перед Богородицей изображены апостолы, стоящие у престола со свечой, двумя чашами и книгами; руки и взоры апостолов также обращены в сторону колесницы. Архитектурный фон фрески почти так же сложен, как на миниатюре. Четыре колонны образуют прямоугольное пространство палаты. Две колонны в правой части композиции соединяет завеса, а между остальными колоннами можно увидеть потолок. В левом верхнем углу представлено маленькое изображение града Вифлеема, где и происходит это чудо.

Сама сцена Успения изображается в Сборнике Чудова монастыря несколько раз (л. 124–128), что указывает на последовательно происходящие события. Общая схема этих миниатюр такова: в центре композиции – ложе Богоматери, вокруг которого собрались апостолы, ангелы и «жены»; за ложем изображен Спаситель. Но Его позы и жесты последовательно меняются: на первой миниатюре Господь благословляет Богоматерь, на второй – протягивает Ей десницу для целования, на третьей Он наклоняется над Марией; наконец, на четвертой Господь стоит, держа двумя руками душу в виде спеленатого младенца. Меняются местоположение и жесты апостолов, святителей и жен. В небесных сегментах может присутс-

твовать изображение Бога Отца, Св. Духа в виде голубя и небесных светил.

Изображение на л. 128, напоминающее традиционное «Успение», объединяет в себе две сцены: «Апостолы целуют ноги Богоматери и освящаются» и «Спаситель принимает душу Божьей Матери и передает Богу Отцу, восседающему на престоле». Вверху листа с миниатюрой присутствует текст:

**И ТЕК ЖЕ ПЕТРЪ И ПАВЕЛЪ И ПРОЧИИ АПОСТОЛИ  
ОБЛОБЫЗАХУ ЧЕСТНИИ НОЗИ ДАСЯ БЫХОМ ОСВЯТЛИ.**

Апостолы изображены у ног покоящейся на ложе Богородицы; одни апостолы преклонили колени, рыдают, другие просто склонились в поклоне. В центре композиции изображен Спаситель, держащий двумя руками душу Богородицы в виде спеленатого младенца. Справа от Христа расположены святители – Иаков («брат Божий»), Дионисий Ареопагит и жены-мироносицы, а слева – ангелы со светильниками в руках. В правом верхнем углу композиции Христос представлен второй раз. Он стоит на херувимах, изображенных в виде огненных колес; Христос, окруженный со всех сторон ангелами, передает душу Богоматери Богу Отцу, который восседает на престоле. Последняя сцена не получила отражения в тексте Сказания, приведенном выше. Вероятно, эту сцену добавил сам художник, внимательно прочитав весь текст: чуть раньше в Сказании говорится, что Спаситель обещает Богородице, что душа Ее будет у Бога Отца.

Похожий иконографический извод встречается и на среднике иконы из Покровского собора, хотя в ее композиции есть небольшие отличия. На среднике иконы Богоматерь тоже покоится на ложе, вокруг которого собрались апостолы; однако они не сгруппированы у ног Богоматери для целования, а расположены по обеим сторонам Ее ложа. Справа – апостолы Павел, Иаков, Матфей, Варфоломей, Филипп и Марк, к ним примыкают Иаков и Дионисий Ареопагит. Слева от ложа – Иоанн, Петр, Андрей и Фома. Над ними, на фоне зданий, изображены три плачущие «жены». В центре иконы стоит Христос с душой Богоматери в руках (в виде спеленатого младенца). Вверху Его славу замыкает огненный серафим. В левом верхнем углу, на облаке, изображен сонм ангелов. Справа в верхнем углу Христос передает душу Богоматери Богу Отцу, восседающему на престоле.

Эта же сцена повторяется в упомянутой росписи Успенского собора 1684 г., где она расположена в первом ряду южной стены. Здесь, как и на миниатюре Лицевого сборника, склонившиеся и

рыдающие апостолы изображены у ног Богородицы. Справа, чуть выше апостолов, можно видеть фигуру Дионисия Ареопагита. Слева, за тоненькой колонной, расположены фигуры других апостолов с ангелами, а чуть выше на фоне здания видны головы «жен». В центре ложа изображен Иисус Христос с душой Богоматери, держащий ее на левой руке. Вверху славу Христа венчает огненный Херувим. В правом верхнем углу, на облаке, поддерживаемом ангелами, изображен Христос, передающий душу Богоматери Богу Отцу, сидящему на престоле.

Как показывает анализ, почти все сцены на иконе «Успения в житии» находят свои аналогии в миниатюрах Егоровского сборника. Исключением является сцена на последнем клейме иконы с подписью «Авфоний уверовал», которая отсутствует в цикле миниатюр. Авфоний изображен перед толпой иудеев, расположенной в правой части композиции. Он представлен с нимбом, стоящим перед столом с книгой, что означает его обращение. Под изображением имеется подпись: **ЕВРЕИ ЖЕ АФОНИЮ ИСПОВЕДАШЕ ПЕРЕД АРХИЕРЕИ ВОИСТИНУ МАРИЯ МАТИ СУЩЕГО БОГА. ОНИ ЖЕ ПОВЕЛЕМА ЕГО КАМЕНИЕМ ПОБИТИИ.**

В центре композиции последней миниатюры (из Успенского цикла Сборника) изображен гроб, к которому склонились два апостола. Слева от гроба стоит группа апостолов; у одного из них, расположенного на переднем плане, в руке лопата. Все действие происходит на фоне деревьев и горок. В правой верхней части композиции снова изображены все апостолы, ведущие диалог (об этом свидетельствуют их позы и жесты).

В Успенском соборе сцена «Апостолы над пустым гробом» также является последней в цикле, как и среди миниатюр Сборника. Изображение деревьев на фреске Собора также указывает на то, что событие происходит в саду. Однако, в отличие от миниатюры, здесь над гробом склонился только один апостол; другие апостолы стоят группой слева, причем один из них тоже держит в руках лопату. Справа от склоненного апостола расположены еще две поясные фигуры.

Авторы фресок старались точнее копировать миниатюры, для которых характерны сложные ракурсы человеческих фигур и причудливых архитектурных фонов; обнаруживается близость этих миниатюр с немецкими гравюрами на дереве XV–XVI вв. В композиции клейм иконы «Успения Богородицы в житии» из Покровского собора (конец XVI в.) встречаются более простые древнерусские архитектурные формы. Но, несмотря на стилистические различия,

очевидно, что сюжеты иконы из Покровского собора и фресок Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры восходят к одному источнику – миниатюрам Лицевого сборника Чудова монастыря; все они иллюстрируют только одно Сказание Иоанна Богослова.

Не исключено, что существовали копии Чудовского сборника, одним из которых мог пользоваться автор иконы. Сравнительный анализ памятников подтверждает, что Сказание Иоанна Богослова пользовалось исключительной популярностью.

Но была известна и другая практика иллюстрирования Успенского цикла. В иконе «Успение Богоматери» 1660 г. из Успенского собора Московского Кремля<sup>19</sup> цикл занимает 16 клейм и заканчивается сюжетом «Погребение Богоматери».

Для них характерна сложная композиция, объединяющая в себе несколько сюжетов. В их расположении сохраняется традиционный порядок, соответствующий хронологии событий, но при этом имеются сюжеты, которые не встречаются ни в миниатюрах Егоровского сборника, ни на иконе «Успение Богородицы в житии» из Покровского Собора, ни во фресках Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры. Такова сцена «Чудесное воспарение апостола Петра». В центре композиции Петр парит, стоя на облаке и подняв одну руку вверх; из небесного сегмента на него нисходят три луча, которые символизируют действие Св. Духа. По обе стороны от Петра на облаках парят другие апостолы (по пять человек с каждой стороны).

Анализ клейм иконы Успения в Успенском соборе Московского Кремля показывает, что ее автор использовал циклы миниатюр, не дошедшие до нашего времени.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Тексты сказаний, послуживших первоисточниками для всех последующих повествований об Успении Богородицы, издал немецкий теолог К. Тишendorf. См.: *Tischendorf C. Apocalypses apocryphae hipsiae. Lipsiae, 1866. P. 94–136.*
- <sup>2</sup> *Сильченков К. Праздник Успения Божией Матери // Вера и разум. 1901. № 14. С. 121–123.*
- <sup>3</sup> Библиографические материалы, собранные Андреем Поповым. II: Слово Иоанна Богослова об Успении Пресвятой Богородицы в южно-славянском и русском изводах // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. М.: 1880. Кн. 3. С. 1–5.

- <sup>4</sup> Словарь книжников и книжности Древней Руси XI – первая половина XIV в. Л.: Наука, 1987. Вып. 1. С. 119–120.
- <sup>5</sup> Там же. С. 137–138.
- <sup>6</sup> Греческий текст «Жития» приводится в кн.: *Dressel A. Epifanii monachi et presbyteri edita et inedita. Parisiis et Lipsiae, 1843. P. 13–44; PG, t. 120, col. 185–216.* См. также: Слово святого отца Епифания о житии Святыя Богородицы, Матери Господа нашего Иисуса Христа // *Летописец Еллинский и Римский. Переиздан: СПб.: Дм. Буланин, 1999. Т. 1. С. 214–215.*
- <sup>7</sup> Великие Четьи Минеи митрополита Макария. XVI в. ГИМ. ОР. Синодальное собрание. № 986–997.
- <sup>8</sup> В упомянутом издании К. Тишендорфа есть и «Слово» Иоанна Богослова (с. 95–112). Одновременно с греческим подлинником стал известен и его славянский перевод. И.Н. Срезневский издал открытый им отрывок «Слова» по русскому списку XII в. и представил сводное чтение всего «Слова» по русским спискам XV–XVII вв. См.: *Срезневский И.Н. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. СПб.: Записки Императорской Академии Наук, 1867. № XXXVIII. С. 61–76.*
- <sup>9</sup> *Ђурић В.Ј.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 18.
- <sup>10</sup> *Ђабрић Г.* Крапева црква у Студеници. Београд, 1987. С. 162–163.
- <sup>11</sup> *Тодић Б.* Грачаница. Сликаство. Београд, 1988. С. 157–160.
- <sup>12</sup> *Темерински А.Д.* Зидно Сликаство манастира Дечана. Граба и студије. Београд, 1995. С. 95.
- <sup>13</sup> *Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N.L.* La Dormition de la Saint Vierge dans la peinture medievale orthodoxe // *Vyzantinoslavica. III.1. Praha, 1931. P. 160–161.*
- <sup>14</sup> Лицевой сборник Чудова монастыря, научное факсимильное издание. М.: Актеон, 2010. С. 231.
- <sup>15</sup> *Владимиров М.* Историко-художественное значение русской миниатюры XVI в. // *Древнерусская миниатюра. М.: Academia, 1933. С. 135; Макарий Архиеп. (Веретенников).* Московский Митрополит Макарий и его время. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского ставропигального монастыря, 1996. С. 195–198.
- <sup>16</sup> Известно, что эта икона из Никольского единоверческого монастыря в 1924 г. была передана музею. Предполагаемое время ее написания – конец XVI в. Говорить о более точной дате трудно, поскольку икона находится под записью XIX в. (раскрыто только второе клеймо верхнего ряда).
- <sup>17</sup> Из-за плохой сохранности памятника трудно сказать, есть ли там изображение колесницы.
- <sup>18</sup> В росписи 1684 г. Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры присутствуют и другие сцены, встречающиеся в летописях «Успенского цикла».
- <sup>19</sup> Московская икона XIV–XVII вв. Л.: Аврора, 1988. С. 194.



## ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ МОНАСТЫРСКОЙ РЕФОРМЫ ВО ФРАНЦИИ: ПОЗИЦИЯ КАРДИНАЛА РИШЕЛЬЕ

Цель статьи – проанализировать гендерный аспект реформы монастырей во Франции первой половины XVII в. в контексте «Католического возрождения». Опираясь на документы официального и частного характера, автор рассматривает позицию кардинала Ришелье относительно роли женщин в преобразованиях, которые проводились по его инициативе.

*Ключевые слова:* гендер, Католическое возрождение, кардинал Ришелье, Франция XVII в.

Первая половина XVII в. во Франции, по мнению многих исследователей<sup>1</sup>, отличалась заметным духовным подъемом, получившим название Католического возрождения<sup>2</sup>.

Это движение, направленное против Реформации, включало и серьезную монастырскую реформу, которая была инициирована как официальными властями, так и отдельными религиозными деятелями. Они призывали к усилению дисциплины в монастырях, неукоснительному исполнению уставов орденов и т. д. Судя по тому, как ставил вопрос о реформе Первый министр Франции кардинал Ришелье, она имела и важный гендерный аспект. Так, в своем «Политическом завещании» Ришелье акцентировал внимание на необходимости преобразований именно в *женских* монастырях. Обращаясь к королю, он пишет:

Склонность к интригам и проискам, укоренившаяся у слабого пола, порой так велика, что становится невыносимой, и я дважды видел, как Ваше Величество были вынуждены отменять свои предписания о выборах, дабы вернуть все как было<sup>3</sup>.

Может ли подобная тенденциозность объясняться личным предвзятым отношением автора к женскому полу? Действительно, Ришелье крайне скептически относился к женщинам во власти:

Женщины, будучи ленивыми и болтливыми по природе, весьма мало пригодны для участия в руководстве государством, а если учесть еще, что они находятся под сильным влиянием своих страстей и, стало быть, почти не следуют доводам рассудка и справедливости, то одного этого достаточно, чтобы исключить любое их участие в государственном управлении<sup>4</sup>.

Интересно, что в первых российских изданиях «Политического завещания» (1766–1767 и 1788 гг.) данный пассаж был купирован. В эту эпоху Екатерина II и ее приближенные были увлечены идеями Просвещения, и реформаторская деятельность кардинала им весьма импонировала. Принцип государственной власти, направляющей экономическую, политическую и культурную жизнь страны, соответствовал как системе абсолютизма во Франции, так и образу российского самодержавия. Однако откровенное высказывание Ришелье о неспособности женщин к государственному управлению не могло прийтись по вкусу российской императрице. Правда, в «Политическом завещании» кардинал упоминал о единственном исключении (вероятно, имея в виду английскую королеву Елизавету I), но это делает его позицию еще более тенденциозной.

Следует отметить, что рассуждения Ришелье о вреде страстей, которым особенно подвержены женщины, лежат в плоскости идей о превосходстве разума над эмоциями философов-рационалистов и моралистов XVII в.

Тем не менее, факты биографии Ришелье свидетельствуют о том, что он вовсе не был женоненавистником. Начав карьеру под покровительством королевы Марии Медичи, он всячески превозносил ее достоинства не только в пору высокого положения при ее дворе, но и после, вплоть до их окончательного разрыва в 1630 г.<sup>5</sup> Среди приближенных самого Ришелье были умные женщины, таланты которых он активно использовал в делах внутренней и внешней политики. Одна из них, знаменитая Марион Делорм, вероятно, была осведомительницей кардинала-министра<sup>6</sup>. Особую роль в его жизни играла герцогиня д'Эгийон<sup>7</sup> – племянница и близкий друг.

Таллеман де Рео<sup>8</sup> открыто заявляет, что «Ришелье любил женщин»<sup>9</sup>. Интересна интерпретация данного утверждения Франсуа

Блюшем, стремившимся создать образ кардинала как человека глубоко религиозного и нравственного, благочестивого священника. Поэтому высказывание Таллемана Блюш расценивает лишь как свидетельство о том, что Ришелье не был содомитом<sup>10</sup>.

В любом случае, факты биографии кардинала позволяют предположить, что его негативная оценка деятельности «женщин во власти» выходит далеко за пределы личной предвзятости и требует объяснения другими, объективными обстоятельствами.

Проанализируем роль женщин в событиях той эпохи, которые относятся к религиозной сфере жизни Франции. В начале XVII в. продолжалось противостояние католиков и гугенотов, ознаменованное религиозными войнами предыдущего столетия.

Но уже со второй половины XVI в. противостояние идеям Кальвина во Франции выливалось не только в открытые конфликты: признавалась необходимость преобразований в самой католической церкви, чтобы пресечь вредоносные дисциплинарные нарушения в среде ее духовенства. Так, в письме от 31 августа 1560 г. к своему дяде герцогу Савойскому король Франциск II предлагал:

...Созвать совещание всего духовенства моего королевства, на котором постараться восстановить церковь в ее первоначальном величии, исправить то, что имеется испорченного и развращенного в нравах духовенства, и ввести такие хорошие преобразования, чтобы божья слава возросла, народ был бы удовлетворен, а эти негодяи усмиренны, если только они могут внять рассудку<sup>11</sup>.

В 1576 г. для противодействия гугенотам герцог Генрих де Гиз организовал Католическую Лигу, в создании которой не последнюю роль играла его сестра Екатерина-Мария Лотарингская, герцогиня де Монпансье. Об этом знаменитый Пьер де Бурдей де Брантом не забыл упомянуть в своем сочинении «Галантные дамы», назвав герцогиню «великой государственной женщиной». Он вспоминает:

Однажды, когда Лига уже составила, госпожа де Монпансье, принимаясь играть в карты,... сказала о тех, кого вовлекла в славное предприятие: «Я их всех так ловко перемешала, что теперь им самим ни растасоваться лучше, ни выбраться из колоды»<sup>12</sup>.

В данном случае интерес представляет оценка деятельности герцогини автором, который отзывался о ней с неизменным восхищением. По сути, Екатерина-Мария Лотарингская представлена

Брантомом как один из лидеров католической партии, влияние которой равно или даже превосходит влияние знаменитых мужчин из рода де Гизов.

Не исключено, что именно эту ситуацию имел в виду кардинал Ришелье, утверждая: когда Екатерина Медичи принимала участие в управлении Францией, «за ее спиной» различные дамы позволяли себе вмешиваться в государственные дела. Кардинал подчеркивал, что «среди них были некоторые, наделенные недюжинным умом и привлекательной внешностью, которые натворили несказанных бед»<sup>13</sup>.

Французские дамы, безусловно, были признанными лидерами в сфере благотворительности, получившей в эпоху Католического возрождения широкое распространение. Среди них – упомянутая племянница кардинала Ришелье герцогиня д'Эгийон, заслуги которой историк Ричард Лодж связывает с деятельностью орденов милосердия под руководством Венсана де Поля:

Венсан де Поль преуспел в привлечении к труду дам наивысшего ранга, объединенных под названием Дам милосердия, занимавшихся организацией благотворительности и инспектировавших сестер более низкого положения. Их успех был так велик, что, согласно восторженному биографу основателя, за первый же год их деятельности не менее 760 еретиков было обращено в ортодоксальную веру<sup>14</sup>.

Р. Лодж говорит о весьма успешной деятельности дам-благотворительниц «высшего ранга», особо выделяя роль племянницы Ришелье:

Видное положение среди этих дам занимала любимая племянница Ришелье госпожа де Комбале, впоследствии герцогиня д'Эгийон, которой удалось добиться от дяди одобрения и поддержки деятельности, не входившей, как он считал, в круг обязанностей государства по отношению к подданным, и для которой он сам не имел ни призвания, ни времени<sup>15</sup>.

Таким образом, кардинал посчитал целесообразным делегировать женщине (герцогине д'Эгийон) часть собственных полномочий государственного деятеля, одновременно даруя ей и новый общественный статус.

Ф. Блюш в своей книге назвал первую половину XVII в. «эпохой святых»<sup>16</sup>, так как в это время был создан новый облик фран-

цузских монастырей. По мнению Блюша, это произошло благодаря деятельности таких людей как Франциск Сальский, баронесса де Шанталь, Венсан де Поль, Луиза ле Гра и, наконец, Сен-Сиран и Анжелика Арно.

А Мадлен Фуазиль, приводя перечень выдающихся деятелей монастырской реформы, чья активность пришлась на период правления Людовика XIII<sup>17</sup>, акцентирует внимание на числе женщин в этом списке. Оказалось, что из десяти «святых» почти половина (точнее четверо) – женщины. Все это может создать весьма радужную картину положения женщины во Франции той эпохи. Мадлен Фуазиль говорит даже о «безоговорочной победе феминизма» в первой половине XVII в.<sup>18</sup>. Естественно, в данном случае слово «феминизм» не следует понимать в его современном значении, так как речь идет о лидерстве женщин только в религиозной сфере общественной жизни Франции. Об этом свидетельствует, в частности, быстрый рост в ту эпоху числа именно женских монастырей.

Тем удивительнее на фоне описаний общего духовного подъема выглядит одна из «занимательных историй» Таллемана де Рео:

Я узнал, что одним из поводов к реформе монастырей, в частности женских, оказалась сумасбродная выходка некоей г-жи де Фронтенак, монахини в Пуасси, которая, мало того что открыто водилась с мужчинами, еще вздумала станцевать балет с пятью другими монахинями и шестью кавалерами, любовниками этих шести дам. Они поехали в Сен-Жермен, где в ту пору находился Король. Сначала подумали, что этот балет привезен из Парижа; но уже на следующее утро все узнали, в чем дело, и в тот же день все шесть монахинь отправились в ссылку. До того у каждой из них был свой домик с садом и каждая обедала у себя, ежели того желала<sup>19</sup>.

Безусловно, один подобный случай не мог повлечь за собой признание необходимости реформы всей монастырской жизни. Тем не менее, де Рео указывает на вполне установленный факт, что многие духовные лица той эпохи вели почти светский образ жизни. Кроме того, насмешливое описание автором недопустимого поведения именно женщины (монахини) может служить отражением настроений во французском обществе.

Показательной в этом отношении является история французского аббатства Фонтевро, изначально (с XII в.) созданное «двойным» – мужским и женским одновременно, с разделенными участками для каноников и канонисс. По воле основателя аббат-

ства Робера д'Арбрисселя руководство обителью было передано его сподвижнице Петронилле де Шемилье, и с тех пор монахи подчинялись монахиням. В XVII в. «мужская часть» аббатства попыталась освободиться из-под «женской власти». Ради этого монахи начали активно противодействовать канонизации Робера д'Арбрисселя, которой всеми силами способствовала аббатиса. Дело в том, что канонизация основателя аббатства возвела бы в ранг закона все его решения – а, значит, и традицию подчинения монахов Фонтевро женщинам (хотя и принявшим монашество).

В данном случае, несмотря на многовековую традицию, женская власть над мужчинами расценивалась как нечто неправильное, требующее пересмотра. Ее хотели привести в соответствие с общими правилами христианской жизни, «обычного» и «писаного» права<sup>20</sup>.

Следует отметить, что в ту эпоху женщина по-прежнему считалась воплощением греха и причиной грехопадения человека<sup>21</sup>. Таким образом, хотя фактические данные действительно свидетельствуют о заметной роли женщин в монастырской реформе, нельзя упускать из виду неоднозначное отношение к ней во французском обществе.

Еще более важной представляется позиция в данном вопросе кардинала Ришелье – инициатора большинства преобразований в религиозной сфере. Так, Ришелье посвящает вопросу реформирования монастырей отдельный раздел своего «Политического завещания», сообщая следующее:

В ранние мои годы распущенность нравов была так распространена в мужских и женских монастырях, что в те времена ничего, кроме грехов и дурных примеров, нельзя было найти в большинстве мест, где надлежало искать поучительные образцы. Признаюсь, мне служит немалым утешением видеть совершенное искоренение этих безобразий...<sup>22</sup>

Действительно, в 1610 г. был издан (а в 1612 г. зарегистрирован парижским парламентом) королевский эдикт, согласно которому владения монастырей, управляемые по доверенности, считались вакантными. Данное постановление соответствовало папским буллам 1562 и 1569 гг., которые осуждали злоупотребления в данной сфере. Это был один из первых шагов политики (продолженной затем кардиналом Ришелье), которая, безусловно, пошла на пользу репутации Церкви. Однако цели кардинала этим не ограничивались: главным в его политике было стремление к централизации власти, к подчинению всех процедур управления церковью и судами.

В «Политическом завещании» Ришелье речь идет об общем упадке монастырей – как мужских, так и женских. Но когда кардинал настаивает на целесообразности назначения из центра (вместо выборов) настоятелей женских монастырей, это выглядит проявлением его явной «гендерной дискриминации». Почему Ришелье акцентирует внимание на слабостях женского пола? Предположить здесь его личную пристрастность невозможно, поскольку речь идет о сочинении выверенном, предназначенном для короля, – фактически о программном документе, не оставляющем места для эмоций.

Возможно, причиной недовольства кардинала (как представителя королевской власти) стала именно лидирующая роль женщин в монастырской реформе, рост числа женских конгрегаций. Примечательно, что Ришелье делал ставку не на увеличение числа монастырей, а на упорядочивание дел в них. Он писал:

Провести преобразования в уже имеющихся обителях и остановить чрезмерный рост числа новых заведений – вот два дела, угодных Богу, который во всем диктует порядок<sup>23</sup>.

Духовный подъем, который воодушевлял многих католиков, у самого Ришелье энтузиазма не вызывал, так как он опасался потери контроля над ситуацией в монастырской жизни. Так, по мнению Р. Лоджа, конфликт кардинала с Сен-Сираном (которого сам Ришелье называл ученым богословом Европы), начался именно в период бурного роста влияния этого богослова<sup>24</sup>. Сам кардинал пишет о том, что безрассудное религиозное рвение способно навредить королевству:

Следует пренебречь мнением некоторых недалеких святош, которые проявляют больше рвения, чем благоразумия, и часто к вещам, от коих зависит спасение души и государства, причисляют те, что как раз способны причинить вред обоим<sup>25</sup>.

Некоторые пассажи «Завещания» Ришелье позволяют предположить, что его беспокоит прежде всего кризис экономики Франции в результате Тридцатилетней войны, который не позволяет размножать число ее монастырей:

Надо быть злонравным или слепым, чтобы не видеть и не признавать, что монастыри не только полезны, но и необходимы, и надо быть преисполненным слишком безрассудного рвения, чтобы не видеть, что чрезмерное их количество причиняет неудобства и может дойти до такого предела, когда станет просто-таки разорительным<sup>26</sup>.

Кроме того, у Католического возрождения была и опасная сторона, которую вскрыл, в частности, Луденский процесс над кюре Урбаном Грандьё<sup>27</sup>. Речь идет о религиозной истерии, которой монахини были подвержены в большей степени, чем монахи.

Таким образом, религиозный подъем и стремление «очистить» Церковь, реформируя монастырскую жизнь, грозили выйти из-под контроля королевской власти, что казалось кардиналу недопустимым. Именно этим и объясняется, прежде всего, «гендерный подход» Ришелье к назревшим преобразованиям. Следует признать, что французское общество первой половины XVII в. оставалось традиционным. И хотя в официальных документах монастырская реформа выглядит целостным мероприятием, среди частных мнений нередко встречаются нелестные отзывы в адрес «слабого пола». Хотя авторы таких оценок чаще всего ссылаются на психологические особенности женщин, они опираются все же на христианские традиции. Так, Брантом пишет об одной из королев: «Сколь ни была она величава, но и природный закон, и людской обычай отдавали ее во власть мужчины»<sup>28</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См., напр.: *Блюш Ф.* Ришелье. М.: Молодая гвардия, 2006. 323 с.; *Леви Э.* Кардинал Ришелье и становление Франции. М.: АСТ Астрель, 2006. 415 с.; *Foisil M.* La vie quotidienne au temps de Louis XIII. Hachette, 1992. 373 с.
- <sup>2</sup> *Леви Э.* Указ. соч. С. 29.
- <sup>3</sup> *Ришелье А.Ж.* Политическое завещание, М.: Ладомир, 2008. С. 121.
- <sup>4</sup> Там же. С. 209.
- <sup>5</sup> Речь Ришелье, тогда еще епископа Люсонского, на одном из заседаний Генеральных Штатов 1614–1615 гг., представляла собой панегирик королеве-матери.
- <sup>6</sup> См.: *Блюш Ф.* Указ. соч. С. 85.
- <sup>7</sup> Речь идет о Мари Мадлен де Виньеро дю Пон Курле (1604–1675) – дочери старшей сестры кардинала, которой Людовик XIII в 1638 г. даровал титул герцогини д'Эгийон. В 16 лет Мари Мадлен вышла замуж за племянника королевского фаворита, но уже через два года стала вдовой и целиком посвятила себя заботам о кардинале, что породило в обществе порочащие их слухи.
- <sup>8</sup> Таллеман Де Рео (Talleyant de Reaux) Гедеон (1619–1692) – французский писатель-мемуарист. Автор «Занимательных историй» (1659) из жизни при дворе короля Генриха IV. Его записки были опубликованы в 1834–1835 гг.



- <sup>9</sup> *Таллеман де Пео Г.* Занимательные истории, 1659. URL: [http:// www.vostlit.inf /Texts/rus16/ Talleman/ frametext3.htm](http://www.vostlit.inf/Texts/rus16/Talleman/frametext3.htm) (дата обращения: 20.04.2011).
- <sup>10</sup> *Блюш Ф.* Указ. соч. С. 85.
- <sup>11</sup> Письмо Франциска II к герцогу Савойскому, 31.08.1560. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XVI/1540-1560/Dokum1/21-40/40.htm> (дата обращения: 10.02.2011).
- <sup>12</sup> *Брантом П.* Галантные дамы. М.: ЭКСМО, 2006. С. 330.
- <sup>13</sup> *Ришелье А.Ж.* Указ. соч. С. 238.
- <sup>14</sup> *Lodge R. Richelieu. L.:* Macmillan, 1896. P. 189. URL: [http:// www.questia.com/ read/ 13578476](http://www.questia.com/read/13578476) (дата обращения: 21.10.2009). Перевод мой. – *Е. III.*
- <sup>15</sup> *Lodge R.* Op. cit. P. 189.
- <sup>16</sup> *Блюш Ф.* Указ. соч. С. 27–29.
- <sup>17</sup> *Foisil M.* Op. cit. P. 307. Перевод мой. – *Е. III.*
- <sup>18</sup> *Ibid.* P. 310.
- <sup>19</sup> *Таллеман де Пео Г.* Указ. Соч. URL: [http:// www.vostlit.inf /Texts/rus16/ Talleman/ frametext3.htm](http://www.vostlit.inf/Texts/rus16/Talleman/frametext3.htm) (дата обращения: 20.04.2011).
- <sup>20</sup> В юридическом отношении территорию средневековой Франции принято делить на область писаного (римского) и область обычного (Coutume) права. Одной из задач внутренней политики кардинала Ришелье была кодификация законов и приведение их к единообразию на всей территории королевства.
- <sup>21</sup> *Ле Гофф Ж., Трюон Н.* История тела в средние века. М.: Текст, 2008. С. 140.
- <sup>22</sup> *Ришелье А.Ж.* Указ. соч. С. 121.
- <sup>23</sup> Там же. С. 123.
- <sup>24</sup> *Lodge R.* Op. cit. С. 200.
- <sup>25</sup> *Ришелье А.Ж.* Указ. соч. С. 121.
- <sup>26</sup> Там же. С. 123.
- <sup>27</sup> Урбан Грандье – священник г. Лудена провинции Пуату, вовлеченный в дело об одержимости дьяволом монахинь в женском монастыре урсулинок в Лудене. В итоге он был обвинен в колдовстве, осужден и казнен 18.08.1634 г.
- <sup>28</sup> *Брантом П.* Указ. соч. С. 440.

## ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА

Современная гимнография традиционных протестантских церквей зародилась в эпоху Реформации. В состав протестантских хоралов и гимнов вошли псалмы и народные песни XV в. и лютеранские гимны XVI в. Распространению нового музыкального репертуара способствовали культурно-исторические изменения на территории Западной Европы. Развитие музыки и книгопечатания привело к популяризации гимнов и песнопений, которые до сих пор являются важной частью протестантской богослужебной практики.

*Ключевые слова:* лютеранский хорал, реформаторские псалмы, народная песня.

В основе понятия «лютеранский хорал» – имя великого немецкого реформатора Мартина Лютера (1483–1546). Этот новый феномен культуры возник в XVI в. в Германии, оказав значительное влияние на дальнейшее развитие музыки и протестантизма в целом.

Протестантский хорал (нем. *evangelisches Kirchenlied*) в буквальном переводе означает «евангелическая церковная песня»<sup>1</sup>. В период Реформации и Крестьянской войны Т. Мюнцер и М. Лютер полностью заменили католическое богослужение духовными песнопениями. Они были созданы не только композиторами, но и простыми единомышленниками этих лидеров движения. Тексты протестантского хорала были заимствованы из католической литургии (в переводе с латыни на немецкий язык), григорианского хорала, старинных духовных песен<sup>2</sup>.

Однако наибольшее влияние на формирование и последующее развитие протестантского хора оказали народные песни (в том числе и бытовые, застольные) немецких крестьян и горожан. В хоре они зазвучали в строгой обработке, в полифоническом стиле и с новым поэтическим текстом (часто – в стиле боевого гимна). В начале XVII в. во всех странах Западной Европы происходил активный взаимообмен между народными, авторскими песнями и складывающимися реформаторскими псалмами; в результате их границы и различия определить сложно<sup>3</sup>.

Один из исследователей протестантского хора приводит характерный пример. Четырехголосная песня *Insbruck, ich muss dich lassen*, сочиненная неким Исааком около 1475 г., приобрела в Германии большую популярность. Во время Реформации она была воспринята как духовная песня и снабжена новым текстом, а много лет спустя поэт П. Герхард сочинил свои собственные «духовные стихи» на ту же мелодию<sup>4</sup>. Н. Симаков по этому поводу пишет:

В это общее широкое русло попадали и подлинно народные, крестьянские песни и даже стихи поэтов-гуманистов. Тематика этих песен была разнообразной: от лирики до сатиры, от охотничьих, застольных, шуточных до духовных песен, от баллады, легенды до боевого гимна. Здесь чувствуется и демократическое начало, и следы серьезной полифонической традиции в обработке мелодий<sup>5</sup>.

Из всех жанров немецкой музыки именно народная песня привлекла к себе внимание деятелей Реформации в Германии. М. Лютер и его сторонники стремились использовать искусство, доступное широким народным массам, противопоставив его сложным католическим богослужебным песнопениям с их латинскими текстами, крупными полифоническими формами. Это полностью соответствовало общим установкам, менталитету и этике радикального протестантского движения – так называемой «библейской культуре» в Германии.

Одним из старинных памятников народного песенного искусства, из которого лютеране черпали материал для своего творчества, является рукописный «Лохаймский сборник» (примерно середины XV в.). Хотя немецкие песни разных жанров (в том числе в стиле мейстерзингеров) были не единственным источником формирования протестантского хора на протяжении XVI в., они обеспечили популярность новым духовным гимнам и секвенциям, а также стали привлекать внимание профессиональных полифонистов<sup>6</sup>.

К XVI в. в Германии сложились традиции церковной музыки, получил распространение опыт крупнейших немецких органистов К. Паумана и П. Хофхаймера. На этой основе деятели Реформации были вполне готовы к созданию лютеранского хора с его вполне определенными стилевыми и жанровыми тенденциями. Стремление к простоте многоголосного склада, к ясности гармонии, четкости ритмической структуры было характерно уже для духовных песен Вальтера фон дер Фогельвейде. В дальнейшем эта тенденция окрепла.

В 1586 г. Вюртембергский священник-протестант Лука Озиандер выпустил сборник под названием «Пятьсот духовных песен и псалмов для четырех голосов». Мелодия теперь помещалась в партии сопрано или в другом так называемом «верхнем голосе»; остальные же голоса, сохраняя мелодическую плавность, подчинялись общим гармоническим закономерностям. При этом сама композиция протестантских псалмов была близка структуре бытовой песни (чаще всего – две строфы и припев), а тексты впитали в себя идеи гуманизма – свободомыслия, равенства и братства. Так как эта идеология ставила в центр внимания человека, протестанты постепенно перестали интересоваться внешним благочестием и церковными таинствами.

Исследователь реформационного движения Х. Денифле описывает подготовительную работу Реформации так: «Не надо представлять себе гуманистов как общество ученых, развертывающих перед современниками сокровища классической культуры». Таких людей было немного, и все их имена известны; большинство же было гуманистами отчасти из подражания модному движению, отчасти из своекорыстных целей. Денифле пишет:

Среди них были люди без определенных занятий, бездомные бродяги и паразиты, разносившие отрывки либеральных мыслей по большим дорогам, по мелким городам и селам, вместе со своими мошенничествами, струпьями и насекомыми. Были народные ораторы и писатели, повторявшие грязные анекдоты, ... высмеивавшие клир и монашество, осквернявшие отношение к женщине и к супружеской верности. Эта литература прекрасно продавалась и создавала общественное мнение, приучая широкие круги к легкомыслию в вопросах веры и нравственности<sup>7</sup>.

Последним словом литературы такого рода были «Письма темных людей», авторами которых были друзья М. Лютера Ульрих фон-Гуттем и Рубиан.

Реформационное движение XVI в., захватив ряд европейских стран, способствовало созданию духовной музыки нового типа не только в Германии. Работа над созданием гимнов во Франции шла по прямому указанию Ж. Кальвина. В частности, поэтический перевод псалмов Давида, получивший название «Гугенотская псалтирь» (1561), был сделан Клементом Маро и Феодором де Без. Благодаря этому в протестантский хорал проникли мотивы старинных французских песен – духовных и светских. Ценность этого сочинения была признана и в Германии, поэтому некоторые французские мелодии вошли в состав немецкого приходского пения<sup>8</sup> (несмотря на разногласия М. Лютера и Ж. Кальвина). Так, мелодия немецкого хора «Да будет во всем воля Господа» заимствована из французской народной песни «Довольно с меня всех страданий», которая входила в состав сборника «Тридцать четыре музыкальные песни», изданного кальвинистами в Париже в 1529 г.<sup>9</sup> Это доказывает, что в те годы происходило взаимопроникновение музыкальной культуры разных стран Европы.

Термин «Гугенотская псалтирь» (*Huguenot Psalter*) был придуман в XIX в.; его применили к официальной «Женевской книге гимнов», состоящей из 150 псалмов. Благодаря развитию печати тексты и ноты этих гимнов широко распространились во Франции. Только за год было выпущено более 30 000 экземпляров сборника, который был переведен на немецкий язык Амвросием Лобвассером. Под названием «Женевская рифмованная Псалтирь» книга вышла в свет в Лейпциге в 1573 г.<sup>10</sup>

В дальнейшем красивые французские мелодии использовались везде, где практиковалось протестантское конгрегационное пение. 84 мелодии «Французской Псалтири» и до сих пор используются в протестантских церквях Германии, являясь важным фактом ее религиозной культуры. Стоит отметить, что число мелодий немецких народных песен, вошедших в состав канонических протестантских псалмов, совсем невелико; страсбургская система пения десяти заповедей была утверждена официально. Французские мелодии к псалмам распространились по всей Европе, а тексты «Французской Псалтири» были переведены на голландский, английский, датский, польский, венгерский, чешский, итальянский, испанский и португальский языки. Многие французские мелодии все еще сохраняются в чешских, финских, американских гимнографических изданиях и нотах для хора. Как ни удивительно, они также вошли в некоторые сборники католических гимнов: например, «Айхсфельдская Псалтирь» (Langensalza, 1871) по-прежнему сохраняет пять французских мелодий.

На развитие лютеранского хора важное влияние оказала также технология раннего книгопечатания. В 1501 г. О. Петруччи опубликовал во Франции антологию шансонов под названием *Harmonice Vusices Odhecaton*. Это была первая книга, напечатанная тремя последовательными оттисками для линий нот и текста. Но только после того как в Риме и Венеции стала применяться ксилография (оттиск с гравированного дерева целой страницы), подобные музыкальные издания стали стремительно распространяться. Со временем использование системы подвижных знаков позволило использовать одну матрицу для множества оттисков, и этот новый метод печатания музыкальных произведений стал применяться уже в начале XVI в. во Франции, Германии, Нидерландах и Англии – тех странах, где протестантский хорал стал одной из основных форм богослужения.

Распространение новых протестантских идей привело к тому, что с 1524 г. в Германии (а с 1534 г. – и в Эльзасе) стали выходить первые сборники духовных гимнов и псалтири. Многие протестанты в европейских городах обучались музыке, что способствовало популярности реформаторского движения. В новых лютеранских общинах музыкальному образованию придавался новый религиозный и общественно-политический смысл.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Протестантский хорал // Сайт Музыкальная Энциклопедия. [2002–2011 «Belcanto.ru». Проект Ивана Фёдорова]. URL: <http://www.belcanto.ru/protestantsky.html> (дата обращения: 17.02.2010).
- <sup>2</sup> *Poultney D.* Dictionary of Western Church Music. Chicago: American Library Association, 1991. 270 p.
- <sup>3</sup> *Wallace P.G.* The long European Reformation: Religion, political conflict, and the search for conformity, 1350–1750. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2004. 268 p.
- <sup>4</sup> *Симаков Н.* Из истории вокальных форм эпохи Возрождения. Рукопись. СПб.: Лань, 2003. 316 с.
- <sup>5</sup> *Ливанова Т.Б.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. 696 с.
- <sup>6</sup> *Ревуненкова И.В.* Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации. Культура Возрождения и средние века. М.: Энциклопедия культур, 1988. С. 159–173.

- <sup>7</sup> *Denifle H.* Martin Luther: Prophet to the Church Catholic / James Atkinson. Michigan: Eerdman's Pater noster Press Publishing Co. 1983. 232 p.
- <sup>8</sup> *Dammenfelot K.H.* The Church of the Renaissance and Reformation. Chart in History series: Concordia publishing House; Saint Louis. L., 1970. 225 p.
- <sup>9</sup> *Груббер Р.И.* Всеобщая история музыки. М.: Историк, 1960. 290 с.
- <sup>10</sup> *Розеншильд К.* История зарубежной музыки до середины XVIII века. М.: Музыка, 1973. 535 с.

«ЕВРЕЙСКОЕ КРЕЩЕНИЕ»  
В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД:  
ПРАКТИКА И ОЦЕНКИ\*

На материале обширного корпуса интервью с советскими (преимущественно – украинскими) евреями, родившимися до войны, исследуется соблюдение традиции и отношение к ней до и после войны на примере чрезвычайно важного в иудаизме обряда – обрезания.

*Ключевые слова:* устная история, Холокост, немецкая оккупация, иудаизм, обрезание.

Религиозная жизнь советских евреев в последние годы становится объектом пристального академического внимания<sup>1</sup>; предметом исследования при этом оказываются как документальные и литературные источники, так и, в большей степени, источники личного происхождения (дневники, мемуары), а главное, источники «устной истории» – интервью с информантами, родившимися до Второй мировой войны.

На материале интервью, взятых у пожилых евреев (преимущественно украинских) в 1990–2000-х годах<sup>2</sup>, то есть воспоминаний, отделенных от событий временным отрезком в 50–60 лет, складывается следующая картина советской еврейской религиозности перед войной и в годы войны<sup>3</sup>. Степень сохранения традиции варьировалась в зависимости, прежде всего, от места жительства и возраста. В больших городах евреи быстрее удалялись от религии и традиции, в местечках традиционный уклад сохранялся дольше. Старшее поколение (бабушки и дедушки

---

© Зеленина Г.С., 2012

\* Исследование осуществлено в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2011 г.



информантов), как правило, полностью хранили традиции: ходили в синагогу, отмечали праздники, чтили субботу, соблюдали предписания касательно еды и внешнего вида. У поколения родителей информантов, 30–40-летних, степень привязанности к иудаизму также зависела от места жительства, от профессиональной среды и от пола. По многим интервью прослеживается такое характерное для криптогрупп явление, как преобладающее женское участие в сохранении религиозных практик. Дети, хоть и жили со своими старшими родственниками, не всегда перенимали соблюдение обычаев на том же уровне – по ряду причин. Влияние бабушек и дедушек, самых правоверных членов семьи, могло ограничиваться более секулярными родителями. Родители, не будучи декларативными атеистами, зачастую практиковали «полусоблюдение», манкируя теми или иными заповедями по экономическим причинам. Еврейские школы, так или иначе знакомившие учеников с традицией, закрылись на протяжении 1930-х годов, и дети продолжили свое обучение в русских или украинских атеистических школах. И, наконец, истинный уровень религиозности информантов на момент начала войны трудно определить, так как их рассказ опосредован дальнейшей жизнью в атеистическом советском обществе. Как правило, довоенный опыт забывается и искажается, а язык традиционной культуры перекодирован на советский лад.

В годы войны и Холокоста, в гетто, лагерях и в бегах, в тяжелых и опасных условиях, под угрозой смерти, тогдашние подростки и молодые евреи, – по крайней мере те, кто выжил и смог рассказать о своем опыте много лет спустя, – не заботились о выполнении заповедей. Они не создавали каких-либо новых, «авторских» религиозных (или, скорее, магических) практик. Спасения они ждали не от «раскаяния, молитвы, благотворительности», согласно талмудическому рецепту, а от практических действий, нацеленных на добывание пищи, маскировку под неевреев и т. п. Точнее говоря, именно так они репрезентируют свой военный опыт; возможно, религиозное восприятие и практика имели место, но впоследствии были амнезированы и замещены реалистической схемой действий и концепцией спасения своими руками. Но это невозможно верифицировать, поэтому, говоря об опыте военных лет, мы будем подразумевать только их репрезентацию нашими информантами.

Динамика советской еврейской религиозности выразительно проявляется на примере одного обряда – обрезания. Обрезание –

ключевая мужская заповедь в иудаизме, условие вхождения в завет Авраамов (Быт. 17: 9–14), то есть превращения новорожденного младенца в еврея и включение его в сообщество еврейских мужчин. Это довольно сложная церемония и важное социальное событие.

В период антирелигиозной кампании, в 1920–1930-е годы, в украинских местечках обрезание, как правило, делали всем мальчикам:

- Берга Шулимовна, а Вашему брату было сделано обрезание?
- Ну, такой вопрос задавать в то время даже не надо было. Конечно.  
*(Каган Б.Ш., 1924 г.р.)*

- Кто-нибудь из мужчин вашего рода не был обрезан?
- Все обрезаны.  
*(Стельмах Г.И., 1939 г.р.)*

Отсутствие обрезания считается исключением, требующим особого объяснения:

- Родители мои были атеисты, и у меня обрезание не было сделано.  
*(Чимирецкий Р., 1922 г.р.)*

Обрезание, как и полагается, сопровождалось наречением имени, чаще всего – в честь старших родственников:

- Мой отец просил подождать с обрезанием [меня], потому что он чувствовал, что он умирает, и дать его имя. Но ему сказали, ты не умрешь, поддержали его. Но он умер через две недели, и мне дали имя Юдель – старшего его брата.

*(Рондер Ю., 1923 г.р.)*

С обрезанием связывают практику приглашения в дом и угощения детей («кришмалайнен»). Вероятно, это гибрид средневекового ашкеназского обычая устраивать угощение в доме новорожденного в первую субботу после рождения и традиции чтения молитвы «Шма Израэль» мальчиками над колыбелью новорожденного накануне обрезания<sup>4</sup>. Информанты расходятся в отношении разных аспектов этого праздничного угощения: относилось ли оно к рождению (и обрезанию) мальчика или к рождению ребенка любого пола; угощали ли всех детей или только мальчиков;

чем именно их угощали – конфетами, специальной выпечкой или плодами Земли Израиля:

– Он [отец] дал богатый подарок. На любые *кришмелене* – это когда рождается мальчик, когда делают обрезание, он всегда приходил и давал роженицам большие подарки. Когда моя мама родила моего брата,... и скрипача пригласили, и стол был с детскими подарками. Наверно, на 300 детей были разложены кулечки с фруктами, которые растут в Израиле. Был большой двор, и делали обрезание моему брату. В комнате были старики с бородами. Делали по всем правилам, была большая радость, что родился сын.

(Узвалова С.Б., 1927 г.р.)

Информанты упоминают всех традиционных участников церемонии: *моэль* (врач, делающий обрезание вместо отца, которому предписано обрезать сына), *сандак* («восприемник», держащий младенца у себя на коленях во время церемонии), *кватер* (от нем. *Gevatter*, «крестный отец» – человек, вносящий младенца в помещение, где будет происходить обрезание). То ли информанты сами путаются в деталях, то ли уже в период их детства церемониал был несколько упрощен и распределение ролей нарушено, так что два разных участника ритуала – *кватер* и *сандак* – слились в одного. Сохраняется последующая роль «восприемников», аналогичная роли крестных: с ними – и их потомками – поддерживается связь, они помогают ребенку, в том числе финансово. С социологической точки зрения, выбор «восприемников» и иных участников – самый важный элемент переходных обрядов, к каковым относится обрезание; он демонстрирует иерархию в общине, систему налаживания социальных связей, материальную и символическую аксиологию<sup>5</sup>:

– На седьмой день, когда рождался ребенок, был такой <...> сват. Он делал «обрюз»<sup>6</sup>. У отца на коленях лежал ребенок... Этот сват приходил в дом к родителям. Ребенок лежал не у отца на коленях. Он лежал на «сундак»<sup>7</sup>, так называлось. Сват делал обрезание. Обработывал ранку. И потом начиналась трапеза. Молились богу, и ребенок уже считался евреем.

(Стельмах Г.И.)

– Даже когда я родился, у меня был кватер, тот, который сейчас в Америке. У внучки его дочери сейчас была свадьба в Израиле. Он был мой кватер. <...> Отец говорит молитву, кватер держит ребенка на руках, а мулли<sup>8</sup> делает обрезание.

(Рингел В., 1920 г.р.)

– А у меня крестный отец <...> был миллионер. Их два брата было, они имели большую кожевенную фабрику, кожу делали. Вот, они иногда помогали.

*(Садлик К.К., 1928 г.р.)*

Характерно, что обрезание и связанные с ним термины определяются через христианские аналогии: «крестный отец», «еврейское крещение», «грандиозные именины».

В соблюдении заповеди обрезания – равно как и в сохранении традиции в целом – прослеживается доминантное участие старшего поколения и всех женщин: дедушек и бабушек, матерей и теток. Обрезание делали зачастую по настоянию деда:

– Когда я родился в 30 году, дед заставил, чтобы мне сделали обрезание.

*(Дусман Л.М., 1930 г.р.)*

– Наш дедушка сказал, что ни за что он не соглашается по-другому, что должно быть, и все. Он выписал этого мужика [моэля], тот приехал, все сделал, как надо.

*(Блумберг Р.Я., 1937 г.р.)*

Отцы – вопреки возложенной на них заповеди обрезать сына – нередко отсутствовали: одни, будучи искренними коммунистами, искренне же были против соблюдения обряда, другие уезжали «напоказ», чтобы в случае утечки информации об обрезании избежать неприятностей на службе:

– Я помню, что в 32 году брату Лёне сделали обрезание. У нас жила бабушка, так когда отец куда-то поехал, тайком его отвезли. <...>

– А почему тайком от папы?

– Отец был член партии, он был против.

*(Хуторянская Р.Г., 1923 г.р.)*

– Мы не делали никаких обрядов, он боялся даже обрезание сыну сделать. <...> Его мама была в ужасе, она говорила сыну, как он может не сделать ребенку обрезание. А он говорил: «Мама, ты хочешь, чтобы я сидел в тюрьме, ты хочешь, чтобы меня из партии выгнали?». Страх был, жили в страхе все время.

*(Узвалова С.Б.)*

Оказаться замешанными в такую порочащую историю, как обрезание собственного сына, особенно опасались члены партии и люди, занимавшее высокое служебное положение:

– Обрезание, которое роковым стало во время немецкой оккупации, делали почти всем детям. <...> Так, как некоторые украинцы крестили своих детей, но это делали не они. Это делали бабушка и дедушка. Они даже об этом не знали.

(Казан Б.Ш.)

В ситуации абсентеизма отцов их функции переходили дедам или женщинам:

– Когда у моей старшей сестры родился первый внук, ему делали обрезание.

– Это было уже после войны? В советское время?

– Да. Мой отец и отец этого мальчика ушли из дому. Они не могли присутствовать. Я была. И, как водится у евреев, я его подносила. Я не знаю, как это называется. Короче говоря, это тот обряд, который я помню, в котором я участвовала.

(Галант М., 1915 г.р.)

Информантка, очевидно, взяла ребенка из рук матери, внесла его в помещение, где проводилась церемония, и вручила *сандаку*, то есть выполнила мужскую роль *кватера*. Традиционный ашкеназский обряд предполагает еще и наличие *кватерин* (аналога «крестной матери»), но наши информанты ее не упоминают. Доминантное женское участие объяснялось, вероятно, не только опасениями мужчин за свою карьеру, но и общей закономерностью, которая проявляется и в совсем других хронотопах (например, у испанских маранов): при аннулировании публичной сферы (закрытии синагог), традиция уходит в приватную (домашнюю) сферу, где традиционно заправляют женщины. Еще одна возможная причина – большая склонность к конформизму женщин, не готовых открыто бунтовать против воли родителей.

Начиная с 1940-х годов, по совокупности причин – из-за устройства атеистического режима, распада местечкового сообщества, вхождения в старший возраст родителей более секулярного поколения – обрезание теряло свою обязательность. При этом сама церемония редуцировалась, лишаясь дополнительных компонентов и участников (засывания детей с улицы, угощения, приглашения

социально значимых персон). Необходимого участника – моэля – теперь надо было вызывать из Черновцов, Ленинграда, Москвы (очевидно, моэлей стало меньше, чем в 1920–1930 гг.). Обряд из-за своей запретности становился подпольным и более скромным:

– Когда делали обрезание, пришлось все окна занавесить. Пришли папины старые друзья. Я никого не звал, потому что боялся, что неприятности могут быть.

*(Гарцман С., 1922 г.р.)*

Обряд мог также мимикрировать под медицинскую операцию, вследствие чего терялась его ритуальная составляющая:

– Обрезание делали в больнице. <...> Тут был один дядька, который этим ведал, и не хотел делать, он боялся, знаете, советская власть. Мы поехали в областную больницу, и там договорились с врачом, был такой врач, у них есть такая болезнь – фимоз, и как будто оперировали фимоз.

*(Рингел В., 1920 г.р.)*

В послевоенные годы запретность была не единственным фактором, способным отвратить родителей от обрезания сына. Другим важным контраргументом мог служить травматический опыт войны, пережитый – или не пережитый – евреями на оккупированных территориях. когда отсутствие крайней плоти было бесспорным доказательством еврейства и, соответственно, причиной гибели человека. Информанты вспоминают о критических моментах – мытье в бане, медицинских проверках и спонтанных проверках полицией («а ну, снимай штаны!»), – которых они старались избегать. Иногда их спасали те или иные обстоятельства:

– Самые тяжелые дни для меня были банные дни. Это крестьянские бани. Если топится у одного сегодня баня, вся деревня идет туда. На другую неделю у другого крестьянина, идут все туда. По очереди. И каждый старался подсмотреть. Я это чувствовал. Я так вертелся, крутился, так обливался водой, чтобы было незаметно о том, что оставили ритуальные изменения на моем организме. Вот это было очень тяжело и опасно, потому что один подсмотрит, по деревне пойдет слух, кто я и что я.

*(Сигал Я.И., 1921 г.р.)*

– А ты не жид? Я говорю, нет. И он (полицай. – Г. З.) стоит, он стоит ко мне лицом и возле самой ямы, а я рядом с ним. – А ну сними штаны! Сними штаны, я посмотрю. Тут у меня материнское молоко застыло. Боже, все, конец. И я как стоял, я его как толкну, и он влетел в эту яму. Влетел, а там без лестницы ты сам не выберешься. И я – в драп, а там рядом уже Плисковский район. Он уже туда не имеет права лезть – это не его территория.

*(Росинский М.А., 1926 г.р.)*

Отсутствие обрезания упоминается как причина спасения во время войны, иногда и в парадоксальной формулировке – манкирование заповедью расценивается как Божья милость:

– Пришли в комендатуру (в лагере для военнопленных. – Г.З.). Вышел капитан, с таким квадратиком на погоне, и полицай ему докладывает, что «я жиды привел». Ну, очевидно, эти слова капитан понимал. И меня спрашивает: «Юде?». Он по-немецки говорил. Я говорю, что нет, я не еврей. «Кто ты?». Я говорю, что у меня мать армянка, – я все-таки темный лицом, – а отец у меня поляк. Он говорит: «Хорошо, сейчас проверим». «Подожди», – говорит. Вызывает врача. Я слышу, что он по-немецки говорит: «Арцт». Тот говорит: «Раздевайся!». Ну, мне делать ничего не оставалось, как раздеться. Но, я повторяю, что родители мои были атеисты, и у меня обрезание не было сделано. Это, я считаю, Господь Бог меня сохранил. Переубедить меня в этом просто невозможно.

*(Чимирецкий Р., 1922 г.р.)*

Вследствие трагического опыта войны у некоторых информантов формируется негативная оценка обрезания. Этот обряд расценивается как предрассудок и варварство, практикуемое только людьми отсталыми, бескультурными. Он осуждается и как чрезвычайно опасный обычай, лишаящий еврея карьеры (при советском режиме) или жизни (при немецком); поэтому практиковать его – преступная глупость, вызванная инертностью или национальным высокомерием:

– У евреев был обычай, страшное дело, обязательное обрезание. <...> Так, когда у меня родился сын, я думал, что у меня с папой будут крупные неприятности на этой почве. Он ни слова не сказал. Он меня не спросил. Он знал, что я этого не буду делать. И ни слова не сказал. Он понимал. Он был культурным, начитанным человеком. Он понимал все уже.

*(Кармазин А.М., 1900 г. р.)*

– Он был очень толковый человек, он очень быстро дослужился до командира батальона. <...> И он своему сыну сделал обрезание. И однажды под большим секретом рассказал об этом своему ближайшему другу. А друг доложил в партбюро. Этого Грицмана с позором исключили из партии и выгнали из армии. <...> Вот пример. Человека исключили из партии за то, что он сыну сделал обрезание, причем по настоянию своей жены. Ну, жена очень хотела, она была более религиозная. Что тут сказать? Цирк какой-то, который многим стоил жизни.

*(Ландсман А.И., 1924 г. р.)*

– Я все знал, что знали украинцы, не хуже их знал. И во время оккупации, среди украинцев я был свой среди своих! А многие евреи, и это их беда была, жили обособлено, они язык плохо знали, с большим акцентом говорили, и они считали, что они во многом умнее, кошернее. <...> И через эти обрезания сотни тысяч евреев расстреляли!

*(Серебряков Л.Б., 1922 г. р.)*

Эта филиппика против обрезания – один из самых ярких, но не единственный пример антитрадиционной аксиологии; очевидно, опыт выживания в Холокосте – вкупе с коммунистической атеистической пропагандой – влиял на укрепление секулярного сознания советских евреев и их ассимиляционистских настроений.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> См., напр.: Jews and Jewish life in Russia and the Soviet Union / Ed. Y. Ro'i. Ifford, Essex: Frank Cass, 1995. P. 251–302; Jewish Life after the USSR / Ed. Z. Gitelman et al. Bloomington: Indiana UP, 2003. P. 13–26, 141–151; *Shtetnshis A. Soviet and Kosher: Jewish Popular Culture in the Soviet Union, 1923–1939*. Bloomington: Indiana UP, 2006; Штетл, XXI век: Полевые исследования / Сост. В. Дымшиц и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб., 2008; Диалог поколений в славянской и еврейской культурной традиции: Сб. статей / Институт славяноведения РАН; Центр «Сэфер». М., 2010. С. 259–280, 337–346.

<sup>2</sup> Нами использовались: коллекции «Свидетели еврейского века» и «Еврейские судьбы Украины», хранящиеся в архиве Института иудаики, Киев (цитаты в работе приводятся по их копиям); фрагменты коллекций интервью, взятых у советских евреев, эмигрировавших преимущественно в США. См.: The Steven Spielberg Film and Video Archive; архив Frankel Center of Judaic Studies at the



University of Michigan. Благодарю Л.К. Финберга за возможность ознакомиться с этими материалами.

- 3 Подробнее об этом см.: Зеленина Г.С. «Жи́ды проводят агитацию»: религиозные практики советских евреев в годы войны // Традиционная обрядность. М.: Центр «Сэфер»: Ин-т славяноведения РАН, 2012 (в печати).
- 4 Слово *кришмалайнен* – от идиш. *криас Шма* (чтение *Шма*) + *лейнен* (читать).
- 5 См.: П. Бурдьё о переходных обрядах как «обрядях институционализации»: *Bourdieu P. Rites of Institution // Idem. Language and Symbolic Power / Transl. by G. Raymond and M. Adamson. Cambr., UK: Polity Press, 1991. P. 117–126*; см. о том же на средневековом ашкеназском материале: *Baumgarten E. Mothers and Children. Jewish Family Life in Medieval Europe. Princeton; Oxford: Princeton UP, 2004. Ch. 2.*
- 6 Неологизм «обриз» – слияние искаженного русского слова «обрезание» с идишским «брис» (от ивр. «брит» – завет обрезания). Это яркий пример лингвистического творчества либо расшифровщика (для которого слово «брис» уже стало непонятным), либо самого информанта.
- 7 Искаж. *сандак* (вероятно, от греч. *синдикос* – «защитник»). Возможно, расшифровщик (если не сам информант), не понимая, что речь идет о человеке, приближает непонятное слово к русскому «сундук», уместному в этом контексте.
- 8 Искаж. *моэль*, «обрезыватель».

## О ФЕНОМЕНЕ «ЦАРЕБОЖИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ

Царебожие – учение о божественном статусе русского царя и течение в современном российском православии, возникшее в 90-х годах XX в. В статье рассматриваются его ключевые моменты: восприятие истории как Откровения, «спираль времени», эсхатология, полемика внутри течения. Опираясь на значительный массив источников, автор реконструирует «основной миф царебожия». В заключении приводятся аргументы в пользу корректности термина «царебожие».

*Ключевые слова:* царебожие, православие, «Историческое Откровение», эсхатология.

Царебожие может рассматриваться, с одной стороны, как специфическое учение в рамках православия, которое базируется на представлении о божественном статусе русского царя, с другой – как течение в современном российском православии.

Датой возникновения царебожия мы полагаем 1994 г., когда издательством Л.С. Яковлевой был издан труд «Самодержавие Духа»<sup>1</sup> митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна (Снычева). В этой работе православному читателю была предложена мировоззренческая и вероучительная модель, которая легла в основу царебожия. Предполагаемые источники царебожия таковы:

1. Фольклор и мифология прихрамовой среды. Термин «прихрамовая среда» введен А. Тарабукиной в работе «Фольклор и религия прицерковного круга» как обозначение специфической субкультуры, возникшей в России в конце XIX – первых десятилетиях XX в.

По мнению Тарабукиной, «...интерес к этому периоду современных верующих указывает на возможную близость их представлений о мире с представлениями “церковных людей” начала XX в.»<sup>2</sup>. Для современной православной субкультуры актуальны многие идеи прихрамовой среды XIX в. – например, сформировавшийся после поражения в Крымской войне (1853–1856 гг.) образ России как «Святой Руси», которая ведет непрестанную борьбу с «темными силами». Православные публицисты начала XX в. произвели синтез такого рода представлений с теорией официальной народности: «Святая Русь» стала немыслима без православного царя<sup>3</sup>.

2. Эсхатологические движения начала XX в. Эсхатологические настроения в прихрамовой среде особенно обострялись в кризисные периоды истории, в частности, в начале XX в. А. Беглов показывает, что неприятие направленных на модернизацию реформ российского государства вызывало у крестьян чувство «испорченности» мира и порождало изоляционистские настроения<sup>4</sup>. Приход к власти большевиков в 1917 г. был воспринят крестьянством как разрушение сакрального космоса русской государственности и воцарение Антихриста. А. Беглов полагает, что идеи «николаевцев», «федоровцев», «михайловцев» и других эсхатологических сект проникли в катакомбные церкви и через них повлияли на митрополита Иоанна (Снычева)<sup>5</sup>. Этот комплекс идей автор (вслед за А. Шмелевым<sup>6</sup>) называет «учением о русской теократии». Однако мы полагаем, что этот термин корректен в отношении представлений XVII в., но не для их рецепции в XX – XXI вв.

3. Учение о «русской теократии» – традиция сакрализации царской власти в России. Модель цезарепапизма в период царствования Алексея Михайловича детально проанализирована Б. Успенским и В. Живовым<sup>7</sup>. Продолжая их анализ, Л. Андреева пишет:

Результатом реформы Петра I явилось признание де-юре той цезарепапистской властной модели, когда римский кесарь, а затем византийский василевс выступал одновременно и как монарх, и как первосвященник<sup>8</sup>.

Перечисленные источники учения царебожия конституировали многие его элементы и на более позднем этапе его становления. Основные тезисы митрополита Иоанна таковы.

1. Принцип власти имеет своим источником Бога, но в реальности актуализируется в двух формах. Первая – благая божественная власть, преподанная русскому царю в таинстве Миропомазания;

вторая – попущенная Богом власть «темных сил». Такая власть существует в России, которая предала царя и отрелась от власти благой. Таким образом, история представляется как противостояние двух начал – светлого и темного, Космоса и Хаоса.

2. Царская власть – это положительное начало в истории. Православный царь является персонификацией благого начала и Космократором, «удерживающим» приход Антихриста. Царь и коллективная, «соборная личность» русского народа составляют Космос. Хаос также представлен коллективной личностью, условными «темными силами» – масонами, «жидами», папистами и т. д. В будущем персонификацией Хаоса станет Антихрист – антипод русского царя, который установит анти-царство, противоположное «Святой Руси».

3. Иван Грозный – это первый Космократор. Митрополит Иоанн пишет: «...Воцарение Грозного стало переломным моментом в истории русского народа. <...> Соборность народа и его державность слились воедино, воплотившись в личности Русского Православного Царя»<sup>9</sup>. Иван Грозный с помощью опричнины сотворил Космос из Хаоса, приведя русский народ к статусу «богоизбранного», и стал Космократором – тем, кто поддерживает сакральный Космос «Святой Руси». Все, что не было преобразовано им в Космос, осталось во власти Хаоса и «темных сил». Следует сказать, что в современном царебожии, в частности, в концепции о. Романа Зеленского, «русские» – это космический наднациональный принцип; «русским» по духу может быть и серб, и американец и др.

4. 1917 г. – дата разрушения Космоса русской государственности. Власть большевиков – это власть Антихриста и «темных сил». Митрополит Иоанн указывал, что «русская революция» не окончена до сих пор; бразды правления страной все еще находятся у тех, чья власть попущена Богом.

В концепции митрополита Иоанна отсутствуют некоторые идеи, которые мы полагаем неотъемлемыми для царебожия, – в частности, идеи царя-искупителя и Грядущего Царя. Его «Самодержавие Духа» заложило основы дискурса царебожия, в котором сочетаются исторический и богословский аспекты.

В царебожии история имплицитно понимается как завершенное Божественное Откровение, которое разворачивается во времени согласно Воле Божьей и диктует специфическое вероучение. Историю, которая мыслится подобным образом, мы назовем «Историческим Откровением». Важно уточнить, что в публикациях царебожников этот термин не употребляется, но характер их ис-

торического дискурса позволяет нам ввести это понятие как определяющий ментальный конструкт. К Историческому Откровению применяются те же методы экзегезы, что и к Священному Писанию. В рядах царебожников состоят как богословы, занимающиеся историей, так и историки, занимающиеся богословием – «церковные историки», которые принимают на себя роль интерпретаторов Откровения.

Истинно православным «почитателем царей» в царебожии признается человек, который является православным, изучает историю и придерживается верной ее интерпретации (то есть признает комплекс идей «русской теократии»). Кроме того, следуя Историческому Откровению, он должен верить в искупительную жертву Николая II и в Грядущего Царя.

Мы полагаем, что учение о святости царей опирается именно на этот конструкт. Апологеты Ивана Грозного и других царей занимаются, по выражению Б. Кнорре, «историческим ревизионизмом<sup>10</sup>» – развенчанием мифов об этом царе и переоценкой его личности в истории. Такие «ревизионисты» доказывают, что царь был православным, боролся с врагами России и проводил полезную для страны политику. Таким образом, подчеркивается не личное благочестие царя, а то, что он являлся персонификацией благого начала истории и Космократором. Из этого следует святость любого русского царя, в том числе и Ивана Грозного. О. Роман Зеленский эксплицирует это представление так:

Каждый Государь свят уже потому, что является сосудом благодати Духа Святаго. <...> Он к тому же еще и святой образ, то есть святая икона, Господа нашего Иисуса Христа. Разве образ Христов может быть не святым!<sup>11</sup>

Сбор аргументов в пользу святости каждого царя в отдельности лишен смысла для тех царебожников, в сознании которых присутствует подобный конструкт Исторического Откровения. Поэтому мы не считаем корректным называть их «почитателями царей»: этот термин применим только к тем авторам, которые готовы причислять к лику святых только отдельных, достойных этого царей (за подвиги их благочестия).

Сознание царебожников мы предлагаем называть мифологическим ввиду того, что историческое время мыслится ими циклично, подобно спирали: история имеет начало и конец, но на каждом витке времени группы его элементов соотносятся между собой. Это

соотнесение рождается посредством метода прообразовательного толкования, применяемого к Историческому Откровению. Этот метод применялся христианскими экзегетами по отношению к персонажам и реалиям Ветхого и Нового Заветов, которые символически уподоблялись как «прообраз» и «образ». В учении царебожников подобным образом соотносятся персонажи и реалии Священного Писания и Исторического Откровения. Согласно этой логике, искупительная жертва Николая II подобна Искупительной Жертве Христа; отречение Ивана Грозного от престола подобно отречению Николая II; Грядущий Царь подобен одновременно Ивану Грозному и Николаю II и т. д. Кроме того, любой царь подобен Богу.

«Основной миф царебожия» – это специфическая модель русской истории, существующая в сознании тех, кто следует Историческому Откровению. Для них основным мотивом истории является противостояние Космоса и Хаоса. Сакральная история России начинается с правления Ивана Грозного (образа Бога), который с помощью опричнины (образа ангельского воинства) сотворил Космос и стал Космократором, призванным его поддерживать. Он привел русский народ к статусу богоизбранного и сделал его «соборной личностью», преподав ему «Благодать Соборности», обладание которой свойственно всем царям. Для царя народ является невестой, подобно тому как Христос является женихом Церкви. Мистический брак (Завет) между царем и народом заключен Соборной Клятвой от 21 февраля 1613 г. Этот итоговый документ Земского избирательного собора санкционировал восхождение на престол династии Романовых. По убеждению царебожников, русский народ в 1917 г. преступил эту клятву, что стало причиной всех бед России<sup>12</sup>. Полное разрушение русского сакрального Космоса предотвратил своим искупительным подвигом царь Николай II. Русский народ утратил «Благодать Соборности» из-за отступления от царя или из-за царей (на этот счет идет полемика). Согласно пророчествам, скоро явится Грядущий Царь – эсхатологический царь-избавитель, который восстановит Святую Русь и окончательно низвергнет Хаос и его персонификацию – Антихриста. Вслед за восстановлением Космоса произойдет Второе Пришествие и Страшный Суд.

Некоторые «церковные историки» (например, М. Бабкин) полагают, что Церковь еще до событий 1917 г. предала царя, перестав на литургии молиться за него<sup>13</sup>. Отдельными общинами царебожников практикуется литургия «по царскому чину» по дореволюционным служебникам, в тексте которых есть поминовение царя; священники таких общин совершают его с формулировкой: «его

же имя Ты, Господи, веси». На наш взгляд, поминовение царя в условиях реального его отсутствия эксплицирует представление о вечности и надмирности царской власти. Восстановление ритуала, наряду с покаянием народа, считается предпосылкой пришествия Грядущего Царя.

Наиболее почитаемые царебожниками святые, которые не являлись царями и не были канонизированы в РПЦ, как правило положительно отзывались о царской власти или пророчествовали о Грядущем Царе. В числе таких святых – иеросхимонах Самсон (Сиверс), Пелагея Рязанская, Авель Тайновидец, Григорий Распутин (Новый), Николай Гурьянов и другие.

Мы рассматриваем царебожие как совокупность авторов, продуцирующих учение, и сообщество потребляющих его «почитателей царей». Сторонники различных взглядов внутри царебожия ведут друг с другом постоянную полемику, причем в этом учении можно выделить два течения – мейнстрим» (основное, более умеренное течение) и радикальную «опричнину».

К «мейнстриму» относятся следующие авторы: В. Кузнецов (ранее – главный редактор альманаха «Жизнь Вечная»; в настоящее время возглавляет общину во Владимирской обл.); Р. Сергиев; К. Душенов (главный редактор газеты «Русь Православная»); Л. Болотин; схимонахиня Николая (Гроян); епископ Диомид (Дзюбан); епископ Феофил (Дзюбан), епископ Корнилий (Радченко); Ж. Бичевская; иерей Роман Зеленский. К историкам, действующим в духе этого направления, можно отнести В. Манягина, А. Хвалина, М. Бабкина и т. д.

«Опричнина» – течение в царебожии, некоторые деятели которого склонны к ультра национализму и фашизму. Оно представлено такими организациями, как «Православное Братство во имя Благоверного Царя Иоанна Грозного» (глава – А. Щедрин, псевдоним – Н. Козлов) и «Братство святого преподобного Иосифа Волоцкого» (староста – А. Макеев, известные личности – о. Р. Бычков, И. Лавриенко). Для дискурса опричников характерно усиленное внимание к личности Ивана Грозного, уподобление его архистратигу Михаилу и даже Богу. К историкам, действующим параллельно с «опричниками» (но разделяющим далеко не все их взгляды), можно отнести А. Елисеева, А. Фурсова, В. Аверьянова.

Основным содержанием эсхатологии царебожников является проект возрождения монархии в России, представленный в виде следующего исторического повествования. Грядущий Царь (он же – Царь-Победитель, возможно, из рода Романовых) восстановит

Космос, победит или убьет Антихриста и установит рай на земле, в который войдут только те, кто был предан царю – «малое стадо». Пришествие Царя В. Кузнецов относит к шестому месяцу правления на земле Антихриста; царство Царя просуществует 2 года и 8 месяцев. Святая Русь будет очищена от неверных архиереев РПЦ и всех представителей сил Хаоса (масонов, «жидов» и т. п.). В эсхатологии царебожников нередко подчеркивается отрицательная роль РПЦ, впавшей в ереси «цареборчества», «экуменизма», «папизма» и т. д. В обоих течениях царебожия Грядущий Царь (как «Омега русского самодержавия») подобен Ивану Грозному («Альфе русского самодержавия») по цепочке «прообраз – образ»: тем самым сакральная история замыкается.

Представителями «опричины» подчеркивается роль членов современных опричных братств как воинства Грядущего Царя. В концепции Н. Козлова роль благого начала истории выполняет «семя жены» (символическое обозначение генофонда православного народа), а роль вредоносного начала – «семя змея» (носители генофонда его врагов).

За время существования данного учения было предложено множество вариантов его обозначения. Мы считаем корректным термин «царебожие», так как в его основе лежит именно уподобление царя Богу. Приведем некоторые аргументы в пользу такого уподобления.

1. Апелляция к Ветхому Завету. Так, о. Роман Зеленский говорит: «Надо сказать, что Цари, братья и сестры, еще в Святой Псалтири называются богами. <...> Моисея Сам Господь называет Богом по отношению к Аарону»<sup>14</sup>. В синодальном переводе Библии, однако, читаем: «Он будет твоими устами, а ты будешь ему вместо Бога» (Исх. 4:15-16). В церковнославянском тексте вторая часть фразы звучит еще определеннее: «ты же будешь ему в тех, яже к Богу».

2. Апелляция к авторитету святых (например, Лаврентия Черниговского, Дмитрия Ростовского, Филарета Московского, Иоанна Кронштадтского); все они учили о том, что царская власть подобна власти Бога.

3. Утверждение, что царь является образом (иконой) Бога. Искупительная жертва Николая II есть образ Искупительной Жертвы Христа. Христианин – в первую очередь верноподданный; в эсхатологическое царство Грядущего Царя войдут лишь те, кто был верен царям.

4. Подмена ожидания Второго пришествия Христа ожиданием Грядущего Царя. Приветствие, которым два царебожника (о. Ро-



ман Зеленский и о. Геннадий Ткач) обменялись в публичной переписке, звучит так: «Христос и Государь посреди нас!»<sup>15</sup>.

Несомненно, актуальные проблемы религиозной культуры, затронутые в настоящей статье, далеко не исчерпаны и требуют дальнейшего тщательного анализа.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Митрополит Иоанн (Снычев)*. Самодержавие духа. Очерки русского самосознания. СПб.: Издательство Л.С. Яковлевой, 1994. 352 с.
- <sup>2</sup> *Тарабукина А.В.* Фольклор и культура прицерковного круга. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Tarab/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Tarab/01.php) (дата обращения: 21.12.2011)
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> *Беглов А.Л.* «Николаевцы» Поволжья и генезис идей «русской теократии». URL: <http://ustav.livejournal.com/825705.html?thread=17165161> (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> *Шмелев А.* Канонизация Григория Распутина и учение о русской теократии. URL: <http://www.anti-raskol.ru/pages/1474> (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>7</sup> *Живов В.М., Успенский Б.А.* Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Ysp/07.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/07.php) (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>8</sup> *Андреева Л.А.* Реформа Петра I и начало процесса десакрализации царской должности в России // *Религиоведение*. 2001. № 1. С. 22.
- <sup>9</sup> *Митрополит Иоанн (Снычев)*. Указ соч. С. 199–200.
- <sup>10</sup> *Кнорре Б.* Культ Ивана Грозного в России: религиозный и светский формат. URL: [http://drakula.org/sv\\_horugv/8/30.shtml](http://drakula.org/sv_horugv/8/30.shtml) (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>11</sup> *о. Р. Зеленский*. Равноапостольная власть Петра Великого. URL: <http://iskupitel.info/node/614> (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>12</sup> *Покаяние.ру*. О сайте. URL: <http://www.pokaianie.ru/novice/> (дата обращения: 21.12.2011).
- <sup>13</sup> *Бабкин М.А.* Российское духовенство и свержение монархии в 1917 г. М.: Индик, 2008. 627 с.
- <sup>14</sup> *о. Р. Зеленский*. Указ. сайт.
- <sup>15</sup> Блаженны изгнанные правды ради. URL: <http://rusprav.org/2011/September/BlessedAreTheTruthSeekers.html>

Е.А. Савостина

## РОЛЬ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГРЕЧЕСКОЙ ВАЗОПИСИ

Впервые в отечественном антиковедении в статье рассматривается возможность трактовки дополнительных геометрических знаков и фигур в росписи древнегреческих ваз как вспомогательной смысловой структуры. Эти вторичные изображения комментируют, характеризуют и поясняют основную картину. Автор приходит к заключению, что при переходе от абстрактно-геометрического изображения к фигуративному возникла особая пояснительная система; она развивалась вместе с изобразительным языком. В эпоху классики символ уступает место постоянному условному знаку, определяющему конкретный персонаж.

*Ключевые слова:* искусство Древней Греции, вазопись, система символов.

Искусство Древней Греции, изучение которого занимает уже не одно столетие, вновь и вновь открывается нам с неожиданной стороны. Как было замечено исследователями, на заре архаической эпохи это искусство находилось на той же стадии развития, что и в ряде других цивилизаций<sup>1</sup>. Затем оно резко вырывается вперед – в отношении типов, форм и других художественных средств выразительности.

Как происходил этот прорыв? Каким образом складывался и изменялся тот изобразительный язык, который мы условно называем *стилем*? Имеются в виду «большие стили» каждой эпохи – характерные ступеньки в развитии греческого искусства. В этом плане подробнее всего разработана история вазописи, где геометрический, ориентализирующий, черно- и краснофигурный стили являются общепринятыми хронологическими маркерами изменения принципов

декора. Они создают своего рода систему координат для ориентации исследователя, но все же являются лишь условными, рабочими категориями, которые, в частности, помогают вычленивать продукцию отдельных центров и индивидуальных мастеров. Однако остается вопрос, как именно развивались средства художественной выразительности при смене одного стиля другим.

Наблюдения различных авторов позволяют в какой-то мере приблизиться к прояснению этой проблемы. Развитию визуального языка вазописи посвящены специальные работы. Автор одной из них, А. Стейнер, обращается к изучению черно- и краснофигурных аттических ваз архаического периода (600–480 гг. до н. э.), когда в сюжетную роспись начали включаться пояснительные надписи<sup>2</sup>. Автор оценивает их значение в составе общего визуального текста как изобразительных «формул», символов.

Бесспорно, определенный порядок в расположении повторяющихся изображений является важным знаком изобразительного языка. Система символов языка искусства предназначена для понимания, интерпретации, осмысления или конструирования значения его текста.

Но при раскрытии смысла через символы возникает одно весьма сложное обстоятельство. В отличие от условного знака (*буквы* в письменном языке), смысл символом не обозначается, а через него выражается. Символом могут быть любые предметы и образы, которые наделяются каким-то особым смыслом, причем меняющимся.

С этим свойством изображения связана одна из основных проблем его интерпретации для современного исследователя, хотя трудности понимания визуального текста возникали уже в эпоху их создания. Об этом говорит само появление надписей, которые называют изображенные персонажи (Стейнер), а иногда и комментируют сюжет. Имелись и другие художественные средства, с помощью которых разъяснялось содержание изображения в разные времена. Это особенно характерно для искусства такой переходной эпохи, как завершение одного большого стиля – геометрического – и рождение другого – чернофигурного<sup>3</sup>.

### Геометрика: от аниконического изображения к фигуративному

Полное развитие геометрического стиля, его орнамента и прикладных форм, как известно, проходило в «темные века» конца XII–VIII вв. до н. э. В декоре керамики применялись исключительно

но абстрактные, отвлеченные символы<sup>4</sup>. На позднегеометрической стадии развития этого стиля (750–700 гг. до н. э.) абстрактным орнаментом заполняется вся поверхность вазы. Но именно в этот период в упорядоченную закрытую аниконическую систему вводятся изображения фигур. Они раздвигают поля геометрических узоров, разрывая их струящийся поток; они сбивают ритм их целостно выстроенного космоса. Фигуры заполняют все большее и большее пространство, развиваясь от полосы с цепочкой изображений одного животного до крупных сюжетных композиций. Появление первого фигуративного изображения – это начало длительного процесса, который завершился выходом греческого искусства на новый семиотический уровень.

Каким образом проходил этот процесс, показывают сами росписи.

Еще на ранних дипилонских вазах появляется лицевой фигуративный фриз, изображающий сцену оплакивания или процессию выезда, тогда как на оборотной стороне сосуда этот фриз переходит в полосу геометрического орнамента. Примером может служить роспись кратера из Национального музея Афин<sup>5</sup>.

Обычно это не привлекает внимания исследователей, а между тем данное явление крайне важно для понимания процесса формирования нового стиля. Роспись кратеров с «двуязычным» (фигуративным и знаковым) изображением по сути является билингвой, позволяющей расшифровать значение символов геометрики. Такие сочетания в вазописи встречаются крайне редко и существуют короткое время – с середины VIII в. до н. э. и до третьей четверти того же столетия; после этого фигуративные изображения заполняют всю поверхность горизонтального фриза.

Можно сказать, что в этих произведениях искусства фиксируется момент перехода от одной системы символов к другой. Геометрический знак (меандр, волнистая линия), включенный в устоявшуюся систему декора на одной стороне вазы, на другой ее стороне заменяется группой фигур, – например, изображением процессии плакальщиц или погребальной колесницы в сцене выезда-экфоры<sup>6</sup>.

Значение меандра в декоре многомерно: он передает идею не только воды, но и стихии, жизненной силы, самого движения. Группа фигур, заменившая меандр, воспринимается более однозначно и выглядит статичной: их движение еще не передано схематизмом будущего «коленопреклоненного бега». Но как вообще можно передать движение лошадей, повозок, всадников? Как показать дыхание?

Статичная фигура требует комментария. В росписях амфор и кратеров с первыми фигуративными изображениями рядом с процессией колесниц и воинов можно встретить свастику, крылья которой нередко направлены по ходу движения. Сцену оплакивания, в центре которой размещено недвижимое ложе, иногда сопровождают круги с точкой в центре, линии зигзагов. В динамическом сюжете выезда погребальной повозки появляются свастики, закрученные по вектору ее движения (как в росписи упомянутого кратера из Афин, НМ).

Есть знак свастики и в сценах, представляющих перемещение отдельных фигур, - шагающей Артемиды<sup>7</sup>, сражающегося Белерофонта<sup>8</sup> и других. В некоторых случаях этот элемент сопровождает изображения хаоса кораблекрушения, символизируя стихию, поглотившую моряков<sup>9</sup>. В росписи модели беотийского полоса<sup>10</sup> свастики дополняют сцену передачи даров от группы нимф богине Гере, сопровождая «жест дающий и жест принимающий»; при этом поворот крыльев свастик следует за направлением полета птиц, обозначающим эти жесты.

Судя по последним примерам, относящимся и к VII, и VI вв. до н. э., геометрические знаки еще долго сопровождали фигуры, в какой-то степени проясняя и комментируя изображения нового типа. Что еще может выразить знак-символ? Дыхание. Энергию. Жизнь.

С VIII в. до н. э. распространяются особого вида глиняные статуэтки – с колоколовидным туловом, подвесными ногами и росписью, аналогичной вазовой<sup>11</sup>. Одна из них держит в руках ветви, на ее одеянии две птицы как будто фланкируют фигуру в пространстве<sup>12</sup>. Статуэтка может быть идентифицирована с Артемидой, повелительницей животных. Богиня живет, двигается и дышит, что выражается не только с помощью подвесных ног, но и свастик, нарисованных на ее руках и груди<sup>13</sup>.

Сохранение в новой изобразительной системе абстрактных геометрических знаков-символов свидетельствует о том, что их назначение выходит за рамки орнаментальности. Абсолютно очевидна их пояснительная роль: они применяются для углубления и раскрытия смысла изображения. С помощью значков, расположенных в определенном порядке, обозначалось движение и дыхание божественных существ, а также среда их обитания – вода, воздух.

Зародившись на исходе геометрического стиля, пояснительная система долгое время оперирует такими значками-символами,

которые постепенно развивались в сторону изобразительности. Сначала фигуративные изображения только дублируют геометрические символы, но постепенно они начинают их замещать.

### Архаика: от ориентализирующего к чернофигурному стилю

Развитие фигуративной росписи далее происходило в рамках ориентализирующего стиля, для которого характерны динамичные многофигурные фризовые композиции и «ковровая затканность» фона. Одновременно формировался и чернофигурный стиль, стремившийся, напротив, к «очищению» поля и более лаконичным приемам. Но и в насыщенном разнообразными орнаментальными элементами изобразительном пространстве, и в новых чернофигурных композициях можно заметить небольшие фигурки, которые появляются в росписях как бы вне сюжета, но постоянно и закономерно.

Чаще всего встречается изображение летящей птицы, которое обычно сопутствует процессиям всадников<sup>14</sup> и шествиям богов<sup>15</sup>, обозначая вектор их движения. Но птица может также передавать намерения (например, Ахилла, подкарауливающего Троила)<sup>16</sup> или силу противодействия (Минотавра, сопротивляющегося Тезею)<sup>17</sup>.

В середине VII в. до н. э. появляются и другие дополнения вазописного сюжета. Это фигурки различных животных, ставших знаками-символами новой пояснительной системы изображения.

Чрезвычайно насыщена такими символами роспись чернофигурного «кратера Амфиарая» VI в. до н. э.<sup>18</sup>. Прорицатель Амфиарай представлен в тот момент, когда он против собственной воли отправляется в поход на Фивы (вследствие предательства его жены Ерифилы, подкупленной Полиником с помощью ожерелья Гармонии). Мы видим, как Амфиарий (изображенный в полном вооружении) уже ступив на колесницу, разгневанно обернулся на жену, стоящую с огромным ожерельем в руках. Колесница готова выступить в поход, хотя на ее пути сидит старец с посохом, что предвещает печальный конец этой истории<sup>19</sup>.

Для полной ясности имена основных персонажей подписаны красными буквами. Но особый интерес вызывают многочисленные фигурки животных, расположенные явно не случайно. Например, поза и поворот головы зайца абсолютно повторяют изображение Амфиарая. У его ног расположены также ящерица, еж, сова, скорпион и змея. Есть и птица, летящая от старца навстречу процессии.

Начиная с середины VII в. до н. э., каждую из этих фигурок можно видеть в росписи коринфских сосудов, в беотийской рельефной керамике, в лаконской и аттической чернофигурной вазописи.

Наиболее популярно изображение ящерицы. Оно встречается не только в разных вариантах сцены отъезда Амфиарая в поход, но и во многих других композициях. Можно предположить, что ящерица символизирует героическую или бессмертную сущность персонажей мифов и эпических сказаний, фигуры которых она сопровождает. Это Медуза Горгона<sup>20</sup>, Геракл<sup>21</sup>, Белерофонт<sup>22</sup>, Одиссей<sup>23</sup>, царь Аркесилай<sup>24</sup>, а также сцены симпозиа<sup>25</sup> и сражений<sup>26</sup>.

Заяц нередко встречается в изображениях, предрекающих гибель одного из героев – в сцене Ахилла и Троила<sup>27</sup>, а также в сюжете Амфиарая. Еж, сова и другие животные также являются привлекательными объектами анализа, однако для нашей темы важна их общая функция в складывающейся системе изобразительного языка. Совершенно очевидно, что все вспомогательные фигурки являются символами, комментирующими основной сюжет, но их роль не вполне тождественна геометрическим знакам. Нередко именно эти фигурки служат для характеристики персонажей, компенсируя недостаточность основного живописного рассказа. Но иногда (как в сцене на кратере Амфиарая) они участвуют в прояснении всего сюжета.

Напомним, что по законам жанра фигурка-символ может менять свое значение. Так, в праксителевской статуе Аполлона Савроктона ящерица становится символом его хтонической сущности. «Страшный и светлый» – так характеризует Вяч. Иванов этот скульптурный образ Аполлона. Убивая ящерицу, Аполлон освобождается от тьмы, оставаясь богом света. В этом произведении IV в. до н. э. ящерица – это художественная метафора, иносказание, которое относится к единичному случаю. В этом – принципиальное отличие значения этого символа от рассмотренных нами примеров. Роспись кратера Амфиарая является наиболее концентрированным примером использования многоуровневого понятийного аппарата – смыслового сопровождения сцены. Здесь есть и надписи, и «животная» символика, и акцентирование внимания на одном предмете: ожерелье Гармонии изображено огромным. В росписи поясняется каждая деталь, дается намек на неблагоприятный исход начавшегося похода, а возможно и на грядущие события – месть Алкмеона и убийство Ерифилы<sup>28</sup>.

Сюжет данной росписи фокусирует не только момент отъезда Амфиарая: он построен как полное повествование, сжатое в одной сцене. Этот прием «сжатия времени и пространства» (выражение

Карпентера), когда в одном изображении содержатся и истоки, и конец рассказа, был характерен для архаической эпохи<sup>29</sup>.

В середине VI в. до н. э. живописный язык изменился, и «сжатая» сцена строится уже без длинных рядов фигур, без последовательного рассказа о проходящих событиях. Греческая вазопись средствами чернофигурного стиля переходит к более компактному и емкому представлению темы.

Коринф как передовой центр культуры того времени одним из первых выработал новые приемы, пока не вполне понятные зрителю. Вероятно поэтому в коринфской вазописи часто применялись знаки-комментаторы. Этой утонченной художественной традиции вторили Беотия, Атика и Лаконика, связанные с Коринфом общей содержательной практикой.

Рассмотренные примеры геометрического и раннего чернофигурного стилей относятся к переходной фазе в развитии греческой вазописи. Признаком выхода искусства эллинов на новый семиотический уровень явилось создание пояснительной знаковой системы. Переход от ориентализирующего стиля к чернофигурному проявился в «очищении» изображения от орнаментальности фона, в замене подробного повествования более лаконичными и емкими характеристиками сюжета. При этом пластика самих фигур делала более очевидным движение персонажей, их образы приобретали более конкретный характер. Кроме того, получила развитие новая комментирующая система знаков-атрибутов, которыми наделялись боги, герои мифов и эпических сказаний.

Эта вторичная знаковая система, существовавшая в художественном языке греческой вазописи с середины VIII до середины VI в. до н. э., затем уступила место иной условности. Атрибут стал постоянным признаком персонажа, его обозначением, условным знаком. Однако при этом ни комментирующая надпись, ни изображение какого-либо предмета или животного в роли поясняющего символа окончательно не были забыты<sup>30</sup>.

---

#### Примечания

<sup>1</sup> *Алматов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. С. 20; *Otto B.* Geometrische Ornament auf anatolischen Keramik. М.: am Phein, 1976; *Boardman J.* The Diffusion of Classical Art in Antiquity. L., 1994. P. 13.

<sup>2</sup> *Steiner A.* Reading Greek Vases. Cambridge, 2007. P. 5.



- <sup>3</sup> См.: *Савостина Е.А.* «Язык зверей» в архаической вазописи Греции // Животные и растения в мифоритуальных системах. Материалы научной конференции. СПб., 1996. С. 31–33; *Она же.* «Читая греческие вазы...». О языке искусства как системе символов // Лазаревские чтения. Искусство Византии, древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. М.: МГУ, 2009. С. 311–332.
- <sup>4</sup> *Coldstream J.N.* Greek Geometric Pottery. L., 1968; *Snodgrass A.M.* The Dark Age of Greece. L., 1971; *Finley M.I.* Early Greece: The Bronze and Archaic Ages. L., 1981; *Boardman J.* Early Greek Vase Painting. L., 1998.
- <sup>5</sup> Имеется в виду аттический кратер, ок. 750 г. до н. э., мастер Hirschfeld (Афины, Национальный музей (далее – НМ) 990). См.: *Boardman J.* Op. cit. 1998. P. 35, fig. 45.
- <sup>6</sup> Аттический кратер 750–735 гг. до н. э., тот же мастер (Нью-Йорк, ММ, Rogers Fund, 1914 (14.130.14)). См.: *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art. Greece, Cyprus, Etruria, Rome.* N. Y., 2007. P. 48, Cat. 29; *Mertens J.R.* How to read Greek Vases. N. Y., 2010. P. 55. № 6.
- <sup>7</sup> Шагающая Артемида со львом. Изображение на мелосской амфоре, ок. 650 г. до н. э. (Берлин, F 301). См.: *Boardman J.* Early Greek... P. 111, fig. 253.
- <sup>8</sup> Белерофонт, атакующий химеру. Изображение на кикладском блюде, ок. 600 г. до н. э. (Фасос, 2085): *Ibid.* Fig. 256.
- <sup>9</sup> Фрагмент кратера с Исхии, VIII в. до н. э.: *Ibid.* P. 53, fig. 161.
- <sup>10</sup> Полос – ритуальный головной убор. Его модель из глины (ок. 650 г. до н. э.), Беотия, находится в Стокгольме. См.: *Simon E.* Hera und die Nymphen. Ein böö-tischer Polos in Stockholm // *RA.* 1972 (2). P. 209, pl. 6; *Boardman J.* Early Greek... P. 109, fig. 235.
- <sup>11</sup> Статуэтка высотой 40 см (Лувр, СА 573): *Ibid.* P. 46, fig. 24; *Jeammet V.* Idoles-cloches de Béotie. Musée du Louvre. Collection solo. P., 2003. Fig. 1, 6.
- <sup>12</sup> Существуют не только статуэтки, но и сосуды с подобной композицией. Например, на аркадской пиксиде из Крита (VII в. до н. э.) в центре изображена богиня с ветвями в обеих руках, а по бокам ее – водоплавающие птицы. См: *Ibid.* P. 33, fig. 29; P. 29, fig. 26.
- <sup>13</sup> Известно несколько подобных статуэток VIII в. до н. э. Например, у идола из Коса грудь и руки тоже орнаментированы свастиками различных типов. *Ibid.* P. 24, fig. 22. На одеянии богини Артемиды – так называемого «малого идола» из Фив (ок. 700 г. до н.э.) изображен хоровод, а на ее удлинненно-вытянутой шее – несколько свастик. См.: *Ibid.* P. 5, fig. 2.
- <sup>14</sup> Коринфский килик мастера Кавалькады, ок. 600–575 гг. до н. э. (ГМИИ им. А.С. Пушкина, П 16 7): *CVA*, VII. P. 33–34, pl. 26–28. См.: *Boardman J.* Op. cit. P. 180, fig. 392. 1,2.
- <sup>15</sup> Эретрия, VI в. до н. э. (Афины, 1004): *Ibid.* P. 232, fig. 458.1.
- <sup>16</sup> Лаконский килик мастера Rider (Лувр, E 6696): *Ibid.* Fig. 431.
- <sup>17</sup> Чернофигурная Panel-амфора, Аттика, мастер Лидос, ок. 550–540 гг. до н. э. (Малибу, JPGM 86. AE. 60): *Clark A.J., Elston M., Hart M.L.* Understanding

- Greek Vases. A guide to terms, styles, and techniques. Los Angeles, 2002. P. 47, fig. 37.
- <sup>18</sup> Позднекоринфский кратер мастера Амфиарая, ок. 560–525 гг. до н. э. (бывшее Берлинское собрание, F 1655): *Furtwängler A., Hauser F. und Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*, III. München, 1932. S. 3, Taf. 121–122. Дж. Бортман считает, что схема построения вазописного сюжета могла быть навеяна декором олимпийских изделий из бронзы и фризом ларца Кипсела, известного по описаниям Павсания. См.: *Boardman J.* Op. cit. P. 183, fig. 401. На лицевой стороне главного фриза – сцена отъезда Амфиарая, на обороте – скачки (погребальные игры в честь Пелея).
- <sup>19</sup> *Савостина Е.А.* Указ. соч. С. 32; *Woodford S. Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge, 2003. P. 52.
- <sup>20</sup> На рельефной амфоре из Беотии ок. 660 г. до н. э. (Лувр, СА 795) представлен сюжет «Персей, обезглавливающий Медузу». Медуза выглядит кентаврессой, параллельно лошадиному туловищу которой изображена ящерица. На Аттической амфоре мастера Никосфена, ок. 540 г. до н. э., найденной в Черветери (Лувр, F 99), ящерицы изображены по сторонам побега и рядом с двумя змеями, растущими из головы Медузы. См.: *Valter-Karydi E. Samische Gefösse des 6. Jahrhunderts v. Chr. // Samos, VI*, Bonn, 1973. Taf. 59, Nr. 490.
- <sup>21</sup> В росписи коринфского арибалла, ок. 590 г. до н. э. (Базель BS), сюжет битвы Геракла с гидрой представлен в «полной» версии: в середине – гидра о девяти головах, уже раненная Гераклом, а также краб, посланный Герой на подмогу. Основная композиция дополняется изображениями животных, смысл которых пока не стал ясным для комментаторов. См.: *Descoedres J.-P. CVA, Basel I (Switzerland 4)*. P. 41–53. Pl. 11.10–13; *Amyx D.A. Archaic Vase-Painting vis-à-vis. «Free» Painting at Corinth // Ancient Greek Art and Iconography*. Madison, 1983. P. 46, fig. 3.8; *Boardman J. Early Greek...* P. 179, 184, fig. 365.
- На лаконском килике ок. 560 г. до н. э. сцену битвы Геракла с амазонками сопровождает ящерица, направленная головой вниз (Рим, частная коллекция). См.: *Boardman J. Early Greek...* P. 187, fig. 423. На Halsamphora, Аттика, ок. 540–530 гг. до н. э. ящерица размещена под ручками сосуда, между сценами подвигов Геракла. См.: *Hornbostel W. Aus Gröbern und Heiligtümern. Mainz am Rhein*, 1980. S. 80, Nr. 52.
- <sup>22</sup> На протокоринфском арибалле ящерица, направленная головой вверх, изображена между фигурами Белерофонта (справа) и химеры (Бостон, 95.10). См.: *Yalouris N. Pegasus: The Art of the Legend*. Athens, 1975. Fig. 6.
- <sup>23</sup> На коринфском арибалле (ок. 600–590 гг. до н. э., Базель, 64.8) Одиссей с командой проплывают мимо сладкоголосых сирен. Одиссей привязан к мачте корабля, справа от него изображена ящерица (несколько под углом, головой влево). См.: *Scheffold K. Götter – und Heldsagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*. München, 1978. S. 268. Abb. 360.
- <sup>24</sup> Неясно, какую роль символ ящерицы играет при толковании изображения Аркесилая II Жестокого – царя Кирены, правившего примерно с 560 г. до н. э.

- (вероятно, именно он изображен на одном из сосудов этого времени). См.: *Грант М.* Греческий мир в доклассическую эпоху. М., 1998. С. 275.
- 25 На лаконском килике мастера Навкратиса, VI в. до н. э. (*Pratica di Mare E.*, 1986 (*Lavinium*)) изображены сразу три ящерики: одна – между головами двух пирующих персонажей, две – под пиршественным ложем. См.: *Boardman J.* *Early Greek...* Fig. 414.
- 26 Не всегда можно определить, к какому именно персонажу относится каждый зверек (может быть, он характеризует всю сцену). Например, на протокоринфском арибалле из Фив ок. 650 г. до н. э. (Лувр, СА 931) ящерица изображена на краю сцены сражения. См.: *Amyx D.A.* *Corinthian Vase-painting...* P. 234, V. 3, Pl. 102, n. 2a.
- 27 На аттическом килике типа сиана (Нью-Йорк, 01.8.6.) Ахилл преследует Троила, подкараулив его у источника. Под ногами Ахилла – опрокинутая гидрия, навстречу ему летит птица. Заяц изображен под скачущим конем Троила. См.: *Beazley J.D.* *The Development of Attic Black-figure.* Rev. Ed. Berkley; Los Angeles, 1986. P. 20, pl. 17.1.
- На лаконском килике мастера Всадника, ок. 560 г. до н. э. (Лувр, Е 669) заяц показан в нижнем регистре росписи – как отдельная фигура; смысл его изображения связан с общим сюжетом. См.: *Boardman J.* *Early Greek...* P. 118, fig. 431.
- 28 *Горан В.П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 81.
- 29 Данный прием использован при изображении сюжета ослепления Полифема Одиссеем на лаконской килике ок. 565–560 гг. до н. э., мастер Всадника (Париж, Кабинет медалей). См.: *Woodford S.* *Images of Myths...* P. 40, 52, fig. 23. Так же представлен сюжет убийства Приама на аттической чернофигурной амфоре из Вульчи, ок. 550 г. до н. э., мастер Лидос. См.: *Carpenter T.H.* *Art and Myth in Ancient Greece.* L., 2010. P. 20, 34, fig. 36
- 30 Продолжая тему похода Амфиарая, мастера краснофигурной вазописи ограничиваются лишь одной сценой – предательства Ерифилы и передачи ей ожерелья Полиником. На аттической пелике ок. 460–450 гг. до н. э. встрече этих персонажей сопутствует изображение птицы, а над обоими для ясности написаны их имена. См.: *Woodford S.* *Op. cit.* P. 53, fig. 33; *Савостина Е.А.* Указ. соч. С. 326, рис. 18.

Е.В. Лаврентьева

«СОШЕСТВИЕ ВО АД»  
СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА В ТОРЧЕЛЛО  
И ЕГО ИЕРУСАЛИМСКИЙ ПРОТОТИП

Главная цель статьи – объяснить беспрецедентное появление мозаичной сцены «Сошествие во ад» в византийской композиции «Страшного Суда» на западной стене базилики Санта Мария Ассунта в Торчелло (конец XI в). Автор предполагает, что основной причиной этого феномена является авторитет храма Гроба Господня в Иерусалиме. Мозаичная композиция «Сошествие во ад» появилась в апсиде алтаря Ротонды Воскресения в ходе реставрации Иерусалимского храма в середине XI в. Эта сцена оказала огромное влияние на византийские и западноевропейские средневековые памятники.

*Ключевые слова:* иконография «Сошествие во ад», византийские мозаики.

Собор Санта Мария Ассунта расположен на острове Торчелло близ Венеции. Он был заложен в 639 г. по приказу экзарха Равенны Исаака и представляет собой базилику с тремя нефами, трехчастным алтарем на востоке и отдельным баптистерием (позднее разрушенным) на западе. На западной же стене собора находится многочастная византийская мозаика, созданная в конце XI в.<sup>1</sup> Наверху представлено «Распятие», ниже «Сошествие во ад» («Анастасис») и «Страшный Суд».

Уникальность этому ансамблю придает объединение в нем сцен «Анастасис» и «Страшного Суда» – ансамбль не имеет аналогов по месторасположению – на западной стене базилики.

В сложившейся к XI в. системе декорации византийского храма сюжет «Сошествие» являлся частью праздничного цикла. Он мог

быть расположен в нартексе или в наосе, часто – в подкупольной зоне. Обычно «Сшествие во ад» появляется вместе с «Распятием». Однако нигде мы не встретим эту сцену на западной стене вместе со «Страшным Судом», что, безусловно, побуждает к поиску мотивации такого решения.

Иконография «Анастасис» собора Торчелло принадлежит к так называемому второму типу: фигура Христа представлена в развороте, голова Его повернута к Адаму, торс обращен в противоположную сторону<sup>2</sup>. Благодаря исследованиям И. Андрееску были точно определены аутентичные части мозаик Торчелло и фрагменты их реставраций<sup>3</sup>. На западной стене собора в сцене «Анастасис» к первоначальной декорации (около 1100 г.) принадлежат следующие элементы: головы Христа, Давида, Соломона, Адама, Евы; нижняя часть головы Крестителя; нижняя часть фигуры Христа и Адама; грот подземного царства; сегмент с тремя восстающими из гроба персонажами по правую руку Христа<sup>4</sup>. Остальная часть композиции была реставрирована в XIX в. Таким образом, мы имеем вполне достоверные сведения о первоначальном виде данной сцены.

Несмотря на обилие трудов о мозаиках Торчелло, вопрос о причинах появления уникального ансамбля западной стены остается неизученным. На наш взгляд, на составление его программы повлиял авторитет главного памятника христианского мира – храма Гроба Господня в Иерусалиме.

Реставрация этого храма, разрушенного в 1008 г. по приказу халифа ал-Хакима, была предпринята византийским императором Константином Мономахом в 1042–1048 гг.<sup>5</sup> В итоге Ротонда Воскресения была перестроена и украшена мозаиками, а в ее главной восточной апсиде появилась величественная композиция «Сшествие во ад»<sup>6</sup>.

Русский паломник игумен Даниил, побывавший на Святой Земле в 1106–1108 гг., описывает мозаику Ротонды Воскресения так: «Въ олтари же велицем написано есть Адамово воздвижение мусиею»<sup>7</sup>.

Я. Фольда пишет, что в ходе перестройки комплекса Гроба Господня (около 1149 г.) крестоносцы разобрали восточную апсиду Ротонды и перенесли мозаику «Анастасис» в апсиду нового алтаря, где она сохранялась до 1808 г.<sup>8</sup>

Наше представление об этом знаменитом памятнике может быть дополнено описаниями паломников.

Иоанн из Вюрцбурга (около 1165 г.) сообщает следующее: главный алтарь посвящен Воскресению, наверху находится мозаи-

ка, изображающая это событие. Воскресший Христос представлен с ключами от разверзшегося ада, воскрешающий нашего праотца Адама<sup>9</sup>.

Теодорих (около 1172 г.) описывает сцену в алтаре храма Гроба Господня более подробно: наверху в алтаре находится изображение Иисуса Христа; в левой руке он держит крест, правой рукой держит руку Адама; Христос смотрит прямо вверх и делает широкий шаг вперед; Его левая ступня поднята, тогда как правая все еще стоит на земле; вокруг Христа расположены Богородица, Иоанн Креститель и все апостолы<sup>10</sup>. По всей вероятности, паломник принял за Богородицу и апостолов изображения Евы, Давида и Соломона<sup>11</sup>.

Франческо Кварезмий в своем сочинении 1625 г. упомянул о том, что справа и слева от Христа изображено по ангелу; на лабарумах в их руках было написано по-гречески «свят, свят, свят», а поверх всей композиции шла надпись: H ANACZ<sup>12</sup>.

Мозаика Ротонды Воскресения могла повлиять на изобразительную традицию сюжета «Сошествие во ад», – как в Иерусалимском королевстве, так и за его пределами. Рассмотрим несколько примеров.

Псалтирь королевы Мелисенды была переписана в скриптории при храме Гроба Господня еще в то время, когда византийская мозаика Ротонды находилась на своем исходном месте. Я. Фольда предполагает, что король Фульк подарил эту рукопись своей жене королеве Мелисенде в знак их примирения (в 1134 г.) после борьбы за власть в Иерусалимском королевстве<sup>13</sup>. В цикл новозаветных миниатюр псалтири королевы входит и «Сошествие во ад», которое является сокращенной копией сцены из храма Гроба Господня. По обе стороны от Христа наверху композиции – две поясные фигуры ангелов, в руках которых – лабарумы с тройным восклицанием s[anctus] на каждом<sup>14</sup>; это позволяет сразу вспомнить описанных Кварезмием ангелов с лабарумами на мозаике Ротонды.

Еще одна предполагаемая копия мозаики «Анастасис» Ротонды Воскресения – моливдовул патриарха Иерусалимского королевства Фулька (1146–1157 гг.). На реверсе этой печати представлено «Сошествие» в аналогичной иконографии<sup>15</sup>. Г. Майер утверждает, что печать Фулька является первой печатью латинского патриарха с греческой надписью<sup>16</sup>. А. Борг отмечает, что Фульк поменял рисунок печати со стандартного для того времени изображения Гроба Господня (т. е. собственно гробницы) на образ «Анастасис»<sup>17</sup>. Судя по всему, это произошло одновременно с переносом мозаики

«Анастасис» в обновленную крестоносцами главную церковь, освященную в 1149 г.

О популярности алтарного образа Ротонды Воскресения в Иерусалимском королевстве свидетельствуют также фрески эпохи Крестовых походов в церкви Абу Гош, расположенной близ Иерусалима. Она была выстроена после 1141 г. госпитальерами на предполагаемом месте встречи Христа со своими учениками в Эммаусе<sup>18</sup>. Росписи были исполнены византийскими мастерами около 1170 г.<sup>19</sup> В конхе центральной апсиды представлено «Сошествие во ад» с латинской надписью «resurrectio domini»<sup>20</sup>.

Исследователи отмечают, что выбор сцены «Анастасис» для центральной апсиды церкви Абу Гош мог быть обусловлен алтарным образом храма Гроба Господня<sup>21</sup>. Изображение Адама и Евы по правую руку Христа, а царей Давида и Соломона – по левую, совпадает с их расположением на миниатюре псалтири Мелисенды и печати Фулька. Однако в Абу Гош явно отсутствовали парящие ангелы с лабарумами и сама надпись была выполнена на латыни. Сцена «Анастасис» в главной апсиде тематически сочетается с росписями апсид боковых приделов. В конхе южного придела изображены прародители Авраам, Исаак, Иаков на престолах в раю. На их коленях – образы душ праведников в виде детей. В конхе северного придела изображен «Деисус». Г. и Б. Кюнель, изучавшие этот ансамбль, видят в декорации восточной части базилики явную аллюзию на тему Страшного Суда<sup>22</sup>. Исследователи пишут, что все три сцены – «Анастасис», «Лоне Авраамово» и «Деисус» являются его частью, как и в Торчелло. При этом росписи базилики образуют единый ансамбль, посвященный праведникам: в нем звучит тема заступничества («Деисус»), тема воскрешения праведников («Анастасис») и тема их пребывания в раю («на лоне Авраамовом»). Г. Кюнель отмечает, что в декорации Абу Гош акцент с темы самого Суда переместился на обещание и манифестацию Спасения. Тем самым главная идея Страшного Суда – отделение грешников от праведников – здесь опущена.

За пределами Иерусалимского королевства мы также обнаруживаем реплики мозаики Ротонды Воскресения. Считается, что такой репликой является образ в кафоликоне монастыря Неа Мони на Хиосе (1049–1055 г.), ктитором которого был император Константин Мономах<sup>23</sup>. «Анастасис» является частью христологического цикла и расположен в северной нише кафоликона Хиосского монастыря. Перед нами так называемый первый иконографический тип: Христос полностью повернут в сторону Адама

и Евы. Принято считать, что образ бородатого Соломона на этой мозаике является портретом императора Константина Мономаха (который как бы повторил подвиг древнего царя – строителя Иерусалимского храма)<sup>24</sup>. «Сошествие во ад» монастыря Неа Мони отличается от данных композиций в псалтири Мелисенды и на печати Фулька: Адам и Ева представлены справа, а Давид и Соломон – слева. В Неа Мони представлен первый тип «Сошествия», а в псалтири и на печати – второй. Безусловно, прямое отношение Константина Мономаха к строительству монастыря и его украшению мозаиками могло бы говорить в пользу версии копирования в нем сцены «Анастасис» храма Гроба Господня. Однако в мозаике Неа Мони отсутствуют фланкирующие Христа ангелы с лабарумами, представленные в Иерусалимском храме. Можно осторожно предположить, что точное копирование «Анастасис» Ротонды Воскресения для Константина Мономаха было не так важно, как для крестоносцев. Именно для них, освободивших Священный город от мусульман, мозаика алтаря Ротонды стала важнейшей исторической реликвией – иконой, которую впоследствии они бережно перенесли в свой новый алтарь.

По предположению В.Н. Лазарева, к мозаике храма Гроба Господня могла восходить композиция алтарной апсиды базилики Урсиана в Равенне, построенной в V в.<sup>25</sup> После смерти на Пасху основателя базилики епископа Орсо она была освящена во имя Святого Воскресения, украшена мозаиками в 1112 г. и варварски разрушена в XVIII в.<sup>26</sup> В 1744 г. архитектору Джанфранческо Буонамиччи удалось зарисовать декорацию апсиды. Копию рисунка в виде гравюры можно видеть в книге G. L. Amadesi «Metropolitana di Ravenna» (1748 г.). Изображение гравюры опубликовано С. Беттини<sup>27</sup>. Мы не знаем, насколько точно эта гравюра воспроизводит декорацию апсиды. Тем не менее освящение базилики и дата создания мозаик позволяют предполагать, что ее сцена «Анастасис» может быть репликой иерусалимского образа.

\* \* \*

Актуальность и значимость темы Второго пришествия в конце XI – начале XII в. для всего христианского мира очевидна; она связана с крестовыми походами за освобождение Иерусалима. Связь мозаичного ансамбля Торчелло с декорацией Ротонды Воскресения кажется вполне вероятной. Безусловно, реставрация Иерусалимского храма стала великим событием, а освобождение этой христианской святыни крестоносцами сделало ее гораздо ближе для латинского



Запада. Свидетельством невероятного почитания храма Гроба Господня является настоящий бум строительства «новых Иерусалимов» в Европе (в том числе в Северной Италии) в XI–XII вв.<sup>28</sup>

Средневековые архитектурные копии Ротонды Воскресения разнятся между собой и не повторяют оригинал буквально. Точно так же создание в середине XI в. византийскими мастерами мозаики «Анастасис» в Ротонде повлекло за собой не точное ее копирование и тиражирование, но способствовало популярности ее сюжета.

В доказательство гипотезы о влиянии убранства Иерусалимского храма на мозаику собора в Торчелло следует отметить, что в Византии отмечали «юбилеи» (в особенности 50-летние) событий, важных для истории христианства. Предполагается, что перестройка храма Гроба Господня (и новое его освящение в 1149 г.) произошла в связи с подготовкой к полувековому юбилею взятия Иерусалима в итоге первого крестового похода 1098–1099 гг. А на 50 лет ранее этого события завершилась реставрация храма Гроба Господня Константином Мономахом<sup>29</sup>. Это и могло послужить стимулом для создания мозаичного комплекса западной стены Торчелло к празднованию очередного полувекового юбилея. Стоит отметить, что венецианцы принимали участие в первом крестовом походе, причем Венеция активно предоставляла для него финансы и корабли (в 1099 г. венециано-далматинский флот насчитывал около 200 кораблей)<sup>30</sup>.

Трудно переоценить ту роль, которую оказали на все христианское изобразительное искусство события XI–XII вв. вокруг храма Гроба Господня в Иерусалиме. Можно предположить, что апокалиптические настроения той эпохи как раз и обусловили появление своеобразного ансамбля западной стены собора в Торчелло. Дата создания мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло говорит в пользу этой гипотезы.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Andreescu I.* Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 // Actes du XVe congrès international d'études Byzantines. Athènes, 1981. P. 15–30. Fig. 3. *Idem.* Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes varies, Têtes fausses // *Dumbarton Oaks Papers*, 26, 1972. P. 185–223. *Idem.* Torcello III. Chronologie relative des mosaïques pariétales // *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976. P. 261–341.

- <sup>2</sup> *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М.: Ладомир, 2000. С. 248–252; *Kartsonis A.* Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 159–164; *Millet G.* Mosaïques de Daphni // *Monuments Piot.* 2, 1895. P. 201–214; *Morey Ch.R.* East Christian Paintings in the Freer Collection. N.Y.: The Macmillan, 1914. P. 45–53.
- <sup>3</sup> *Andreescu I.* Op. cit. Torcello. I. P. 185–223.
- <sup>4</sup> *Ibid.* Fig. 36.
- <sup>5</sup> *Couasnon C.* The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. L.: Oxford University Press, 1974. P. 19–20, 54–57; *Ousterhout R.* Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // *Journal of the Society of architectural historians.* 48, 1989. P. 66–78; *Untermann M.* Santo Sepolcro // *Enciclopedia dell' Arte Medievale.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. 1999. Vol. 10. P. 350–355.
- <sup>6</sup> *Baumstark A.* Palaestina// *Romische Quartalschrift,* 20. P. 146–148; *Hunt L.A.* Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean. L.: Pindar Press, 2000. P. 267–270; *Ousterhout R.* Rebuilding the Temple. P. 66–78.
- <sup>7</sup> «Хождение» игумена Даниила // *Памятники литературы Древней Руси.* XII век. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1980. С. 34.
- <sup>8</sup> *Folda J.* Crusader Art in the Twelfth Century. Oxford: British Archaeological Reports, 1982. P. 230; *Bulst-Thiele M.L.* Die Mosaiken der Auferstehungskirche in Jerusalem // *Frühmittelalterliche Studien.* 1979. № 13. P. 451; *Borg A.* The lost apse mosaic of the Holy Sepulchre, Jerusalem // *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler / Ed. by A. Borg, A. Martindale.* Oxford: B.A.R, 1981. P. 7–12.
- <sup>9</sup> *Wilkinson J.* Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185. L.: Hakluyt Society, 1988. P. 262; *Borg A.* The lost apse mosaic... P. 7.
- <sup>10</sup> *Wilkinson J.* Op. cit. P. 281–282; *Borg A.* Op. cit. P. 7.
- <sup>11</sup> *Bulst-Thiele M.L.* Op. cit. P. 452; *Folda J.* Op. cit. P. 230.
- <sup>12</sup> *Bulst-Thiele M.L.* Op. cit. P. 451; *Borg A.* Op. cit. P. 8; *Vogue de M.* Les Églises de La Terre Sainte. P.: Librairie de Victor Didron, 1860. P. 190.
- <sup>13</sup> *Folda J.* Op. cit. P. 137–159. Кодекс не мог быть создан ранее 1131 г. – года смерти Балдуина II (отца Мелисенды), так как эта дата упоминается в календаре, вошедшем в состав рукописи. Некоторые исследователи склонны давать более широкую датировку памятника: между 1131 и 1143 гг. См.: *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British collections.* London: British Museum, 1995. P. 165–166; *Zeitler B.* The Distorting Mirror: Reflections on the Queen Melisende Psalter / *Through the Looking Glass: Byzantium Through British Eyes.* Aldershot, Hampshire: Variorum, 2000. P. 69–84.
- <sup>14</sup> *Byzantium.* P. 165. Fig. 17.

- 15 *Schlumberger G., Chalandon F., Blanchet A.* Sigillographie de l'Orient latin. P.: Geuthner, 1943. P. 75–76.
- 16 *Mayer H.E.* Das Siegelwesen in den Kreuzfahrerstaaten, München: Verlag der Bayer, 1978. P. 12.
- 17 *Borg A.* Op. cit. P. 9–10.
- 18 *Kuhnel G.* Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1988. P. 149–152.
- 19 *Ibid.* P. 149–152.
- 20 *Ibid.* P. 154.
- 21 *Ibid.* P. 175; *Kuhnel B.* The Holy Land as a Factor in Christian Art / Christians and Christianity in the Holy Land. From the Origins to the Latin Kingdoms. Turnhout: Brepols Publishers, 2006. P. 494–497.
- 22 *Kuhnel G.* Wall Painting... P. 173–177; *Kuhnel B.* The Holy Land... P. 494–497.
- 23 *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 137–138, 253; *Ousterhout R.* Rebuilding the Temple Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of architectural historians, 48, 1989. P. 66–78.
- 24 *Mouriki D.* Op. cit. P. 137–138.
- 25 *Лазарев В.Н.* История Византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 118.
- 26 *Zaffagnini G.M.* La basilica Ursiana di Ravenna // Felix Ravenna, 92. P. 9–10.
- 27 *Bettini S.* La decorazione musiva a Torcello / Torcello. Venezia: Libreria serenissima editrice, 1940. P. 100.
- 28 *Ousterhout R.* Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // Blessings of Pilgrimage. Urbana: University of Illinois Press, 1990. P. 111–112; *Krauthheimer R.* Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. N. Y.: New York University Press, 1969. P. 69–106.
- 29 *Gippius A.* Millennialism and the Jubilee Tradition in the Old Russian History and Historiography // Ruthenica: альманах / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України [наук. ред. В. Ричка, О. Толочко]. Київ-т історії України, 2003. Т. 2. С. 154–171; *Эттингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. С. 171–172.
- 30 *Runciman S.* A History of the crusades. The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press. Runciman, 1957. P. 313.

## ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУХ КАРТИН БОТТИЧЕЛЛИ

Цель статьи – наметить основную линию в истории интерпретаций двух картин Боттичелли – «Весна» и «Рождение Венеры». В XX в. большинство исследователей искали идейные и литературные источники программы этих произведений. Приводятся сведения о дискуссиях в среде отечественных и западных искусствоведов относительно замысла и композиции «Весны». Автор приходит к выводу, что преобладает мнение о главном влиянии на художника концепций неоплатонизма, переосмысленных в историко-культурном контексте эпохи Возрождения.

*Ключевые слова:* Боттичелли, неоплатонизм, «Весна», «Рождение Венеры».

Картины Боттичелли «Весна» и «Рождение Венеры» издавна вызвали множество споров искусствоведов, так как неизвестны ни их точная датировка, ни имя заказчика. Задача данной статьи – проследить изменения в методологии интерпретаций этих картин в XX в.

Для многих произведений ренессансного искусства на мифологические сюжеты предварительно составлялась «ученая» программа. М.В. Алпатов предполагал, что для «Весны» Боттичелли существовала сложная неоплатоническая программа, автором которой был не сам художник, а «кто-то с пером, а не с кистью в руке». По мнению исследователя, при создании этого произведения «талант художника несколько сдерживала сочиненная для него программа»<sup>1</sup>.

Многим интерпретаторам представлялось весьма заманчивым воссоздать эту программу, взяв за основу философские и теологи-

ческие идеи неоплатоника Марсилио Фичино. Несмотря на различия позиций, к этой концепции склонялись Эрвин Панофский<sup>2</sup>, Эрнст Гомбрих<sup>3</sup> и Эдгар Винд<sup>4</sup> (которого Алпатов считал наиболее авторитетным европейским исследователем творчества Боттичелли). Все эти авторы полагали, что художник стремился передать определенную концепцию (выраженную, в частности, понятием *Humanitas*) такими визуальными образами, которые были бы понятны публике и без сопроводительного текста, в соответствии с эстетическими канонами той эпохи. Э. Панофский утверждал, что «Весна» и «Рождение Венеры» изначально являлись парными картинами и предназначались «для единовременного созерцания и толкования»<sup>5</sup>. Его идею поддержал Эрнст Гомбрих, который добавил, что обе картины рассказывают единую историю Венеры. По мнению Демпси, в этих произведениях Боттичелли увековечил облик юной Симонетты Веспуччи, изобразив ее как богиню Весны<sup>6</sup>. Отметим, что в одной из своих ранних работ<sup>7</sup> Демпси предлагал для «Весны» простое календарное объяснение, которое советский искусствовед А.Н. Баранов счел наиболее приемлемым<sup>8</sup>.

Э. Панофский полагал, что литературным источником программы картин Боттичелли были «Стансы на турнир» Анджело Полициано. Однако по поводу этого предположения возникли серьезные разногласия. Г.С. Дунаев утверждал, что родство «Весны» с полициановскими «Станцами» (как и с трактатом М. Фичино «О любви») следует считать твердо установленным<sup>9</sup>. Ч. Демпси в упомянутой работе тоже называл «советчиком» Боттичелли при сочинении программы для «Весны» именно Полициано. Между тем Э. Гомбрих, ссылаясь на ряд новых исследований, настаивал, что связь «Стансов» Полициано с картинами Боттичелли надуманна и напоминает «романтическую сказку».

Впервые Гомбрих изложил свою концепцию мифологических образов в творчестве Боттичелли еще в 1938 г., когда он совместно с Отто Курцем (1908–1975) готовил уртекстовое издание по иконологии для студентов Института Курто<sup>10</sup>. Во «Введении» к этой работе Гомбрих предложил свою теорию отношений между образом и текстом. Сразу после войны он же, уже познакомившись с исследованиями Панофского, издал статью под названием «Мифологии Боттичелли»<sup>11</sup>. В этой работе Гомбрих подчеркивал, что метод иконологии не должен сводиться к поиску литературного источника, и его собственные исследования действительно нельзя назвать просто текстологическими. В книге «Джордано Бруно и герметическая традиция» Френсис Йейтс поддержала гипотезу

Гомбриха о том, что «Весна» могла быть своего рода талисманом, адресованным юному Лоренцо ди Пьерфранческо<sup>12</sup>. Недавно Ричард Вулдфилд обратил внимание на то, что Гомбрих, в отличие от Панофского, придавал большое значение формальным признакам произведения<sup>13</sup>.

В 1975 г. Дж. Шерман и В. Смит в своих работах убедительно показали, что картины «Весна» и «Рождение Венеры» изначально не являлись парными<sup>14</sup>. Их исследования подвергают сомнению трактовку этих произведений как двойного образа Венеры. Однако французская исследовательница Н. Леви-Годшо все же выстроила свою интерпретацию именно на предположении Панофского<sup>15</sup>. Ссылаясь на «Федра» и «Энеиды», Леви-Годшо связывает миф о двоякой Венере с платоническим прочтением басни об Амуре и Психее; по ее мнению, именно этот сюжет отображен в «Весне». Прохождение испытаний Психеей-душой под водительством Амура-любви, изложенное в «Метаморфозах» Апулея, исследовательница тоже интерпретирует в неоплатоническом ключе.

Ранняя работа Андре Шастеля «Марсилио Фичино и искусство»<sup>16</sup> посвящена, в частности, роли зрительного образа божества в концепции Фичино. Позже тот же автор утверждал, что изображение сада в «Весне» Боттичелли вполне соответствует представлению о «заповедном саде души», характерному для неоплатонизма<sup>17</sup>. Отмечая популярность изображения «Свободных искусств» в эпоху Кватроченто, А. Шастель приводил в пример фрески Лемми. Считается, что источником программы этого художественного ансамбля служил трактат латинского автора V в. Марциана Капеллы, который аллегорически описывал свадьбу Филологии и Меркурия. Именно этот текст, чрезвычайно популярный в эпоху Боттичелли, позже признали источником программы его «Весны» такие итальянские исследователи, как Клаудия Вилла<sup>18</sup>, Клаудия Ла Мальфа<sup>19</sup> и специалист по средневековой философии Джованни Реале<sup>20</sup>.

Д. Реале показал, что представители Шартрской школы многократно комментировали текст Капеллы в духе Платона, причем одна из таких трактовок, составленная на рубеже IX и X вв. Ремигием Оксеррским, повлияла на программу «Весны». Д. Реале сближает взгляды Ремигия (последователя философии Иоанна Скота Эригены) с образами трактата Капеллы как представителя александрийской школы неоплатонизма. В связи с этим итальянский исследователь предлагает новую интерпретацию одного из персонажей «Весны» – Зефира: Реале доказы-

вает, что это платоновский Эрос, ответственный за поэтическое вдохновение.

Серьезная полемика возникла вокруг взглядов Эдгара Винда. Некоторые исследователи сочли его «обскурантом» за пристрастие к иррациональной языческой составляющей ренессансного искусства. Известно, что в 1942 г. Э. Винд предложил для своего курса лекций в Чикагском университете название «Языческий и христианский мистицизм в искусстве Ренессанса». Однако слово «мистицизм» раздражало идейного лидера университета МакКеона, который рекомендовал Винду сформулировать название темы лекций более осторожно: «Элементы мистицизма...» или «Влияние мистицизма...». Однако Винд отказался сделать это, ответив МакКеону письмом от 6 сентября 1943 года<sup>21</sup>. Тогда его обвинили в попытке подменить заявленный курс «Искусство Ренессанса» совершенно другим. В США военных лет опасались каких-либо намеков на мистицизм и язычество из-за их ассоциации с нацизмом. Однако те же самые «обскурантистские» идеи, которые Винду не разрешили представить на лекциях в Чикаго, стали основой его знаменитой книги «Языческие мистерии Ренессанса», опубликованной в Лондоне<sup>22</sup>.

В центральной главе этой книги композиция картины «Весна» интерпретируется в свете неоплатонической концепции триад. Николь Леви-Годшо показала, что использованная Виндом теория трехфазного космического цикла *emanatio-raptio-remeatio*<sup>23</sup> получила развитие в позднеантичный период, в теологии Дионисия Ареопагита. У Платона фаза *raptio* отсутствует, так как это понятие имеет коннотацию с грехом, падением человека и предполагает постороннее вмешательство в его волю. По мнению Леви-Годшо, в творчестве Боттичелли следует искать влияние не неоплатонизма, а именно Платона (произведения которого в то время уже были доступны). Художник мог увлечься этим «языческим» учением, в чем он и покаялся при своем «обращении» во время проповеди Савонаролы несколькими годами позднее<sup>24</sup>.

Однако А.Ф. Лосев в своей «Эстетике Возрождения» в разделе, посвященном творчеству Боттичелли<sup>25</sup>, положительно относится к идее Винда о том, что в «Весне» находит отображение неоплатоническая концепция трехфазного цикла круговращения космоса<sup>26</sup>. Сторонник лосевской концепции Возрождения Алексей Дунаев утверждает, что в западном искусствоведении тоже преобладает тенденция интерпретировать произведения ренессансного искусства в свете неоплатонизма<sup>27</sup>.

Идея Винда о «триадной» композиции «Весны» была подхвачена американской исследовательницей Ребеккой Зорой<sup>28</sup>. Она предложила трактовку трех граций Боттичелли в планетарном ключе, ссылаясь на текст одного из писем М. Фичино. Обратив внимание на то, что схема «Весны» не вполне соответствует формальным требованиям симметрии, Р. Зора предположила, что зритель должен был достраивать образы двух граций-планет – Меркурия и Венеры – третьей грацией, символизирующей Аполлона-Солнце как воплощение Лоренцо Великолепного; возможно, именно ему и предназначалась картина Боттичелли.

Адольфо Вентури уже 80 лет назад заметил связь между образами «Весны» и «Божественной комедии» Данте<sup>29</sup>. Через 30 лет после него Ив Батар задался вопросом (отчасти риторическим): не могла ли фигура Флоры в «Весне» Боттичелли быть вдохновлена образами Данте?<sup>30</sup> В упомянутой монографии Г.С. Дунаева также было сформулировано предложение интерпретировать «Весну» Боттичелли в контексте «Божественной комедии» Данте, а именно, в связи с идеей «иерархии светов». Дунаев отмечал высокую степень «светоносности» трех граций, подчеркивая: «...Наибольшая световая и эмоциональная напряженность заключается в центральном образе картины, в трех грациях»<sup>31</sup>. Как известно, М. Фичино использовал интерпретацию учения Дионисия о небесной Иерархии. В «Божественной комедии» тоже были выстроены иерархии ангелов и людей, небесного и подземного царств, а также наук и муз. По Данте, ангельские сонмы становятся совершенными только обретя особые тела – небесные сферы, вечное движение которых отражает божественный покой. В своих иллюстрациях к «Божественной комедии» Боттичелли проецировал на описания этих сфер у Данте идею восхождения души, которая, очищаясь от страстей, готовится к созерцанию сверхчувственной красоты.

Значительно позже, чем у Г.С. Дунаева, гипотеза о связи программы картины Боттичелли с идеями Данте (и его комментатора К. Ландино) была развита в работах Поля Барольски<sup>32</sup>, Кэтрин Линдскут<sup>33</sup>, Лино Листы<sup>34</sup> и Макса Мармора<sup>35</sup>. Все четыре автора писали о родстве образов трех Граций с аллегориями трех Добродетелей из «Чистилища» Данте.

Таким образом, среди многих способов интерпретации «Весны» Боттичелли выделяется основная линия, продолжающая традицию поиска ее неоплатонических связей. Пожалуй, именно ее можно считать мейнстримом.



- <sup>1</sup> *Алтамов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 117.
- <sup>2</sup> *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance (1939, reissued 1972); *Panofsky E.* Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960. См. перевод этой работы в издании: *Паннофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука, 2006. 632 с.
- <sup>3</sup> *Gombrich E.H.* Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. L., 1972. P. 31–81.
- <sup>4</sup> *Wind E.* Pagan Mysteries in the Renaissance. L.: Faber & Faber, 1958. 232 p.
- <sup>5</sup> Согласно свидетельству Вазари, он увидел обе картины на загородной вилле Кастелло, которая принадлежала младшей ветви Медичи.
- <sup>6</sup> *Dempsey C.* Portraits and Masks in the Art of Lorenzo De'Medici, Botticelli and Politian's «Stances per la Giostra» // *Renaissance Quarterly*. 1999. Vol. 52.
- <sup>7</sup> *Dempsey C.* Mercurius Ver: The sources of Botticelli's Primavera // *Journal of The Warburg and Courtauld Institute*. 1968. № 31. P. 251–273.
- <sup>8</sup> *Баранов А.Н.* «Весна» Сандро Боттичелли // *Юный художник*. 1978. № 3. С. 15–17.
- <sup>9</sup> *Дунаев Г.С.* Сандро Боттичелли. М.: Искусство, 1977.
- <sup>10</sup> *Gombrich E.H.* Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. L., 1972. P. 31–81.
- <sup>11</sup> *Gombrich E.H.* Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1945. № VIII. P. 7–60.
- <sup>12</sup> *Yates F.* Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago; L.: The University of Chicago Press, 1964 (русский перевод Г. Дашевского в 2000 г.).
- <sup>13</sup> *Woodfield R.* Gombrich and Panofsky on Iconology // *International Yearbook of Aesthetics*. 2008. Vol. 12. P. 151–164.
- <sup>14</sup> *Shearman J.* The Collections of the Younger Branch of the Medici // *The Burlington Magazine*. 1975. CXVII. P. 12–27; *Smith W.* On the Original Location of the Primavera // *Art Bulletin*. 1975. LVII. P. 31–40.
- <sup>15</sup> *Lévis-Godechot N.* La «Primavera» et la «Naissance de Vénus» de Botticelli ou le cheminement de l'âme selon Platon // *Gazette des Beaux-Arts*. 1993. CXXI. P. 167–180.
- <sup>16</sup> *Chastel A.* Marcille Ficini et l'art. Geneve-Lille, 1954.
- <sup>17</sup> *Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien. P., 1959. Перевод: *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М.; СПб.: Мысль, 2001.

- <sup>18</sup> *Villa C.* Per una lettura della «Primavera». Mercurio «retrogrado» e la Retorica nella bottega di Botticelli // *Strumenti critici*. 86. XIII. 1998. № 1. P. 1–28.
- <sup>19</sup> *La Malfa C.* Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della *Primavera* di Botticelli // *Storia dell'arte*. 1999. XCVII. P. 249–293.
- <sup>20</sup> *Reale G.* Botticelli: La «Primavera» o le «Nozze di Filologia e Mercurio»? Rimini, 2001.
- <sup>21</sup> Письмо хранится в архиве: John U. Nef, Jr. Papers, UCA (46, 17, p. 3).
- <sup>22</sup> *Wind E.* Pagan Mysteries in the Renaissance. L.: Faber & Faber, 1958. 232 p.
- <sup>23</sup> Лат. *emanatio* – истечение (от Бога), эманация; *raptio* – букв. «похищение» (миром); *remeatio* (от *remeatus*) – возвращение (к Богу). В представлении неоплатоников, это три последовательные стадии циклического обращения мирового духа, *spiritus*'а.
- <sup>24</sup> См.: *Lévis-Godechot N.* Op. cit.
- <sup>25</sup> *Лосев А.Ф.* Сандро Боттичелли (1444–1510) // А.Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 389–395.
- <sup>26</sup> В этой работе А.Ф. Лосев отмечает, что Г.С. Дунаев в своей монографии использует идею Винда, не связывая ее с неоплатонизмом и не ссылаясь на автора.
- <sup>27</sup> *Дунаев А.* Лосевская концепция эпохи Возрождения и современная наука // *Вопросы искусствознания*. 1994. № 4. С. 122–139.
- <sup>28</sup> *Zorach R.* Love, Truth, Orthodoxy, Reticence; Or, what Edgar Wind Didn't See in Botticelli's Primavera. *Critical Inquiry*, special issue // *Missing Persons*. Autumn, 2007. Vol. 34. № 1.
- <sup>29</sup> *Venturi A.* Il Botticelli interprete di Dante. Florence, 1921. P. 99.
- <sup>30</sup> *Batard Yv.* Dante, Minerve et Apollon: les images de la Divine Comedie. P., 1952. № 9. P. 431. Как ни странно, Батард не поднимал этот вопрос в другой своей работе того же года, прямо посвященной данной теме: *Batard Yv.* Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comedie. P., 1952.
- <sup>31</sup> *Дунаев Г.С.* Указ. соч. С. 14.
- <sup>32</sup> *Barolsky P.* Botticelli's *Primavera* and the tradition of Dante // *Konsthistorisk tidsskrift*. 1983. 52.
- <sup>33</sup> *Lindskoog K.* Purgatory (Dante's Divine Comedy by Dante Alighieri). Publisher: Mercer University Press, USA, 1997. Эту же статью под названием «Spring in Purgatory» см.: URL: <http://www.christianitytoday.com/ct/2000/...only/11.0.html> (дата обращения: 2.01.2000).
- <sup>34</sup> *Lista L.* Le tre Grazie: una chiave per dischiudere il guardino della Primavera // *Episteme*. 2002. № 6.
- <sup>35</sup> *Marmor M.C.* From Purgatory to the Primavera: some observations on Botticelli and Dante // *Artibus e*.

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЯПОНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ДВАДЦАТОМ СТОЛЕТИИ

Современная японская архитектура прошла сложный путь развития. С конца XIX в. в национальные традиции Японии стал проникать стиль западного градостроительства. В статье последовательно прослеживаются основные этапы формирования новых стилей в архитектуре Японии XX века: модернизм, функционализм, метаболизм. Автор приходит к выводу, что особенностью современного японского зодчества является органичное сочетание национальных и западных традиций.

*Ключевые слова:* японская архитектура, национальные традиции, модернизм, функционализм, метаболизм.

Современная архитектура Японии XX в. отражает попытки примирить собственную культурную традицию и западные архитектурные принципы.

Традиционная японская архитектура жилых помещений представляла собой деревянные здания стиля сё:ин-дзукури, который сформировался еще во второй половине XVI в. Конструкция японского дома состояла из двух основных элементов – деревянного каркаса из столбов и поперечных балок, а также легких подвижных стен. Дом стоял не на монолитном фундаменте, а на многочисленных опорах, уменьшающих разрушительную силу толчков при землетрясениях. Столбы, на которые опиралось здание, не уходили глубоко в землю. Между домом и землей оставлялось пространство для изоляции интерьера от влаги. Большой вынос крыши защищал обитателей дома от дождя и палящих лучей солнца летом, но не задерживал солнечный свет и тепло зимой, ранней весной и поздней

осенью. Стены легко могли быть раздвинуты или вовсе сняты, но и заменены на более прочные в холодное время года. Важной частью дома была веранда (энгава), расположенная под выносом крыши или под специальным навесом<sup>1</sup>.

Постройки состояли из нескольких больших комнат. Раздвижные двери (сёдзи) и скользящие бумажные перегородки (фусума) позволяли динамично координировать различные части здания с окружающей средой. Сёдзи (деревянные рамы, оклеенные гладкой бумагой, пропускающей свет) связывали внутреннее пространство с внешним миром. Фусума позволяли варьировать размеры и конфигурацию внутреннего пространства. Интерьеры были четко соотнесены с потребностями человека благодаря тому, что размер помещения определялся числом соломенных циновок (татами), закрывавших весь пол. В каждой комнате выделялись три места для интеллектуальных занятий: декоративная книжная полка (тигайдан), окно с широким подоконником (сё:ин), и ниша (токонома), в которой всегда находились пейзажный свиток и символический букет, предназначенные для созерцания.

В дальнейшем на основе сё:ин-дзукури сформировался общий стиль традиционной японской архитектуры.

После революции Мэйдзи (1868–1911 гг.) окончилась длившаяся долгие годы изоляция Японии, и в страну стал быстро проникать западный стиль архитектуры. Сначала японские здания просто копировали европейские, но затем японским архитекторам удалось соединить новую технику строительства с традиционными приемами домостроительства. В результате сукия дзукури – модернизированное деревянное здание японского типа – ворвалось в мировую архитектуру.

После первой мировой войны начался бурный рост экономики Японии и массовое строительство общественных и административных зданий американского типа. В 1917 г. было построено здание Морской страховой компании, выполненное из железобетона на металлическом каркасе. Затем по проекту общества Мицубиси французская строительная компания реализовала строительство здания Маруноути – самого большого в Японии до 1945 г.

Общество Бунриха, созданное в 1920 г. выпускниками архитектурного факультета Токийского университета, добивалось отказа от устаревших стилей строительства. В результате в Японии появились современные здания, отличающиеся оригинальным внешним видом. Так, в 1925 г. Ямада Мамору стал архитектором Центрального телеграфа в Токио, в 1927 г. Исимото Кикудзи построил

здание для редакции газеты «Асахи симбун», а Сутэми Хоригути в 1930 г. – особняк Ёсинова.

В тот же период японские архитекторы увлеклись европейским модернизмом в строительстве, использованием железобетона. Образцами для них стали работы голландской группы «Де стейл», германского архитектора Баухауза и особенно француза Ле Корбюзье. В 1923 г. в Токио произошло крупное землетрясение, которое уничтожило все кирпичные сооружения, но железобетонные конструкции зданий подтвердили свою сейсмостойкость.

В 1922 г. в Японию приехал американский архитектор Ф.Л. Райт, который был сторонником другого влиятельного направления – функционализма. В его проекте отеля Тэйкоку и пространственное решение, и общая конструкция, и примененные материалы отличались значительной оригинальностью; проект оказал большое влияние на развитие японского зодчества. В это же время в Токио работал ученик Ф.Л. Райта – Антонин Раймонд.

В 1925 г. Вальтер Гропиус провозгласил популярный принцип «интернациональной архитектуры», что привело к сооружению во всем мире однотипных зданий утилитарного назначения. Это движение было подхвачено «Интернациональным союзом архитекторов Японии», созданным в 1927 г. Его члены разработали программу архитектурного стиля, соответствующего жизненным потребностям человека. В течение 1927–1929 гг. в городе Осака было построено двухэтажное здание художественной школы, проект которого был разработан архитектором Ито Масабуми. Здание получилось строго функциональным, лишенным какой-либо орнаментации. На первом его этаже расположены ателье, аудитории для лекций, столовая и канцелярия, на втором – библиотека, большая аудитория, учительская. Единственная дань японским традициям – черепичная крыша и связь с садовым ландшафтом<sup>2</sup>.

Многие японские архитекторы учились у основоположников западного функционализма в строительстве: Маэкава Кунио и Сакакура Дзюндо – у Ле Корбюзье, Ямагути Бунсё – у Гропиуса.

Наиболее значительными сооружениями архитектуры функционализма являются Центральный почтамт (1934 г., Ёсида Тэцуро) и больница работников связи (1937 г., Ямада Мамору). Каркас этих зданий из вертикальных и поперечных креплений вынесен наружу. Сочетание белых стен и проемов больших одинаковых окон, их пропорциональность придает строениям легкость и привлекательность, отражая традиции национального зодчества.

Подобный эклектизм привел к признанию правомерности соединения исконно японского и западного архитектурных стилей. Примерами такого соединения могут служить театр Кабуки (Окада Синъитиро, 1924 г.) и храм Цукидзи Хонгандзи (Ито Тюта, 1934 г.). Их строения исполнены в железобетоне, но имеют много традиционных декоративных элементов.

Увлечение функционалистской архитектурой было недолгим. С началом экономического кризиса 1930-х годов Япония вышла из Лиги наций (в 1933 г.), в стране стал популярным национализм с милитаристским уклоном. Выражением официальной идеологии того периода стал воинственный «дух Ямато», распространившийся и на архитектуру. Официальный статус приобрел так называемый «стиль императорской короны» с обязательной традиционной черепичной кровлей: в этом стиле построены Военный клуб (1934 г.), Токийский национальный музей (1937 г.).

Поражение Японии во Второй мировой войне означало крушение и ее националистической идеологии. Все крупнейшие города были превращены в руины, бомбардировки разрушили половину Токио, все строительство приостановлено<sup>3</sup>. В 1945 г. Японию оккупировали американские войска.

С 1950-х годов в Японии началась коренная реконструкция хозяйства и демократизация общественной жизни, что способствовало формированию нового художественного стиля в строительстве. Япония стала играть важную роль в развитии современной архитектуры – наряду с Францией и США.

За несколько лет в Японии было построено множество общественных зданий – школ, больниц, библиотек, концертных залов, спортивных комплексов, музеев. Стиль этих разнообразных построек позволяет говорить о возникновении новой японской архитектурной школы.

Послевоенная Япония привлекала западных архитекторов своей самобытностью, открывала возможности значительного обогащения того утилитарного стиля строительства, который распространялся по всему миру из США. А для японских архитекторов возникла задача гармоничного включения традиционных конструктивных и декоративных решений в архитектуру современных построек<sup>4</sup>. В 1950-х годах влияние японской архитектуры стало заметным во многих странах мира. И все же наибольшую ценность имели произведения самих японских архитекторов – Кэндзо Тангэ, Дзюндзо Сакакура, Ёсинобу Асихара, Кунио Маэкава и многих других.

Среди первых значительных достижений послевоенного периода было строительство мемориального «Комплекса мира» в Хиросиме; он был спроектирован крупнейшим японским архитектором К. Тангэ (1949–1956 г.). Посвященный памяти тысяч жертв атомной бомбардировки, мемориальный ансамбль располагается на месте бывшего центра города, уничтоженного взрывом. Документы и вещественные свидетельства трагедии собраны в музее (главном сооружении ансамбля); на одной оси с ним расположены постройки административного центра и гостиницы<sup>5</sup>. Все эти здания построены из монолитного бетона и имеют каркасную конструкцию с плоскими балочными перекрытиями. Сам комплекс располагается в большом парке, перед ним – широкая «площадь Мира», предназначенная для манифестаций. Ее замыкает арка-монумент, которая создает своеобразную эмоциональную концентрацию смысла мемориала. Массивный бетонный свод напоминает «ханива» – глиняные макеты жилищ в захоронениях древней Японии. Под сводом арки находится символическая могила жертв атомного взрыва; сама арка служит рамкой для открывающегося за ней памятника – полуразрушенного бомбардировкой здания.

Стены музея, поднятого на массивных пилонах над уровнем открытой площади Мира, полностью остеклены, поэтому интерьер здания визуально связан с площадью, и с памятником-аркой (а символически – со всей страной). Монументальный комплекс напоминает о непреходящей ценности и уязвимости человеческой жизни. В основе мемориальной композиции лежит представление о своеобразном «духе места», характерном для японской культуры. Пустота площади среди пестрой и суетливой тесноты современного города создает неожиданный эффект. Архитектура комплекса, построенного по проекту Тангэ, точно передает его главную идею – сохранить память о национальной трагедии, опираясь на архетипы коллективного бессознательного. Так, общая конфигурация здания музея напоминает древние хранилища зерна, тоже приподнятые на столбах<sup>6</sup>.

Работа над мемориалом в Хиросиме заставила Тангэ выйти за пределы рассудочного функционализма, обратившись к важнейшим для архитектуры проблемам метафоры и символа, в том числе и в масштабах градостроительства во всей стране. На международной конференции по дизайну в Токио (1960 г.) Тангэ декларировал главную задачу архитектуры – «наведение мостов» между человеком и техникой, чтобы преодолеть углубляющуюся пропасть между ними.

Музей современного искусства в г. Камакура, созданный Д. Сакакура в 1951 г., – еще один пример архитектуры, использующей элементы традиционных японских форм и методов строительства. Этот музей – камерное сооружение с широкой открытой лестницей, ведущей из парка в экспозиционные залы. Здание поднято на столбах, образуя внизу галерею вокруг внутреннего дворика со скульптурами. Часть стальных балок, поддерживающих конструкцию, опирается на камни, погруженные в водоем. Отражение в воде, контраст ярко освещенной гладкой стены и темной галереи создают особую эмоциональную атмосферу. Удачное использование естественного природного окружения в качестве декоративного элемента придает этому сооружению удивительное обаяние.

В 1955 г. Хидэо Косака построил в Киото здание почтового ведомства перед старинным садом XVIII в. Архитектору удалось органично связать обе части комплекса в единый художественный ансамбль.

В современном японском градостроительстве распространены сооружения, выполняющие несколько функций. Примером может служить ансамбль (1955 г.) архитектора Кунио Маэкава, построенный на холме над заливом в Йокогаме. Он состоит из нескольких элементов: массивное здание библиотеки размещается на ступенчатой каменной террасе; легкий, выполненный из стекла концертный зал в форме куба соединен с библиотекой посредством небольшого здания ресторана, поднятого на пилонах и нависающего над традиционным садом. Этот сад переходит в широкий открытый двор, посыпанный белой морской галькой (в духе «сухих садов» Японии). Глухая стена библиотеки, частично состоящая из гофрированного бетона, создает со стеклянным фасадом концертного зала зрительный контраст, особенно впечатляющий при вечернем освещении. Северная стена библиотеки, выходящая в сад, имеет сплошное остекление, что обеспечивает спокойное рассеянное освещение в читальных залах. Четкость структурных форм, простота линий и силуэтов (при функциональном архитектурном решении) характерны для всех зданий комплекса.

Лаконизм, свободные пространства интерьеров стали отличительной чертой многих построек этого периода. В отделке зданий использовались новые материалы – акустическая плитка, пластик, алюминий<sup>7</sup>.

Проблема заключалась в отсутствии единой программы восстановления японских городов, общих принципов развития всех «жанров» архитектуры. Соревнование разных ее направлений



разворачивалось прежде всего при строительстве крупных сооружений. Города восстанавливались энергично, но бессистемно. Нередко выдающиеся по своим эстетическим и конструктивным качествам постройки оказывались чужеродными вкраплениями в общую картину старой городской застройки. Необходимо было тщательное планирование послевоенной реконструкции, разработка генеральных планов городов. Этим и занялись многие выдающиеся архитекторы Японии.

Кэндзо Тангэ предложил применять «структурный» подход при строительстве общественных комплексов, учитывающий структуру среды обитания человека. Он обосновывал необходимость связывать независимые сооружения посредством коммуникационных пространств, предназначенных для общения людей<sup>8</sup>. Тангэ полагал, что город должен с максимально возможной полнотой выполнять свои четыре основные функции: людям в нем должно быть удобно жить, работать, отдыхать и передвигаться. Концепция городских коммуникаций Тангэ опирается на биологические представления о «метаболизме» (греч. *metabole* – перемена, превращение), о развивающихся органических системах. Так как человеческое общество тоже постоянно обновляется, метаболисты предложили положить в основу градостроительства сочетание двух структур – стабильной конструкции, подобной древесному стволу, и множества ячеек, способных перемещаться и заменять друг друга. «Метаболические» проекты архитектуры предусматривают создание «мегаконструкции» городов – основы, которая готова к постоянному развитию, наращиванию разнообразных элементов.

Другой выдающийся японский архитектор – Кунио Маэкава – руководствовался при проектировании домов идеей приспособления западноевропейского жилища к более скупым японским стандартам (таким особенностям быта, как спальные места на циновках и глубокие ванны-бочки). Он разработал проект многоквартирного 10-этажного дома в микрорайоне Харуми в Токио (1956–1958 гг.). Его общая структура своими сквозными коридорами на каждом третьем этаже и нарочито крупными формами «грубого бетона» напоминает «жилые единицы» Ле Корбюзье. Однако квартиры в этом доме, разделенные раздвижными перегородками, с полами, покрытыми циновками, без мебели западного типа, сочетают традиционное устройство быта с современными удобствами. Маэкава сумел сделать свое произведение ощутимо японским, однако этот эксперимент не имел продолжения<sup>9</sup>.

Во второй половине 1950-х годов в японской архитектуре стало нарастать движение за отказ от формального следования традиционному стилю. Стремление к индивидуализации стиля построек молодых архитекторов Кикутани, Маки, Хара было подхвачено и признанными мастерами. Наиболее полным выражением этого направления стали здания культурных общественных центров (бунка кайкан), которые сооружались почти в каждом японском городе. Примером может служить Токийский культурный центр в парке Уэно, построенный в 1961 г. учеником Ле Корбюзье архитектором Маэжава Кунио; он имеет строгие формы и отличается функциональностью.

В это время в японском строительстве начали применять монолитный бетон, отличающийся необычайной прочностью, пластичностью и гибкостью. Это привело к некоторым стилистическим новшествам в зодчестве: изменился внешний облик зданий – появились значительные глухие поверхности и изогнутые линии; постройки приобрели пластическую выразительность и светотеневые контрасты. Во внутреннем дизайне легкие прозрачные перегородки стали заменяться массивными глухими стенами, ограничивающими объем помещения. Некоторые архитекторы начали использовать окраску бетона в декоративных и пластических целях в отделке общественных зданий. Например, Киёси Сэйкэ при строительстве Мемориального холла Технологического института на острове Кюсю сумел создать особый эстетический эффект с помощью сочетания двух ярко-красных прямоугольных панелей и матовой бетонной поверхности стены.

В 1959 г. был построен зрительный зал общественного центра в Сэтакая, который спроектировал Кунио Маэжава. Необычная форма стены с ребрами-выступами, сконструированная в соответствии с требованиями акустики, придала зданию выразительность и особый ритм поверхностей. Материал постройки оставлен открытым и снаружи, и внутри. Единственный декоративный элемент в зале – занавес с графической композицией художника М. Осава<sup>10</sup>.

Изменения в архитектуре общественных построек сопровождались не менее серьезными изменениями в интерьере традиционного японского дома. Раздвижные бумажные перегородки между комнатами тоже были заменены железобетонными стенами. В жилищах появилась европейская мебель, всевозможная техника – холодильники, пылесосы, микроволновые печи и т. п. Но, как правило, одна из комнат (в квартире или в собственном доме) оставалась в японском традиционном стиле – с татами на полу, с нишей для какэмоно и икэбаны, с низким столиком для еды и подушками для сидения.

Взаимовлияние японской архитектуры и современного западного зодчества было весьма плодотворным. Повсюду стал использоваться японский вариант организации внутреннего пространства строений: раздвижные перегородки, сухие сады, сочетания камней, зелени и воды. Конструктивные решения японских архитекторов, простота как принцип японской эстетики привлекли внимание исследователей во всем мире.

Кроме того, из Японии по всему миру распространился принцип модульности, который обеспечивал стандартизацию архитектуры, необходимую для современной строительной индустрии. Из определения размеров традиционного японского жилья числом татами родилась идея организации интерьера из целых пространственных блоков.

Принципы японской национальной архитектуры – единство функциональной целесообразности и эстетической образности, связь утилитаризма и красоты нашли наиболее яркое воплощение в современном дизайне.

#### Примечания

- 
- <sup>1</sup> *Николаева Н.С.* Художественные особенности традиционного японского интерьера // Муриан И.Ф. Искусство Японии: Сборник статей. М.: Наука, 1965. С. 120–121.
  - <sup>2</sup> *Денике Б.* Япония. Альбом по архитектуре. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. С. 27–28.
  - <sup>3</sup> *Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Ёсидзава Т.* История японского искусства. М.: Прогресс, 1965. С. 124–129.
  - <sup>4</sup> *Маркарьян С.Б.* Япония в интернационализирующемся мире: социокультурный аспект // Япония и современный мировой порядок. М.: Восточная литература, 2002. С. 148–151.
  - <sup>5</sup> *Botond Vognar.* Contemporary Japanese architecture. N.Y.: Rizzoli, 1985. P. 178–183.
  - <sup>6</sup> *Николаева Н.С.* Современное искусство Японии. М.: Советский художник, 1968. С. 58–61.
  - <sup>7</sup> *Стамо Е.* Заметки о современной архитектуре Японии // Архитектура СССР. 1960. № 10. С. 68.
  - <sup>8</sup> *Тангэ К.* Архитектура Японии: традиция и современность. М.: Прогресс, 1976. С. 168.
  - <sup>9</sup> *Иконников А.В.* Архитектура XX в. Утопии и реальность. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. С. 629–631.
  - <sup>10</sup> *Николаева Н.С.* Указ. соч. С. 54–59.

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА В РОССИИ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX в.)

Цель статьи – рассмотреть основные типы тканых узоров, получивших распространение на территории России в конце XIX – начале XX в., выявить их семантическое значение. Многие текстильные орнаменты, появившиеся в эпоху неолита, сохранились в ручном ткачестве России до начала XX в., выполняя утилитарную и ритуальную функции. Изделия с ткаными орнаментами – пояса, полотенца, рубахи – являлись неотъемлемой частью обрядов, связанных с жизненным циклом человека.

*Ключевые слова:* тканый узор, ручное ткачество, семантика текстильного орнамента.

Ручное ткачество – это явление, которое с полным правом может быть названо искусством. Текстиль – важнейшая составная часть традиционной бытовой культуры, тесно связанной с историей и образом жизни людей, их эстетическими и религиозными представлениями. За длительный период существования и развития ручного ткачества возникло множество его форм – от традиционных плетеных поясков до арт-объектов современного актуального искусства. Многие орнаментальные мотивы, сохранявшиеся в текстиле вплоть до начала XX в., зародились еще в эпоху неолита.

Считается, что слово «орнамент» происходит от латинского *ornamentum* – снаряжение, вооружение, убранство. В.Г. Власов уточняет:

В Древнем Риме, латинский глагол «огнаге» означал «украшать» в смысле снабжать необходимым, оснащать. В представлении древних орнамент, в отличие от декора, был практически необходимой, утилитарной частью любого изделия. <...> Поэтому орнамент тесно связан с поверхностью, на которой он находится, и немислим без нее. Со временем он терял свое утилитарное значение, превращаясь в эстетическое оформление поверхности<sup>1</sup>.

Существует ряд орнаментальных символов, возраст которых составляет тысячи лет – это ромб, квадрат, крест, свастика и меандр. Палеонтологи находят подобные орнаменты на изделиях из костей и бивней мамонта, датировемых XXV–XXIII тыс. до н. э. В.И. Бибилова предполагает, что «подобный орнамент для людей каменного века... был своеобразным магическим символом мамонта, воплощавшего в себе (как основной объект охоты) их представления о достатке, мощи и изобилии»<sup>2</sup>.

Существуют различные способы толкования значений древнейших орнаментов, однако все исследователи считают их своеобразным «текстом», несущим определенную информацию. Существование похожих мотивов в декоративном искусстве многих народов позволяет предположить единую основу древнейшего орнаментального комплекса. На европейской территории такой основой считаются изображения на керамике неолитической эпохи и эпохи металла.

Археологами были открыты и изучены ямочный, ямочно-гребенчатый и гребенчатый орнаменты эпохи неолита. Первый из них располагался на косой сетке, заполняя значительную часть поверхности керамического изделия; ямки были круглыми и довольно глубокими. Подобная керамика относится к середине III тыс. до н. э. Затем, в период позднего неолита, появилась сетка, соединяющая ямки друг с другом, что предполагает наличие гребенчатого или рамчатого штампа<sup>3</sup>. С наступлением железного века сетчатый орнамент получил большее распространение, чем ямочный<sup>4</sup>.

Таким образом, одними из самых древних и устойчивых орнаментальных мотивов можно считать ромб и квадрат. С.В. Иванов полагает:

Можно рассматривать мотивы ромбов, решетчатых квадратов и составленную из них косую сетку как тот древний орнаментальный фонд, на основе которого развился позднейший орнамент, известный по памятникам средневековья и по современным этнографическим материалам<sup>5</sup>.

Исследуя семантику этих орнаментальных мотивов, многие исследователи сходятся во мнении, что ромб мог быть символом плодородия, в котором соединялись женский знак (треугольник острием вниз) и мужской (треугольник острием вверх)<sup>6</sup>. По мнению С.В. Жарниковой, с развитием земледелия ромб мог стать «знаком вспаханного и засеянного поля, а дополненный крючками-отростками – изображением древней богини жизни и плодородия Рожаницы»<sup>7</sup>.

Однако у исследователей преобладает точка зрения, что орнаменты в виде ромбов и квадратов были стилизованными изображениями небесных светил, в первую очередь солнца<sup>8</sup>; первоначально они обозначались кругами, но вследствие особенностей техники ткачества получили линейную форму. По мнению С.В. Иванова, при этом ромбы и квадраты в сознании человека продолжали ассоциироваться с кругами<sup>9</sup>.

Меандр и свастика, также входящие в древнейший орнаментальный комплекс, известны с VI тыс. до н. э. Проследив пути развития узоров этого типа, в том числе выполненных в технике ручного ткачества, Б.А. Рыбаков высказал предположение, что они возникли из ритуальной практики татуировок<sup>10</sup>.

Еще одна орнаментальная форма, получившая широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве многих стран, это крест. Орнамент в виде ряда косых крестов отмечается на изделиях археологической *Костенковской* культуры<sup>11</sup>. Крест как элемент текстильных орнаментов у многих мусульманских и языческих народов обозначал человеческую фигуру<sup>12</sup>.

Космическое, солярное значение древнейших орнаментов было выявлено благодаря исследованиям многочисленных памятников декоративно-прикладного искусства народов мира.

Древнейший орнаментальный комплекс сохранился в русских текстильных узорах до конца XIX – начала XX в. Б.А. Рыбаков писал:

Отдаленность от государственных центров, относительно мирное существование, обилие лесов и защищенность многих населенных пунктов болотами и бездорожьем – все это способствовало сохранению и консервации древних форм быта и хозяйства, бережному отношению к вере отцов и дедов и, как следствие этого, сохранению древнейшей символики, зашифрованной в орнаментах вышивки и ткачества<sup>13</sup>.

Согласно классификации, составленной Е.Н. Клетновой, текстильные узоры можно разделить на следующие типы: круговые (ромб, квадрат, треугольник); крюковые (свастика, скобы); пальча-

тые (ромб с параллельными полосами по краям); лопастные (вариации восьмиконечной звезды); крестовые (вариации креста)<sup>14</sup>.

Круговые орнаменты являются наиболее распространенными в ручном ткачестве, что можно объяснить сравнительной легкостью их технического исполнения. В зависимости от размера орнамента выделяют «большие круги» и «малые круги». «Большие круги» могут быть составными, т. е. включать в себя несколько ромбов или квадратов, расположенных один в другом, имея ступенчатую структуру. По краям «большого круга» могли располагаться его отростки («отметы»): если они шли только наружу, возникали «гребёнки», если и наружу, и внутрь круга – «двойные гребёнки». Круговой узор, имевший от одного до четырех внешних отметов, соединенных треугольным перекрытием, назывался «городком». Круговые узоры этого типа были характерны для искусства Византии и Древней Руси<sup>15</sup>.

Малые круги также могли иметь «отметы». Когда ткали один отмет с каждой стороны любого четырехугольника, такой узор назывался «круги о четырех лучах». В том случае, когда у каждого угла располагалось по два отмета, получались «круги кучерявы». Помимо самостоятельного использования круговых узоров, они применялись и для заплотнения фона между другими узорами. При этом орнамент мог «резаться» пополам, превращаясь в треугольник – так называемую «расковку»<sup>16</sup>.

В текстильном орнаменте оказался устойчивым и мотив ромба. Например, на Русском Севере ромб с крючками-отростками – символ Рожаницы – был широко распространен в декоре женских рубах-«сенокосиц». Считалось, что женщина, одетая в такую рубаху, способна передать свою репродуктивную силу земле, травам (и получить особую силу от них). Символы плодородия текстильных орнаментов должны были ей в этом помочь<sup>17</sup>.

«Скобы» крюковых орнаментов представляют собой стилизованные конские головы и так называемые «гуськи»; они часто применялись в «закладном» ткачестве<sup>18</sup>. В результате соединения круга и скоб получался узор «лягушка». Подобные орнаментальные мотивы часто использовались в женской одежде, а также для украшения простыней и полотенец, предназначенных для свадебных и родильных обрядов. А.С. Верховская отмечала, что узор «лягушка» находит соответствие в наскальных рисунках Карелии, реалистически изображающих позу рожаящих женщин<sup>19</sup>. Г.С. Маслова предполагает, что данный текстильный узор является «отзвуком древних представлений, сущность которых была

забыта, но, возможно, сохранялось еще их значение благопожеланий»<sup>20</sup>.

Орнамент «клины» («колюки» или «козюльки») представляет собой ряд входящих одна в другую ломаных линий, иногда с отметами. Свастика (крест с загнутыми концами) часто бывает вписана в ромб. Существует несколько разновидностей орнамента этого типа – от простой свастики до осложненной (с двойными загибами, простыми или крючковыми отметами); изображалась и своеобразная свастика «расколонка» (с ромбом посередине).

Пальчатые орнаменты включают в себя и разнообразные узоры под названием «пальцы» и «баранчики». «Пальцы» представляют собой ромб, внутри которого идут параллельные полосы, число которых уточняло название узора: «в двенадцать пальцев» – по три полосы с каждой стороны; «в шестнадцать пальцев» – по четыре полосы и т. д. Узоры «баранчики» являются переходными формами от круговых орнаментов к лопастным<sup>21</sup>.

В основе лопастных узоров «мельница» и «гусиные лапки» лежит восьмиконечная звезда или стилизованный цветок; существует несколько типов таких орнаментов<sup>22</sup>. Предполагается, что все они произошли от «круговых» орнаментов. Ромбы со ступенчатым краем, смыкаясь, создают фоновое пространство сложной конфигурации, которое постепенно начинает работать как самостоятельный орнамент<sup>23</sup>. Восьмиконечные звезды и розетки часто встречаются в византийских тканях и средневековых орнаментах.

Косые кресты часто использовались в качестве украшения торцов прялок, а также на тканых украшениях крестьянских рубах. Г.С. Маслова полагает: «Являясь знаком воспроизводства, продолжения рода, косой крест был более чем естественен на инструментах, связанных с обработкой льна, прядением и ткачеством»<sup>24</sup>. Со временем крест начал восприниматься как общепринятый христианский символ.

Тканые орнаменты сохраняли свое значение в текстильных изделиях конца XIX – начала XX в., причем расположение этих орнаментов способствовало раскрытию их семантической функции. Так, орнаменты-обереги располагались на вороте рубахи и на плечах, охраняя голову, шею и руки человека. В женской одежде с целью поддержания и усиления репродуктивной силы большое количество узоров располагалось на рукавах, на уровне груди и по подолу. Известно, что в Вологодской, Архангельской, Олонецкой и Московской губерниях до конца XIX в. женщины во время свадьбы надевали рубахи, имевшие рукава до двух метров с прорезями-



«окошками» для рук. Такие рукава упоминаются в русской народной сказке о Царевне-лягушке: Василиса Прекрасная во время пляски взмахивает одним рукавом – появляется озеро, взмахивает другим – по озеру плывут лебеди. Б.А. Рыбаков интерпретирует это сказочное действие так:

Героиня сказки совершает акт творения мира, исполняет танец воды и жизни, существовавший на Руси еще с языческих времен и многократно отраженный в рисунках на серебряных ритуальных браслетах-наручах, относящихся к XII–XIII вв.<sup>25</sup>

Тканые орнаменты использовались не только в одежде, но и в различных текстильных изделиях, используемых в обрядах жизненного цикла человека – при его рождении, на свадьбе и похоронах.

У многих народов особое внимание уделялось поясу. Считалось, что эта важная деталь одежды имеет особую магическую силу; над поясом произносили заклинания, на нем гадали, он служил оберегом от нечистой силы. Люди верили, что пояс придает силу при выполнении трудной работы; пояс служил символом любви и добрых взаимоотношений<sup>26</sup>. В дореволюционной России девушка с детства готовила себе свадебное приданое, важной частью которого были плетеные пояса для будущего жениха, его родственников и друзей. Сохранились пояса, изготовленные в Ярославской, Псковской, Костромской областях в конце XIX в., с вытканными на них надписями: «Кого люблю, тому дарю», «Люблю сердечно, дарю навечно», «Милый мой, носи – не забывай, дарю – не теряй»<sup>27</sup>. Умение сплести красивый пояс было признаком мастерства и вкуса невесты. Существовал свадебный обряд: жених развязывал пояс невесты, символически переводя ее в новый статус – жены и будущей матери<sup>28</sup>. Кроме того, чтобы облегчить роды, женщина должна была переступить через расстеленный пояс<sup>29</sup>.

Важную роль в обрядах жизненного цикла человека играло и орнаментированное полотенце. До первой четверти XX в. сохранялись обычаи жертвовать полотенца в церковь в случае болезни или смерти родственников. Полотенцем покрывали невесту, украшали дугу свадебной повозки. Орнамент такого свадебного полотенца покрывала обычно состоял из женских фигур и всадников на двухголовых конях<sup>30</sup>.

Подобные антропоморфные элементы тканых узоров позволяют предположить, что они символизируют образы языческих божеств Древней Руси, в частности богини плодородия Макоши<sup>31</sup>.

После установления христианства на смену этой богине пришел образ святой Параскевы Пятницы, почитавшейся в древнем Новгороде и на Русском Севере. Так христианская святая (слившаяся с образом Богородицы) в народном представлении стала выполнять функции раннего языческого божества плодородия<sup>32</sup>.

Женщины, изображенные на тканых орнаментах, часто имеют увеличенные кисти рук, поднятые вверх. Считалось, что этот жест обозначает усиленную просьбу к высшему существу оградить людей от несчастий<sup>33</sup>. Следует отметить, что в декоративном искусстве многих народов встречаются изображения ладоней, которые служат амулетами или обозначают добрые пожелания<sup>34</sup>.

Интересно, что центральный женский персонаж свадебных полотенец часто изображался с рогами. Дело в том, что у восточных славян молодые замужние женщины обычно носили так называемую рогатую кичку, в старости меняя ее на «безрогий» головной убор. Из этого Г.С. Маслова делает вывод, что «рога были связаны с производительным периодом в жизни женщин». По народным представлениям, они содействовали плодородию и благополучию семьи<sup>35</sup>.

Помимо образа женского божества, трехчастная композиция обрядовых полотенец часто содержала изображение древа жизни в окружении птиц и животных. Среди зооморфных текстильных орнаментов чаще всего встречаются образы оленя, коня, водоплавающих птиц, петуха. Интересно, что подобные изображения находили при раскопках славянских курганов X–XIII вв<sup>36</sup>. Конь, олень и птицы традиционно связывались с солярными образами и часто сопровождалась изображениями свастики, включавшимися в композицию орнамента<sup>37</sup>.

Устойчивость сюжетов и композиции орнаментов позволяют предположить, что в них отражены древние ритуалы, связанные с земледелием. Так, например, в весенне-летних обрядах, бытовавших на территории России до начала XX в., важную роль играло почитание деревьев, воды и огня как символа солнца. В воду бросали венки, украшенные ветками чучело, разжигали костры и т. д. Г.С. Маслова отмечает сходство этих обрядов с сюжетами текстильных узоров, в которых отражалась языческая символика плодородия.

Таким образом, тканые изделия издавна играли в жизни человека огромную роль, причем двоякую – не только утилитарную, но и символическую (с учетом ритуального значения их узоров).

Тканый орнамент для человека конца XIX – начала XX в. был своеобразным текстом, несущим определенную информацию. Сходство изображений на ткани и на неолитической керамике позволяет говорить о ручном ткачестве как о древнейшем способе самовыражения человека.

## Примечание

- 1 *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: Словарь. СПб.: Кольна, 1995. Т. 1. С. 390.
- 2 *Бибикова В.И.* О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология. 1965. № 1. С. 3–8.
- 3 *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1963. С. 445.
- 4 *Городцев В.А.* Русская доисторическая керамика // Труды XI археологического съезда. Киев, 1901. Т. 1. С. 669.
- 5 *Иванов С.В.* Указ. соч. С. 448.
- 6 *Бочаров Г.Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М.: Наука, 1969. С. 116–118; *Колчин Б.А.* Новгородские древности. Деревянные изделия. М.: Наука, 1968. С. 12.; *Чистов К.В.* Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов русского Севера. // Фольклор и этнография: Сборник. Л., 1974. С. 12.
- 7 *Жарникова С.В.* О попытке интерпретации значения некоторых образцов русской народной вышивки архаического типа // Советская этнография. 1983. № 1. С. 87–94.
- 8 *Клетнова Е.Н.* Символика народных украс Смоленского края // Труды Смоленских Гос. Музеев. Вып. I. Смоленск: Изд. Государственных музеев и ГУБОНО, 1924. С. 116–117.
- 9 *Иванов С.В.* Указ. соч. С. 441–442.
- 10 *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. С. 158–159.
- 11 *Стасов В.В.* Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872. Табл. XVI.
- 12 *Клетнова Е.Н.* Указ. соч. С. 126.
- 13 *Рыбаков Б.А.* Указ. соч. С. 471.
- 14 *Клетнова Е.Н.* Указ. соч. С. 118.
- 15 *Иванов С.В.* Указ. соч. С. 460.
- 16 *Стасов В.В.* Указ. соч. С. 203. Позумент из старой Рязани. Табл. XXX. Рис. 2;
- 17 *Клетнова Е.Н.* Указ. соч. С. 118–119.
- 17 *Жарникова С.В.* Указ. соч. С. 87–94.

- <sup>18</sup> «Закладное ткачество» – одна из самых древних и трудоемких техник ручного ткачества, где и фон, и узор ткуются отдельными участками.
- <sup>19</sup> *Верховская А.С.* Западноевропейская вышивка XI–XIX веков в Эрмитаже. Л.: Изд.-во Государственного Эрмитажа, 1961. С. 7.
- <sup>20</sup> *Маслова Г.С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1978. С. 160.
- <sup>21</sup> Там же. С. 122.
- <sup>22</sup> *Стасов В.В.* Указ. соч. С. 199; *Клетнова Е.Н.* Указ. соч. С. 123.
- <sup>23</sup> *Иванов С.В.* Указ. соч. С. 462.
- <sup>24</sup> *Маслова Г.С.* Народный орнамент Верхневолжских карел. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 31.
- <sup>25</sup> *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. С. 714.
- <sup>26</sup> *Лебедева Н.И.* Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. М.: Изд. АН СССР, 1956. С. 503.
- <sup>27</sup> *Маслова Г.С.* Указ. соч. С. 20.
- <sup>28</sup> *Лысенко О.В., Комарова С.В.* Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы. СПб.: Астур, 1992. С. 16.
- <sup>29</sup> *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статической экспедиции в Западно-Русский край. СПб., 1877. Т. IV. С. 4.
- <sup>30</sup> *Маслова Г.С.* Указ. соч. С. 22, 31.
- <sup>31</sup> *Динцес Л.А.* Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 465–491; *Тихомиров М.Н.* Россия в XVI столетии. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 217.
- <sup>32</sup> *Динцес Л.А.* Историческая общность русского и украинского народного искусства // Советская этнография. Сборник статей. Вып. V. М.; Л.: АН СССР, 1941. С. 24–31.
- <sup>33</sup> *Богуславская И.Я.* О двух произведениях средневекового народного шитья // Русское народное искусство Севера. Л.: Сов. художник, 1968. С. 91–106.
- <sup>34</sup> *Гринкова Н.П.* Отражение производственной деятельности руки в русской орнаментике // Советская этнография. 1935. № 1. С. 77–84.
- <sup>35</sup> *Маслова Г.С.* Указ. соч. С. 160.
- <sup>36</sup> *Формозов А.А.* Памятники первобытного искусства на территории СССР. М.: Наука, 1966. С. 10.
- <sup>37</sup> *Маслова Г.С.* Указ. соч. С. 163.

## ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ 1960-х годов

Статья посвящена визуальным образам отечественных фильмов 1960-х годов. Анализируются те художественные приемы, с помощью которых кинематографисты добиваются передачи на экране не только сюжетной линии, но и психологического состояния персонажей. Задача выразить внутренний мир человека определяет своеобразие изобразительного ряда фильмов тех лет.

*Ключевые слова:* кинематограф 1960-х годов, конструкция кинопространства, видеоряд, натурная зарисовка.

Изобразительное решение отечественных фильмов 1960-х годов отмечено насыщением их визуального ряда живым дыханием улиц, свободным движением сюжета. Молодое поколение кинематографистов этой эпохи стремится передать поэтику повседневной жизни, превращающей каждый миг в яркую симфонию. В их фильмах все чаще используются натурные съемки, реальные интерьеры квартир и официальных учреждений. Фасады домов, подъезды, улицы становятся персонажами их произведений.

Следует отметить, что раскрепостившаяся и свободно задвигающаяся камера создавала новые возможности передачи настроения и внутреннего мира человека. А прием взаимодействия героев со снимающей камерой как со своим собеседником характерен для экранного повествования-размышления кинематографа тех лет.

Воплощением атмосферы, духа 1960-х годов становится фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича»<sup>1</sup>. Его видеоряд может быть представлен так.

Спящая Москва. Трамвайные пути. Бульжная мостовая. Три солдата Отечественной войны идут по пустым улицам, приближаются и уходят, оглядываясь прямо в объектив снимающей камеры. А на продолжающую снимать камеру уже выходят двое юношей и девушка: они – из другого времени, мирных 1960-х...

В утреннем свете идет подготовка к рабочему дню: разгружаются поддоны с хлебом, расклеиваются свежие афиши. Утренняя, умытая Москва... Молодой демобилизованный солдат с чемоданчиком входит в подъезд дома, по фасаду которого вверх ползет камера, за кадром слышен звук шагов... Затем мы видим квартиру семьи этого героя: стол, диван, пианино, телевизор.

Здесь, как и в фильме «Три тополя на Плющихе»<sup>2</sup> Татьяны Лизановой, мы встречаемся с использованием реального интерьера квартиры вместо павильонной декорации. Такой уход из условного пространства в живую реальность обусловлен стремлением авторов передать искренние чувства своих персонажей. Их быт совсем непритязателен: в коридоре – счетчик электроэнергии с бумажками счетов; на входной двери – почтовый ящик с наклеенными названиями газет; на столе – сковородка с жареной картошкой, открытые банки с консервами.

В изобразительном решении фильма значительное место занимают образы реальных улиц, различающихся утром и вечером, зимой и весной. Но при всей простоте и узнаваемости этих деталей, авторы стараются избежать приземленного впечатления от них, стремясь к некоторой приподнятости настроения картины. Поэтому в нее включен большой документальный эпизод литературно-музыкального вечера, на котором стихи читают поэты – А. Вознесенский, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, Р. Казакова, Б. Ахмадулина, а Булат Окуджава исполняет под гитару свою знаменитую песню «...Паду на той, на той единственной Гражданской». Полный зал Политехнического музея, в котором много кубинцев, восторженно слушает. Новая поэзия, новая музыка, новая атмосфера свободы...

А потом на молодежной вечеринке при свечах – разговоры, разговоры обо всем: о революции, ужасах 1937 года, но и о картошке тоже. Мы видим бусы из картофелин, одна из которых падает на пол, и ее давят ноги танцующих. Это – символ забвения молодежью того, скольким людям картошка спасла жизнь в войну. Об этом говорит появившийся в кадре отрывной календарь, на котором видно число – 22 июня, как и висящая над пианино фотография молодого отца главного героя, в военной форме. Во время важного эпизода,

раскрывающего ту же тему, эта фотография «оживает», участвуя в ночном разговоре с сыном.

Этот сын утверждает, что поколению отцов «было легче», чем его собственному, но камера тут же показывает приметы их «легкой» жизни: светильник, сделанный из гильзы, алюминиевые кружки, спящих вповалку солдат... Затем эти солдаты вместе с отцом надевают плащ-палатки и выходят на пустынные улицы Москвы, перемещаясь из темноты в свет (из тоннеля на Садовом кольце) и продолжая охранять покой мирной жизни своих потомков. Камера снова рисует поэтические картины раннего утра первого рабочего дня недели.

Фильм Марлена Хуциева является выразительным примером сконструированного кинопространства, характерного для 1960-х годов: здесь присутствует и знание истории, и фантазия автора, трансформирующая это знание в художественные образы.

В отечественном кинематографе тех лет вообще доминировали камерные темы, лирическая тональность, интерес к интимным переживаниям человека, хотя фоном для них часто служила весьма драматическая отечественная история.

\*\*\*

Вслед за фильмом «Застава Ильича» М. Хуциев снимает фильм «Июльский дождь»<sup>3</sup>. Он начинается с появления на экране картины «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи, затем следует необычайно длинная панорама улиц Москвы. Этот замедленный ритм фильма как нельзя лучше соответствует его жанру – «киноповествование». В нем множество самых разных эпизодов, событий, рассуждений, выяснения отношений, что позволяет познакомиться с визуальными характеристиками жизни людей 1960-х.

Основная конструкция видеоряда фильма – бесконечные проходы камеры в толпе, долгие разговоры по телефону в коридоре; знак движения времени – меняющиеся записки, квитанции на стене возле телефона; по радио все время звучат обрывки разных мелодий, речи на разные темы.

Игровое пространство фильма – это калейдоскоп «натурных зарисовок», позволяющих передать состояние его героев, движение их чувств и мыслей. Политые водой мостовые, блестящие в лучах утреннего солнца, первый автобус... Туманный день, пикник на лужайке... Разговоры у ночного костра... Южный пляж, пустые лежаки на круглых камешках... Праздник Победы, встреча ветеранов у Большого театра... Характерный мотив кинематографа 1960-х – молодая

девушка идет в толпе ветеранов... Эти зарисовки эпизодов, случайно выхваченных из жизни, постепенно складываются в гигантскую фреску. Казалось бы, обыденное и привычное, фотографически точное отражение действительности неожиданно обретает мощь воздействия под стать полотнам эпохи Возрождения.

Картину замыкает галерея кинопортретов молодых людей, которые смотрят в камеру, как в глаза собеседника. Стоит отметить, что эффект идентификации кинокамеры с живым собеседником отражает ту степень интимности размышлений о жизни, которая характерна для экранного повествования.

Данная манера съемок определила и подход художника к решению пространства интерьеров. Обстановка в квартирах молодых героев фильма изображена подчеркнуто нейтрально, как бы подсказывая зрителю, что важна не внешняя обстановка, а своеобразие их внутреннего мира.

Важный для замысла фильма ритмически-смысловой акцент – типография, где в сотнях экземплярах печатаются репродукции «Неизвестной» И.Н. Крамского; и этот, и другие шедевры тиражируются, их уникальность нивелируется. Может быть, именно так реализуется советский идеологический лозунг «Культуру – в массы»? Не потеряться в этом спешащем потоке, не обмануться внешним обликом вещей и событий, сохранить чистоту и цельность своего духовного мира, – вот к каким размышлениям приводит композиция фильма, ритмическое и светотональное решение его игрового пространства.

\*\*\*

Кинематограф 1960-х годов отличает умение радоваться жизни во всех ее проявлениях. Особенно ярко это проявляется в фильме «Я шагаю по Москве»<sup>4</sup> Георгия Данелия, жанр которого назван «лирической комедией». Картина открывается звуками боя кремлевских курантов: начинается новый день. В пустом аэропорту танцует девушка, стоят белые птицы-самолеты, готовые отправиться в новый полет. А под землей в это время идет строительство метро – нового подземного города.

Камера рисует привлекательный образ обычного московского солнечного утра. В фильме Данелия много юмора, веселого и грустного, он соткан из большого количества сцен, объектов, деталей. С конструкцией фильмов М. Хуциева его роднит жанр кинематографического романа о жизни поколения, родившегося в войну. Похожи даже пейзажи и сцены фильмов этих двух режиссеров:



их герои идут вдоль Чистых прудов, мы видим те же автоматы с газировкой, тех же прогуливающих людей. И все же в фильме Данелия много новых оригинальных деталей: оставленная на улице собака, хозяйка которой ушла в церковь; пластинка на проигрывателе; моющиеся окна в кафе-стекляшке и в здании военкомата.

Главный герой фильма Коля (актер Н. Михалков) живет в старинном московском доме, в большой семье, в уютной квартире. Мы видим круглый стол с приготовленным завтраком, буфет, трюмо, часы, телевизор, на стенах – фотографии погибших на фронте дядей и отца Коли. Тем самым в драматургию фильма входит трагическая нота.

В фильме Г. Данелия, как и в большинстве фильмов 1960-х годов, важную роль играют картины природы. Здесь все пронизано солнцем – светом и его отблесками. Когда начнется «грибной» дождь, девушка пойдет по лужам босиком, спасая свои босоножки, а молодой человек на велосипеде будет кружиться вокруг нее с зонтом... Этот эпизод, не связанный с сюжетом фильма, придает ему общую светлую атмосферу. Когда долгий, насыщенный событиями день подойдет к концу, Коля будет подниматься по эскалатору вверх, к свету, напевая знаменитую песню...

\*\*\*

В фильме «Когда деревья были большими»<sup>5</sup> Льва Кулиджанова мы встречаемся с его главным героем Кузьмой Иордановым (актер – Ю. Никулин) в весьма будничных обстоятельствах. Этот бывший фронтовик, имеющий награды, живет в многонаселенной коммунальной квартире, его личная жизнь не сложилась, работы нет. Он перебивается случайными заработками, встречаясь с друзьями-субутильниками в соседнем «стоячем» кафе.

В фильме много забавных бытовых деталей, типичных для той эпохи. Например, мы видим на старушке-соседке Кузьмы футболку с цифрой «восемь» на спине, которую она донашивает после внука-футболиста (не пропадать же добру!).

После неудачной попытки подработать, доставляя стиральную машину в квартиру покупательницы, Кузьма попадает в больницу, где случайно узнает о девочке-сироте Наташе, ищущей пропавшего на войне отца. Тоска по человеческому теплу заставляет главного героя бросить свою неуютную московскую комнату и уехать в село к девочке, выдав себя за ее отца.

Мир деревни, по контрасту с картинами большого города, передан авторами фильма через медленно разворачивающиеся лири-

ческие пейзажи и сцены: небо с облаками, леса, поля, дороги, речка с понтоном, деревенская улица, посиделки под гармонь, танцы на улице... Затем камера рисует незатейливый быт Наташи (актриса И. Гулая): в интерьере ее дома мы видим печку, полки с посудой, комод, тарелки на столе, кровать с ковриком над ней (на котором изображен горный пейзаж).

Кузьме, отвыкшему от человеческой жизни, здесь непросто: он долго «отдыхает», общается с местными мужиками, ходит на охоту, когда и Наташа, и все вокруг работают. И только когда Кузьма окажется в слесарной мастерской (что соответствует его довоенной специальности) и справится с обработкой детали, к нему вернется чувство собственного достоинства и готовность принять на себя ответственность за жизнь молодой девушки, считающей его своим отцом.

\*\*\*

Проблемы главной героини фильма Ларисы Шепитько «Крылья»<sup>6</sup> тоже знакомы зрителям. Все самое яркое в жизни Надежды Степановны (актриса М. Булгакова) случилось в ее героической молодости, во время войны. Она не находит себе места в мирной жизни, хотя добросовестно выполняет функции директора училища, участвует в телепередаче. Кадры ее повседневной жизни все время перемежаются в фильме с видом неба, облаков, летящих самолетов. Надежда чувствует себя чужой, одинокой и среди учителей, и среди своих знакомых в пивной, и в семье дочери (к ней она отправляется в битком набитом автобусе, купив торт).

Когда взгляд камеры вновь поднимается в небо, мы видим на экране картины воспоминаний героини о боевых вылетах, о ее любимом летчике Мите. Финальный аккорд фильма – воздушный танец одного самолета вокруг другого, подбитого: в нем на глазах героини погибает Митя, и она ничем не может ему помочь... Теперь Митино лицо – на фотографии в местном музее.

И когда Надежда оказывается в современном самолете на летном поле (где молодые летчики готовятся к соревнованиям), ее уже не удержать: забыв о реальности, она разгоняет самолет и взлетает в небо, к облакам... Туда, где она обретает саму себя, где прошла лучшая часть ее жизни. Там все было понятно: свои или враги, жизнь или смерть, любовь или ненависть – без оттенков, полутонов, намеков. А сейчас, в мирное время, жизнь стала намного сложнее, и она не научилась ее понимать... Война, которая искорежила всю жизнь и душу этой женщины, никак не может закончиться...

В фильме много декораций – интерьеры училища, убогой пивной, квартиры Надежды и квартиры ее дочери. В данном случае подход авторов фильма к решению кинопространства характерен для уходящих в прошлое традиций. Объекты интерьера художник не ищет в реальной жизни, – они строятся объемно, добротно, но их «старомодная павильонность» весьма ощутима. Она послужила антитезой живому дыханию жизни, полетам души героини, которые переданы постоянным возвращением к образу высокого неба, полного облаков.

\*\*\*

Для кинематографа 1960-х годов главной задачей, конечно же, было обращение к проблемам жизни современников. В 1964 г. Василий Шукшин снимает фильм «Живет такой парень»<sup>7</sup>.

Картина начинается с появления на экране карты Алтайского края. Затем мы видим машины и лошадей на дорогах; идущих по своим делам людей; бытовые сценки на ступеньках чайной; художника, который пытается запечатлеть на полотне красоту пейзажей Алтая.

Главный герой фильма по прозвищу Пашка-пирамидон (актер Л. Куравлев) работает шофером. И ему приходится нелегко: чтобы проехать с тяжелым грузом, приходится взрывать завалы на дорогах, двигатель его машины закипает от перегрузки.

Тридцатилетний Пашка – обычный человек, не слишком образованный, самонадеянный, любящий приврать, но простодушный, добрый и храбрый человек. Он откровенно отвечает журналистке из молодежной газеты, что только «дурость» заставила его броситься к машине с загоревшимися баками. На самом деле он даже не подумал об опасности для его жизни и бросился спасать машину просто потому, что «так надо». Деталь, подчеркивающая неустроенность его быта, отсутствие заботливой женской руки – надорванный карман рубашки этого героя.

Интерьеры дома бригадира шоферов, дома библиотекаря Насти представляют привычный, достойный деревенский быт, сложившийся десятилетиями. Чтобы его осовременить, приблизить к городскому, по дорогам Алтая ездит передвижной Дом мод, и в клубе колхозницы с любопытством рассматривают альбомы с рисунками новых моделей платьев и причесок.

Авторская позиция наиболее отчетливо проявляется в изобразительном решении интерьера библиотеки. Здесь идеальный порядок: современные стеллажи с большим количеством книг, столики

с подшивками газет и шахматами. Значит, перемены в деревенской жизни могут начаться, если люди будут учиться, читать, думать, – условия для этого уже есть. А вот желание немедленно сделать деревенскую жизнь похожей на городскую Шукшин добродушно высмеивает. Он рисует нелепые картины, возникающие в воображении Пашки: вместо кровати в доме появляется тахта, вместо комода – трюмо; исчезли слоники, зато есть торшер и картина; хозяйка дома одета в платье из Дома мод и говорит по-французски, а сам он – во фраке и цилиндре.

Пашка мечтает о любви прекрасной женщины, которая является ему в облике Насти, а себя самого представляет не иначе как генералом, стоящим за трибуной с обязательным графином. В финале картины он в белой рубашке идет по лесу, раздвигая ветки руками, а Настя в белом платье с прозрачной фатой разговаривает с ним... Этот герой – наивный и трогательный идеалист, дóрог сердцу режиссера.

В. Шукшин снимает свои родные места, знает всю эту жизнь не понаслышке. Он любит своих героев всем сердцем и рассказывает их историю с юмором, без всякого пренебрежения или сарказма.

\*\*\*

Подход к решению игрового пространства, который мы встречаем в фильмах Киры Муратовой, можно определить как поэтический документализм. Ее фильм «Долгие проводы»<sup>8</sup>, хотя и вышел на экраны в 1971 г., по аскетизму изобразительного ряда близок к стилистике кинематографа 1960-х. Фильм снят на черно-белой пленке, не потеряв выразительности благодаря удачно выстроенным тональным и монтажным сочетаниям. Игровое пространство здесь, как и в фильмах Марлена Хуциева, строится на различных «зарисовках с натуры»: мимоходом услышанные реплики какого-то случайного разговора, обрывки эпизодов, лица людей, – все это камера тщательно фиксирует, изучает происходящее.

Игровое пространство состоит в основном из натуральных объектов: интерьер почты; цветочная оранжерея с множеством горшочков; ограда могилы на кладбище с разросшейся травой; приметы обычного небольшого учреждения (рабочие столы, ящики картотек); комната в пустующем доме отдыха, где происходит пикник. Такая привычная предметная среда как бы приближает к зрителю проблемы и переживания героев фильма. Детали

предметного мира подчеркнута нейтральны; пожалуй, лишь одинокая мишень на пустынном пляже станет каким-то знаком, направляющим наше внимание вглубь замысла авторов – прямо «в десятку».

Отказ от цвета в фильме помогает сосредоточить наше внимание на конфликтах черного и белого цветов, с богатыми серебристыми оттенками. При развитии светотональной драматургии взаимоотношения этих двух цветов формируют эмоциональный настрой зрителя, готовят его к восприятию душевного состояния и переживаний героев. Этой цели служат контрасты в тональных решениях различных объектов: костюмов (светлый плащ матери – темный костюм мальчика), пейзажных мотивов (серый ветреный день, сухой кустарник – черные, изогнутые стволы деревьев), интерьера комнаты (светлая кафельная печь – черный кожаный диван с резной спинкой, белый холодильник – темный платяной шкаф, черное фортепиано – светлое окно).

В финальных сценах торжественного выпускного вечера (с оркестром, иллюминацией) мы видим совершенно изменившуюся внешность матери главного героя: черные волосы, черное модное платье, большие серьги. Ее нервы напряжены до предела, и элегантность наряда служит панцирем, скрывающим внутреннюю беспомощность. И только когда сын, почувствовав состояние матери, примет решение остаться с ней, отчаяние ее покинет. Тогда мать снимет черный парик, открыв растрепанные светлые волосы, и мы увидим ее спокойное, светлое лицо. Цветовой конфликт деталей поставит точку в развитии драматургического конфликта.

\*\*\*

Таким образом, поиски художественной выразительности привели к созданию на экране 1960-х годов тонких и художественно выразительных визуальных образов. Наполненные поэтическим настроением многообразные приемы решения игрового пространства необычайно обогатили и усложнили язык кино.

Обращаясь к ушедшим периодам отечественной истории, авторы-шестидесятники пытаются разобраться в жизни своих современников. Поиски смысла жизни, ее истинных ценностей, дискуссии о значении любви и дружбы в жизни человека, – все это глубоко волнует людей, живущих в 1960-е годы, как и кинематографистов этой эпохи отечественной истории.

- <sup>1</sup> Сценаристы – М. Хуциев, Г. Шпаликов, оператор – М. Пилихина, художник – И. Захарова, 1965 г.
- <sup>2</sup> Сценарист – А. Борщаговский, оператор – П. Катаев, художник – С. Серебренников, 1967 г.
- <sup>3</sup> Сценаристы – А. Гребнев, М. Хуциев, главный оператор – Г. Лавров, художник – Г. Колганов, 1967 г.
- <sup>4</sup> Сценарист – Г. Шпаликов, оператор – В. Юсов, художник – А. Мягков, композитор – А. Петров, 1963 г.
- <sup>5</sup> Сценарист – Н. Фигуровский, оператор – В. Гинзбург, художник – П. Галаджев, 1961 г.
- <sup>6</sup> Сценаристы – В. Ежов, Н. Рязанцева, главный оператор – И. Слабневич, художник – И. Пластинкин, 1966 г.
- <sup>7</sup> Сценарий и постановка – В. Шукшина, главный оператор – В. Гинзбург, художник – А. Вагичев.
- <sup>8</sup> Сценарист – Н. Рязанцева, оператор – Г. Карюк, художник – Э. Родригез.

Н.А. Левданская

## УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРИМОРСКОЙ ШКОЛЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНЦЕ XX века

Наряду с географическими и историческими особенностями Дальнего Востока, важным фактором становления Приморской школы изобразительного искусства является возможность для местных художников получать профессиональное образование во Владивостокском художественном училище и Дальневосточном педагогическом институте искусств. Эти условия позволили им осваивать основные направления мирового изобразительного искусства XX в., создавать новые творческие объединения и выходить на всероссийскую сцену.

*Ключевые слова:* Приморский край, художественное образование, творческие объединения, Приморская школа изобразительного искусства.

Творчество художников Приморского края не только отражает картину современной культурной ситуации в целом по России, но и привносит в нее свои особенности. Чрезвычайно важен в истории приморского изобразительного искусства период 1980–1990-х годов. Это было время перемен, появления новых имен, освоения и переработки стилей и направлений мирового искусства, – таких как постимпрессионизм, экспрессионизм, фовизм, абстракционизм, мизерабелизм и другие.

На сегодняшний день не существует исследований процессов, происходивших в искусстве Дальнего Востока в конце XX в. А без них картина отечественного изобразительного искусства этого периода не может быть полной.

Объективными факторами, изначально воздействующими на творчество художников, когда бы то ни было работавших в Примор-

рье, являются природные и социально-исторические условия этого края. Они значительно отличаются от средней полосы России.

*С географической точки зрения* Приморье – край самого большого евразийского континента и берег самого большого на планете Тихого океана. Огромные пространства, на которых нет следов деятельности человека, здесь вплотную соседствуют с крупными промышленными центрами, военными и торговыми портами. То, что для большинства европейского населения известно лишь понаслышке – открытый океан, ураганы, тайфуны, цунами, тайга, где северную сосну обвивает тропическая лиана, – для жителей края является привычной средой обитания. Не случайно основным жанром у дальневосточных художников с самого начала был пейзаж. По словам В.И. Кандыбы, «именно в нем впервые в российском искусстве получила отражение суровая и прекрасная природа, отличающаяся по своей образности от привычной для средней полосы России»<sup>1</sup>.

*С исторической точки зрения* необычность края заключается в том, что на протяжении столетий здесь проживали представители разных народностей (тунгусо-манчжуры, чжурчжэни, китайцы), а в иные эпохи люди вовсе покидали его. Во всяком случае, в XIX в. россиянам пришлось обживать Приморье заново. Опыт социального, экономического и эстетического освоения нашими соотечественниками этой земли требовал адекватного художественного воплощения.

Приморье (включая город Владивосток) всегда считалось пограничной территорией. В советский период (до 1991 г.) она оказалась закрытой для посещения иностранными гражданами и любыми «неблагонадежными» (с точки зрения властей) людьми. В изобразительном искусстве Приморья тогда безраздельно царил «социалистический реализм».

Казалось бы, никаких объективных условий для зарождения в Приморье неофициального, нонконформистского искусства не сложилось. Тем не менее, в конце 1980-х годов оно там существовало, что стало очевидным для всех, как только появилась возможность для его выхода из «подполья». Что же позволило новым веяниям проникнуть на приморскую землю, несмотря на ее изоляцию?

Первой и главной предпосылкой данного феномена было то, что к концу 1980-х годов наиболее активное ядро Приморской организации Союза художников РСФСР уже составляли педагоги и выпускники Владивостокского художественного училища (ВХУ) и Дальневосточного педагогического института ис-



кусств (ДВПИИ). Система обучения в этих учебных заведениях заложила основу профессиональной школы изобразительного искусства в Приморском крае (да и во всем Дальневосточном регионе России).

Начавшее работу в военный 1944 год художественное училище было в то время единственным подобным учебным заведением на всей территории Дальнего Востока. Первым его директором стал Тихон Григорьевич Алешунин, отличный организатор и хозяйственник. Оставил о себе добрую память и преподаватель Василий Васильевич Безродный, который окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры. Первые выпускники – Б.Ф. Лобас, В.С. Зданович, К.И. Шебеко, Ф.Н. Бабанин – пополнили ряды наставников Владивостокского училища. До настоящего времени эта традиция преемственности сохраняется.

Наряду со специальными предметами, в программу училища входили история мировой культуры, краеведение, русская и зарубежная литература и другие предметы<sup>2</sup>.

ДВПИИ, открывшийся в 1962 г. (с 2000 г. – Дальневосточная академия искусств, ДВГАИ), был первым в СССР подобным вузом. В советские годы его художественный факультет готовил преподавателей черчения и рисования с высшим образованием<sup>3</sup>.

Особенность приморской академической школы состояла в том, что в основу обучения художников здесь были положены принципы и программы, принятые в ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (а ранее – в Императорской академии художеств). Основателями художественного факультета ДВПИИ стали выпускники именно этого ленинградского института (В.А. Гончаренко, Г.Ф. Голенький, О.Н. Иванов, позже – В.И. Кандыба, К.И. Шебеко, Н.П. Жоголев). Уже в 1963 г. в ДВПИИ начал работать В.Н. Доронин – выпускник Московского государственного художественного института им. В. Сурикова. В 1965 г. из того же московского вуза во Владивосток приехал В.И. Бочанцев. Таким образом, в ДВПИИ как ленинградская, так и московская школа живописи были представлены вчерашними выпускниками самых престижных вузов страны. Ни те, ни другие не имели преобладающего влияния, и это оказалось весьма полезным для педагогического процесса: у студентов изначально была свобода выбора.

Обучение в ДВПИИ было организовано так же, как в Репинском институте, весь методический материал (и лучшие картины его выпускников) поступал из Ленинграда. Следуя традициям,

заложенным Императорской академией художеств, студенты ДВПИИ проходили обязательную практику в медицинском институте (изучали анатомию человека, вскрывая трупы). На пленэре студенты Приморья работали рядом со своими преподавателями, сообщая подвергаясь энергетическому воздействию «края земли». Студенты четвертого курса направлялись на практику в музеи Москвы и Ленинграда (по неделе в каждом городе), в качестве отчетов они писали рефераты о своих впечатлениях. Копировальная практика студентов в первые годы проводилась в краеведческом музее им. В.К. Арсеньева, а с 1966 г. – в Приморской картинной галерее. Председателями государственной комиссии на защите дипломов непременно были профессора из института им. И.Е. Репина. В личной беседе с В.А. Гончаренко один из них признал, что ДВПИИ лучше сохраняет традиции Императорской академии художеств, нежели ее ленинградский преемник.

Итак, до 1962 г. не только в крае, но и на всем Дальнем Востоке имелось незначительное число художников с высшим образованием. Регион являлся провинцией и географически, и из-за вторичности творчества его художников. Появление Института искусств вызвало приток талантливых и романтически настроенных преподавателей – выпускников художественных вузов Ленинграда и Москвы. «А они, в свою очередь, начали воспитывать здесь художников-живописцев высшей квалификации»<sup>4</sup>.

На всесоюзных выставках дипломных работ выпускники ДВПИИ нередко получали первые премии. Лучшие студенты после окончания обучения привлекались к преподавательской работе (С.А. Литвинов, Ю.В. Собченко и другие).

Такая система преемственности разрушала информационную блокаду закрытого приграничного края. Сюда стала проникать литература о мировых художественных направлениях, русском авангарде и других актуальных течениях.

Строго говоря, среди преподавателей ДВПИИ практически не было апологетов упрощенной модели социалистического реализма. Вениамин Алексеевич Гончаренко («сталинский стипендиат», ученик профессора Б.В. Иогансона) всегда тяготел к импрессионистической манере живописи. Николаю Павловичу Жоголеву, ученику Е.Е. Моисеенко, присуща экспрессия и острый рисунок, характерные для почерка его учителя. Василий Никанорович Доронин (тоже «сталинский стипендиат», его педагогами были П.Д. Покаржевский и К.М. Максимов) еще в студенческие годы участвовал

в крупнейших столичных выставках. Он принес в ДВПИИ тягу к крупной форме, свободу владения богатым арсеналом профессиональных технических приемов.

Благодаря трудам преподавателей ДВПИИ–ДВГАИ состав отделений Союза художников России в краях и областях региона пополняется в основном за счет выпускников этого вуза. Художественная жизнь региона за последние десятилетия значительно изменилась, став равноправной, творчески самостоятельной частью общероссийского художественного процесса.

В 1990 г. первый приморский искусствовед Виталий Ильич Кандыба писал: «Думается, на подступах то время, когда в истории нашего искусства мало будет общего понятия “русское советское искусство”. Мы будем говорить о его региональных разновидностях: уральском, сибирском, северном, дальневосточном»<sup>5</sup>.

Суждение Приморского искусствоведа не потеряло своей актуальности, получив подтверждение в масштабном труде В.С. Манина «Русская живопись XX века»<sup>6</sup>.

Рассуждая о «национальных мирах» искусства, Манин утверждает, что искусство второй половины столетия «отражало “русский мир” во всем его духовном, социальном и нравственном многообразии». С другой стороны, тот же автор говорит о появлении «малых национальных» и «региональных» миров, ранее неизвестных в искусстве. В частности, Манин пишет: «Дальний Восток неотделим в нашем восприятии от колорита и поэтичности картин О. Лошакова, В. Рачева, А. Усенко, Н. Большакова и др.»<sup>7</sup>.

Следует отметить, что все упомянутые Маниным авторы были участниками единственного творческого объединения, существовавшего в советский период на территории Дальнего Востока. Оно называлось «Художники на Курилах» или «Шикотанская группа» (с 1968 г.) и практиковало такое общероссийское направление как «суровый стиль».

Несмотря на то, что на Курилы в разные годы отправлялись художники из разных городов России, костяк объединения составляли жители Приморья. В качестве примера можно привести такую статистику. В юбилейной выставке «40 лет объединения “Художники на Курилах”» (Владивосток, 2008 г.) принимали участие 15 авторов: Н.Е. Большаков, Ю.И. Волков, И.А. Ионченков, А.В. Кацук, Е.Н. Корж, И.А. Кузнецов, Н.Н. Петров, А.И. Плешивцев, В.С. Рачёв, В.И. Сёмкин, В.А. Серов, В.А. Снытко, А.В. Ткаченко, А.А. Усенко и В.В. Яхненко. Все они получили художественное образование во Владивостоке (среднее или вы-

сшее), и только А. Кацук закончил еще и Московское художественно-промышленное училище.

Творчество «Шикотанской группы» – наиболее яркая страница, вписанная приморскими художниками в историю советского изобразительного искусства конца XX в. Рожденное в рамках «сурового стиля», искусство этой группы обрело свои ярко выраженные особенности. Этому способствовала экзотичность природы островов, острота восприятия мира молодыми авторами; художественный стиль «шикотанцев» был обогащен романтикой открытий, особым лиризмом. Их живопись отличают звучные, сочные цвета, смелые светотеневые контрасты, навеянные древней, волшебной красотой Курил<sup>8</sup>. Это был прорыв не регионального, а всероссийского значения. Недаром в течение более 40 лет практически ежегодно проходили выставки объединения во Владивостоке, а в 1980 г. – в Москве<sup>9</sup>.

Таким образом, деятельность «Художников на Курилах» можно считать признаком зарождения приморского «регионального мира искусства» внутри общероссийского. Речь идет о формировании «Приморской школы живописи». Именно это понятие сформулировал участник объединения Игорь Кузнецов в фильме «Шикотанцы» (1992) Приморского телевидения<sup>10</sup> (который хранится в моем личном архиве).

Возникшие творческие группы «Владивосток» (1988)<sup>11</sup>, «Штиль» (1989)<sup>12</sup> и другие, объединявшие художников-нонконформистов, были генетически связаны с «шикотанцами» и продолжили их дело. Самим своим появлением и яркой выставочной деятельностью они доказали, что успех приморского изобразительного искусства на общероссийском уровне вовсе не случаен.

Можно сделать следующие выводы. Появление полного цикла художественного образования в Приморском крае способствовало подъему профессионального уровня приморских художников. Ряды Приморского отдела Союза художников стали пополняться за счет выпускников местных учебных заведений. Их творчество способствовало тому, что на местной почве успешно «прививались» и развивались тенденции, характерные для изобразительного искусства России 1960–1980 гг. – сурового стиля, нонконформизма и андеграунда. В конце этого периода на Дальнем Востоке сложилась благоприятная обстановка для формирования региональной – Приморской – школы изобразительного искусства.

- <sup>1</sup> *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938 гг.). Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. 54 с.
- <sup>2</sup> Владивостокскому художественному училищу 55 лет. Встреча первых выпускников / Вступит. ст. Л.И. Мартемьяновой. Владивосток: ВХУ, 1999. 21 с.
- <sup>3</sup> Дальневосточная государственная академия искусств. Воспоминания и материалы. Вып. 1 / Под ред. А.А. Смородиновой. Владивосток: ДВГАИ, 2002. 129 с.
- <sup>4</sup> Там же. С. 14.
- <sup>5</sup> *Кандыба В.И.* Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. С. 33.
- <sup>6</sup> *Манин В.С.* Русская живопись XX века. СПб.: Аврора, 2007. Т. 3. 551 с.
- <sup>7</sup> Там же. С. 305.
- <sup>8</sup> *Левданская Н. А.* «Шикотанская группа» как явление в художественной жизни Дальнего Востока России // II Потаповские чтения, науч. конф. X региональной выставки «Дальний Восток». Якутск: Апрель, 2009. С. 115.
- <sup>9</sup> Художники на Курилах: Каталог выставки / Вступ. ст. О.Н. Лошакова. М.: Сов. художник, 1980. 55 с.; Шикотанская группа. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.tvorchest.ru/list/zhivopis\\_ccsg](http://www.tvorchest.ru/list/zhivopis_ccsg). (дата обращения: 10.08.2011).
- <sup>10</sup> Шикотанцы: телевизионный фильм [23 мин 05 сек.] / Автор Е.В. Медведская, режиссер Э. Уразбаева. ГТРК «Владивосток», 1992.
- <sup>11</sup> Группа «Владивосток» (1988), на счету которой пять выставок, не имела постоянного состава, но костяк ее составили восемь человек: Ф.М. Морозов (р. 1946), В.Г. Ненаживин (р. 1940), А.А. Пырков (р. 1946), В.Н. Самойлов (1924–1989), Ю.В. Собченко (1937–2001), Р.В. Тушкин (1924–2006), В.А. Фёдоров (р. 1937), В.М. Шлихт (1930–1994). Все они учились во Владивостоке. В.А. Федоров, помимо Владивостокского художественного училища, три года учился в Московском художественном институте им. Сурикова (но не окончил его).
- <sup>12</sup> Участники группы «Штиль» (1989): А.В. Камалов (1955–2002), С.В. Симанков (р. 1955), Е.Е. Макеев (р. 1956), А.В. Куценко (р. 1958), И.Ф. Зинатулин (р. 1964), А.И. Ионченков (р. 1960), В.И. Серов (р. 1959), В.Н. Погребняк (р. 1956). На счету «Штиля» пять выставок. Только двое из перечисленных художников получили образование за пределами Приморского края.

ЗНАЧЕНИЕ КИЕВОГОРСКОГО ПОЛЯ  
В ПРАКТИКАХ ГРУППЫ  
«КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»

Статья посвящена анализу механизмов создания эстетического события в перформансах группы «Коллективные действия» (КД). Рассмотрение акций КД в широком контексте неконформистского искусства позволяет выявить различия между эстетическим формообразованием искусства, существующего в условиях типичной для Запада автономии, и неофициального советского искусства. Автор показывает, что главным продуктом художественной акции в ситуации тоталитаризма был не предмет искусства, а экзистенциальное переживание.

*Ключевые слова:* группа «Коллективные действия», неофициальное искусство, пространство «белого куба».

Видите вы что-нибудь? – спросил Пуссен Порбуса.

– Нет. А вы?

– Ничего.

*Оноре Де Бальзак. Неведомый шедевр.*

Условием эстетического переживания в модернистской культуре выступает автономия искусства. Согласно Адорно<sup>1</sup>, это предполагает изъятие произведения из эмпирической реальности повседневного опыта. Рансьер<sup>2</sup> различает автономию искусства и автономию эстетического опыта, причем он определяет само понятие «автономия» как условие политического равенства. Любой человек может предложить художественное высказывание, но только авторитетные экспертные институты способны легитимировать это высказывание как художественное произведение.

Демократические принципы предполагают опору на дискурсивное поле, созданное различными референциями, эстетическими концептами, историей искусства. Устаревает романтический миф об одиноком непризнанном гении, творящем на чердаке некий шедевр, о котором никто ничего не знает. При автономии искусства нет (и не может быть) произведения вне его экспертных референций, вне сложных связей с «воображаемым музеем»<sup>3</sup> – настоящим или будущим, частным или общественным. И произведение искусства создается совокупностью его эстетических прочтений, с учетом социокультурного значения и актуальности его темы. Принцип автономии эстетического опыта воплотился в особых условиях экспонирования, для обозначения которых сегодня широко используется термин «белый куб». Модернистская парадигма изымает искусство из повседневности: грани белого куба (стерильного выставочного пространства) маркируют границу между искусством и жизнью. Любая вещь, помещенная в белый куб, считается как знак – вне ее повседневных функций; тем самым она и приобретает статус произведения искусства. Белый куб как эстетический диспозитив продолжает оставаться гарантом эстетического дискурса, лабораторией искусства. И это происходит вопреки практикам художественного авангарда, размывающего границы между жизнью и искусством. Вряд ли можно назвать произведением искусства некоторую вещь или конструкцию, которую выделяет из повседневности только мой личный эстетический опыт. Например, если я, прогуливаясь, обнаруживаю красивый вид, но не утруждаюсь зафиксировать его в картине, тексте, на видео или фотографии, это событие происходит только в сфере моего личного опыта. Оставаясь одиноким зрителем, я не могу придать публичный характер своему эстетическому переживанию. Таким образом, автономия искусства как социального института обеспечивает культурную («политическую», по терминологии Рансьера) значимость личного эстетического опыта.

В отличие от Запада, в советской России принцип автономии искусства был нарушен, так как отсутствовала свобода эстетического высказывания и суждения. В статье «Земляные работы» А. Монастырский описывает особенности эстетического дискурса советской эпохи. Тогда был возможен только один художник – Власть, а ее произведением было все «экспозиционное поле» (в терминологии КД) – вся  $\frac{1}{6}$  часть суши земного шара. В состав этого поля входили «стены квартир и мастерских, музеев,... земля, принадлежащая колхозам и совхозам, дороги, одним словом все,

включая водные ресурсы и воздушное пространство»<sup>4</sup>. В отличие от экспозиционного, «демонстрационное» поле – это зона и результат деятельности подпольного художника, который пробует нащупать границы своей автономии. В описанном Монастырским тотальном «произведении искусства» явно обнаруживается дефицит индивидуального, частного пространства.

Развивая эту мысль, можно заметить, что уязвимым местом экспозиционного поля Власти являлась повседневная жизнь: квартиры и мастерские художников. Именно они стали пространством альтернативного искусства, независимого эстетического опыта и проявления индивидуальной свободы. Сначала местом паломничества была маленькая квартирka в Лианозово семьи художников Рабиных/Кропивницких. В спальном районе Москвы, в обыкновенной квартире, несколько лет просуществовала инсталляция Комара и Меламида «Рай». Квартирные выставки стали постоянной практикой, иногда они даже разрастались в фестивали. Нонконформисты производили «повседневное», приватное искусство, причем форма их произведений соответствовала контексту: создавались картины небольшого размера (а если большого, то имитирующие жэковские стенды). Коммунальное пространство обеспечивало прямое взаимодействие художника и зрителя. Специфика условий существования нонконформистского искусства способствовала появлению жанра альбома. К нему можно отнести не только альбомы Кабакова и Пивоварова, но и карточки Рубинштейна, кубики Герловиных, аппликации Д.А. Пригова, манипуляционные объекты А. Монастырского и т. д. Куратор четвертой московской биеннале Питер Вайбель в небольшом пресс-релизе отмечает:

В советские годы старшее поколение российских художников перешло из публичных пространств в частные помещения, чтобы сохранить независимость своей работы. Сделав это, они «деконструировали» произведение искусства как закрытую систему и превратили его в коллективный опыт. В результате они изменили автономность произведения искусства и зрителей<sup>5</sup>.

Невозможно представить автономию искусства в ситуации нонконформистского подполья. Подполье не является местом свободы, оно исключено из общественных социокультурных отношений и не разграничивает эстетическое и повседневное, а, напротив, связывает их в неразрывный узел. Квартирные выставки соединяли профанное и сакральное пространства, тогда как



одной из главных характеристик белого куба является именно его сакральность.

Что же в принципе определяет условия эстетического опыта? Именно эта проблема привлекала внимание группы «Коллективные действия», представляющей московский концептуализм. Многие исследователи подчеркивают значение деятельности КД как «институционально образующей»<sup>6</sup>: она способствовала возникновению особого сообщества, специальной терминологии, архива, эстетической теории, музея.

Теме формирования группой КД художественных институций посвящено немало работ, а я хотела бы сосредоточить внимание на механике и функциях Киевогорского поля в ее эстетической практике.

Попробуем разобраться, чем является в контексте нонконформизма практика поездок за город на Киевогорское поле, расположенное вблизи поселка Киевы Горки Лобненского района Московской области. Возможно, их целью было создание автономии эстетического опыта и дистанцирование от повседневной жизни. Один из организаторов этих акций, А. Монастырский, пишет:

Я вдруг физически почувствовал, пробираясь по высокой и мокрой траве Киевогорского поля, что нет сил выстраивать эстетику на таких огромных открытых пространствах<sup>7</sup>.

Вообразим такую ситуацию. Люди выходят из леса на опушку, и перед ними открывается небо, широкое поле и черно-белая линия леса на горизонте, которую пересекает вертикаль – фигура человека. Эта картина возникает не только в воспоминаниях участника акций, но и зафиксирована в фотодокументах группы КД.

Реальные переживания участника акции искажаются оптикой «скафандра фактографии»<sup>8</sup>, смешиваются с образами мифологии КД. Она складывается на основе лаконичных отчетов организаторов и нейтральных документов – фотографий и видеофильмов, включая в себя различные интерпретации участников акций. Огромный архив КД обладает сложной внутренней структурой, собственной логикой отбора сюжетов и специфичным понятийным аппаратом. Существует несколько сборников, изданных КД, но их научной библиографии нет. Она кажется даже неуместной, так как эти тексты содержат не искусствоведческий анализ, а фиксацию коллективного эстетического опыта группы.

Чтобы понять значение Киевогорского поля в практиках КД, необходимо обратиться к документам первого тома. До начала событий, описанных в документах «Десять появлений» и «Воспроизведение», акции КД разворачивались на «реальных полях». Но после этих событий, по словам А. Монастырского, участники «как бы отделились от реальности фактографической пленкой»<sup>9</sup>. Коллективное символическое погружение в пейзаж – основа большинства акций КД. В их описаниях, вошедших в первый том, исследуются принципы «конструирования уровня восприятия» группы. Пространство как условие любого «восприятия априори» (по И. Канту) находится в центре художественных практик КД. Задача организаторов – создание у зрителей «ощущения пустоты». Демонстрационная структура поля оформляется по краям, оставляя его центр пустым. Первый уровень очищения восприятия – это формирование «поля ожидания» (во время путешествия группы к месту события и его подготовки). Это психическое поле, которое еще не сомкнулось через зрение с реальным эмпирическим пейзажем. Такое смыкание происходит в тот момент, когда зритель оказывается созерцателем пустого пространства, на котором пока еще ничего не происходит. А. Монастырский полагает: «Здесь важно сохранить освобожденность сознания от сферы непосредственного обыденного восприятия»<sup>10</sup>. При выполнении этого условия происходит конструирование второго уровня очищения, которое и обеспечивает возможность эстетического опыта. Усилиями организаторов акции реальное поле «метафизируется», оно поднимается на уровень «возвышенной пустоты»<sup>11</sup>. Тогда и начинается действие, которое, однако, осуществляется только «для отвода глаз» – для оправдания ожиданий зрителя. Задача КД – длить паузу, которая обеспечивается «пустым действием». События происходят не в реальном пространстве, а в сознании зрителя. А. Монастырский поясняет:

Формообразование уровней восприятия, на одном из которых может быть достигнуто переживание происходящего как происходящего по преимуществу «внутри» освобождающегося сознания – такова общая задача акций<sup>12</sup>.

Таким образом, реальное Киевогорское поле как бы отсутствует в соответствии с «пустотным каноном», и эстетическое событие происходит именно в сознании зрителей. Именно «пустотность» видимого поля сопоставима с механикой «белого куба», форми-

рующего восприятие любой вещи или перформанса как произведения искусства. При этом предметность повседневного опыта преодолевается, и все события приобретают знаковый характер. Однако механика Киевогорского поля отличается от «белого куба» тем, что она не создает произведения искусства, но производит эстетическое событие. Кроме того, Киевогорское поле, в отличие от белого куба, неоднородно: в конструкции, созданной КД, есть зоны различения и неразличения (средний и дальний планы).

Конструктивные принципы организации визуального пространства в акциях КД соответствуют классическому пейзажу и не представляются зрителю реальностью (так же, как картина). Киевогорское поле является элементом конструкции созерцания, местом проецирования умозрительных представлений (глубина, удаление–приближение, дистанция, горизонт). Классический пейзаж, однако, предполагает одного зрителя, а Киевогорское поле созерцает целая группа. Это позволяет говорить о наличии не одной перспективной линии, но параллельных перспектив-экзистенций, зафиксированных участниками акций.

Теперь посмотрим, как устроено пустое действие – «ложное событие в зоне различения». Вектор зрительского восприятия следует за передвижением людей по направлению к горизонту (к зоне неразличения), а затем обратно, удаляясь и приближаясь. Сюжеты этих событий, как и все акции КД, элементарны, но именно в силу этого – многозначны. В системе описания КД пустое действие разворачивается в демонстрационном знаковом поле, которое представляет собой совокупность психических, зрительных и эмпирических.

Сюжеты акций первого тома наиболее лаконичны: они представляют принцип «пустого действия», ситуацию присутствия зрителя «здесь и сейчас». В самой первой акции, «Появлении», зрителям просто раздавали справки о присутствии, что и стало ее сюжетом. В перформансе «Лозунг-77» на холме между деревьями был вывешен лозунг, содержание которого отрицало само место действия. Он гласил: «Я ни на что не жалуясь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах»<sup>13</sup>.

В акциях «Комедия» и «Третий вариант» абсурдный сюжет строился на принципе исчезновения и появления. События происходили в логике фокуса, становясь метафорой мерцания реального и видимого (объективного и субъективного). В «Комедии» две человеческие фигуры, приближаясь издали к зрителям, пос-

тепленно сливались (один участник в какой-то момент скрывался под балахоном другого). При дальнейшем приближении балахон снимался, и зрители убеждались, что участник действительно один (второй незаметно скрылся в яме). Тот же сюжет разыгрывался в акции «Третий вариант», где была изменена лишь схема движения. Участник в фиолетовом балахоне двигался параллельно линии зрителей на расстоянии 50 метров.

Действия, которые разыгрывались в этих акциях, являлись «ложными событиями» (по терминологии КД), которые ставили вопрос о реальности присутствия зрителей на Киевогорском поле здесь и сейчас. Сами названия акций первого тома «Время действия» и «Место действия» напоминают о пространственно-временном континууме.

Итак, в акциях КД реальное Киевогорское поле как бы утрачивает свою реальность, что и становится условием эстетического опыта. Реальное поле в меньшей степени, чем метафизическое и ментальное, является местом действия; в акциях КД оно переживается как «пустота», место «пустого действия».

Реальность понимается в авангардном искусстве как нечто остающееся после преодоления образа, символа, знака, мыслеформы. Например, Малевич называл реальностью супрематизм, разрушая систему представлений, воплощенную в классической картине. Субъективное переживание художника – реальность экспрессионистической живописи. Поверхности холста и красочный слой – реальность импрессионизма. Те практики, которые развивались в 1960–1970 гг. на Западе, разворачивались в реальности тела (в случае перформанса), ландшафта (в ленд-арте), политики (в акционизме). В акциях же группы «Коллективные действия» реальностью становится экзистенциальное пространство. Цель этих акций – «получение определенного духовного опыта, по существу своему не знакового»<sup>14</sup>. А. Монастырский пишет:

В наших акциях экзистенциальная и интенциональная сущности совпадают. Об экзистенциальной сущности скажем только, что акции реализуются в получении некоего реального опыта, но не в получении изображений этого опыта<sup>15</sup>.

В заключение хотелось бы уточнить мотивы перемещения акций КД с коммунальной кухни и из мастерской художника за город. Киевогорское поле вовсе не трактовалось организаторами акций как пространство сакральное, универсальное или автономное (что было

характерно для пространства «белого куба»). По свидетельству Монастырского, поездки за город являлись «банализацией экспозиционных пристрастий как на уровне “народного” (официального) сознания, так и элитарного (неофициального)»<sup>16</sup>. Экспозиционные пространства, будь то стерильное пространство «белого куба» или мастерские художников в Советском Союзе, всегда ограничены рамками политического и метафизического дискурсов. В условиях советского подполья квартирные выставки были частью диссидентского протеста. Белый куб, его элитарная пустотность в современном контексте стал механизмом арт-индустрии.

Акции КД с трудом вписываются в эту структуру; это происходит только на уровне объективации в документах, архиве. В отличие от «белого куба», Киевогорское поле вполне реально, обладает особыми характеристиками. Оно не универсально, лишено сакрального характера и не является условием производства арт-продукта. Это поле является одним из элементов сложной системы, обеспечивающей возможность эстетического события. Оно воспринимается как традиционный пейзаж, композиции которого обычно включает одну или несколько человеческих фигур. Однако Киевогорское поле сближается с «белым кубом» благодаря его функции – создавать пространство созерцания.

## Примечания

<sup>1</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 363.

<sup>2</sup> Рансьер Ж. и др. // Ж. Рансьер в гостях у группы «Что делать». Взрывы непредсказуемы. Газета «Что делать?». 2007. № 17. Дебаты об авангарде. URL: [http://chtodelat.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=365%3Ayou-cant-anticipate-explosions&catid=177%3A17-debates-on-the-avant-garde&Itemid=444&lang=ru](http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=365%3Ayou-cant-anticipate-explosions&catid=177%3A17-debates-on-the-avant-garde&Itemid=444&lang=ru) (дата обращения: 24.08.2011).

<sup>3</sup> Мальро А. Воображаемый музей. М.: КРУК-Престиж, 2005.

<sup>4</sup> Монастырский А. Земляные работы // А. Монастырский. Эстетические исследования. М.: Герман Титов, 2009. С. 156.

<sup>5</sup> Вайбель П. Сайт «Четвертая московская биеннале». Основной проект. URL: [http://4th.moscowbiennale.ru/ru/program/main\\_project.html](http://4th.moscowbiennale.ru/ru/program/main_project.html) (дата обращения: 24.08.2011).

<sup>6</sup> Бобринская Е. «Коллективные действия» как институция // Художественный журнал. 1999. № 23.

О.Р. Саркисян

- <sup>7</sup> *Монастырский А.* Скафандры фактографии // Поездки за город. М.: Герман Титов, 2009. Т. 6–11. С. 6.
- <sup>8</sup> Там же. С. 5.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> *Монастырский А.* Предисловие // Поездки за город. Коллективные действия. М.: AD Marginem, 1998. С. 22.
- <sup>11</sup> Там же. С. 23.
- <sup>12</sup> Там же. С. 19–20.
- <sup>13</sup> Там же. С. 26.
- <sup>14</sup> Там же. С. 23.
- <sup>15</sup> *Монастырский А.* Семь фотографий // Поездки за город. М., 2009. Т. 6–11. С. 41.
- <sup>16</sup> Вопросы об истории «Коллективных действий» // Указ соч. С. 15.

# Проблемы музеологии

А.Г. Лещенко, А.В. Урядникова

## О НОВОМ СЛОВАРЕ «КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЕОЛОГИИ»

Статья посвящена особенностям концепции французских исследователей, составивших словарь «Ключевые понятия музеологии» (2010), который был переведен на русский язык А. Урядниковой. Авторы статьи обсуждают некоторые спорные вопросы интерпретации таких базовых терминов, как «музей», «кибер-музей», «музеология», «медиация», «музеальность», «музеефикация» и другие – в соответствии с разными европейскими и российскими языковыми традициями.

*Ключевые понятия:* музей, музеология, музеальность, кибер-музей, медиация.

Небольшая книга «Ключевые понятия музеологии» (*Key Concepts of Museology*<sup>1</sup>) предвещает появление полного Энциклопедического словаря (*Encyclopaedia Dictionarium*<sup>2</sup>). Она является результатом многолетнего труда Международного комитета по музеологии при ИКОМе (Международном совете музеев). Эти издания призваны отразить современное состояние музейной науки, проследив эволюцию ее ключевых понятий и существующие разногласия в их интерпретации. В задачи авторов входило также совершенствование понимания теории и практики музейной деятельности, объяснение лежащих в ее основе принципов. Оригинал книги написан на французском языке и представляет, главным образом, видение музеологии, преобладающее во Франции и Бельгии. Бóльшая часть цитат и ссылок в книге – из франкоязычных изданий XX века. «Англо-американские» особенности музеологии находят отражение только в отдельных замечаниях относительно

терминов, отличающихся от французских. Однако, по словам Алисандры Камминс (президента ИКОМа в период 2007–2010 гг.), включенные в словарь термины используются и признаются музеологами разных стран (с. 8). Некоторые определения все же отражают национальные терминологические особенности (например, принятые в России и на Западе различные значения термина *музеография*, различия в понимании *этики* в англо- и франкоязычных странах). Авторы выражают надежду, что их книга послужит стимулом для дальнейших дискуссий и терминологических уточнений. Более того, формирование единого музеологического языка является актуальной проблемой для всего мирового музейного сообщества. В связи с этим работа по переводу «Ключевых понятий музеологии» и публикация в данной статье некоторых комментариев к этой книге имеют своей целью способствовать достижению понимания между музейными специалистами.

«Ключевые понятия...» являются актуальным справочным изданием: в него включены подробные дефиниции 21 термина<sup>3</sup>, с анализом их эволюции, а также производные слова и корреляты. Статьи с этими дефинициями уже вошли в состав Энциклопедического словаря (на французском языке), где они были дополнены характеристиками еще 500 терминов. В отличие от большинства словарей, стиль этих статей отличается эмоциональностью и философской глубиной. Многие дефиниции строятся на контрасте между идеальной музеологической моделью и тем, как обстоит дело на практике. Наиболее конфликтные случаи относятся к терминам *архитектура*, *этика*, *менеджмент*; при этом часто подчеркиваются их различия (например, между *коллекцией* и *фондами*, *кибер-музеем* и *виртуальным музеем*). Еще один характерный прием – своего рода «вывернутое» определение: так, в статью о ключевом понятии «музей» включена дефиниция термина «институт», подчеркивающая значимость именно *институционального* подхода к музею:

Подчеркивание институциональной природы музея означает укрепление его нормативной роли и имеющегося авторитета, например, в науке и изящных искусствах (с. 44).

Некоторые проблемы музеологии, затронутые в книге, требуют комментариев переводчика. Так, наряду с принятыми в российском научном сообществе понятиями *архитектура*, *научное исследование*, *коллекция*, *коммуникация*, *этика*, авторы определяют ряд терминов, мало распространенных в русской научной лексике. К ним относятся, в частности, *медиация*, *музеальность*, *музеальный*, *музеалиа*; сложно подобрать точные эквиваленты и для таких слов



как *патримонизация*, *экспография*, *ментефакты*. Постоянно употребляемые термины *музеефикация* и *музеография* имеют разные оттенки смысла в западной и отечественной традициях.

Прежде всего, проанализируем трактовку авторами книги ключевого понятия *музей*. В посвященной ему статье содержится критика официального определения термина «музей», данного ИКОМом. В этом определении говорится, что музей, прежде всего, является некоммерческим учреждением. Авторы «Ключевых понятий...» утверждают, что музей Гревен в Париже, например, отнюдь не перестает быть музеем из-за своего коммерческого статуса. Зато «виртуальный» музей (в соответствии со значением слова «virtual») – это всего лишь *потенциальный* (задуманный или проектируемый) музей, не существующий в реальности. Поэтому авторы книги предлагают называть современные музеи, созданные с помощью компьютерных технологий, не «виртуальными», а «кибер-музеями». Определение кибер-музея цитируется со ссылкой на слова немецкого исследователя Швайбенца (Schweibenz) от 1998 г.:

Логически связанная коллекция *цифровых* предметов, созданных различными способами, которая благодаря своей способности к взаимодействию и легкодоступной природе выходит за границы традиционных методов коммуникации и взаимодействия с посетителями; она не имеет реального местоположения или пространства; ее предметы и связанная с ними информация могут быть распространены по всему миру (с. 44).

При переводе этого определения с французского на английский язык для характеристики предмета «кибер-музея» был использован термин *digital* (именно «цифровой»), а не *digitized* («оцифрованный»), как во французском оригинале. Дефиниция кибер-музея, на которую ссылаются авторы книги, была предложена еще до появления Музея цифровых медиа (AMDM)<sup>4</sup>, предметы которого изначально были созданы в цифровом формате, а не «оцифрованы». Таким образом, музей AMDM соответствует определению «кибер-музей» в английской версии «Ключевых понятий...», но не во французской и испанской версиях. Несмотря на критику термина «виртуальный музей», в европейской лексике слово *virtual* давно укрепились в значении: нечто, созданное с помощью компьютера, существующее в *виртуальном пространстве*. В этом же смысле в российской научной традиции принято говорить о «виртуальном музее».

Стоит отметить, что в большинстве музееведческих словарей, в том числе российском «Словаре актуальных музейных терминов» (2009), определения «экомuzeя» и «новой музеологии» даются отдельно. В «Ключевых понятиях» данные термины рассматриваются как частный случай при определении «музея» и «музеологии».

Научное направление «новая музеология» возникло еще в 70-х годах XX в. и получило поддержку особого комитета при ИКОМе – «Международного движения за новую музеологию» (MINOM). К сожалению, члены этого комитета не были привлечены к составлению словаря и в результате в нем не нашли отражения последние изменения в терминологии: поскольку «новая музеология» уже перестала быть чем-то новым, данное направление теперь принято называть «социомузеологией» или «альтермузеологией» (*другой* музеологией). Кроме того, большинство современных исследователей предпочитают не употреблять термин «экомuzeй», поскольку приставка «эко-» ассоциируется с традиционной экологией.

Термину *музеология* дается пять разных определений, каждое из которых означает определенный подход к этой области знания – от чисто практического до научного. Если сравнивать словарную статью с предложениями, которые были высказаны в рабочем варианте (*working papers*) словаря<sup>5</sup>, заметно смягчение позиции его составителей. В рукописи предполагалось однозначное признание, что музеология – не наука, но в окончательном варианте мы видим такое положение:

Соотнесение музеологии и науки (даже на стадии формирования) медленно уходит в прошлое, поскольку ни объект ее изучения, ни ее методы по-настоящему не соответствуют эпистемологическим критериям специального научного подхода (с. 55).

В российской традиции музеологию принято считать научной дисциплиной на стадии формирования. Термин «музеальность» (и его производные *музеальный*, *музеальное*) является переводом французского слова *muséal* и используется для определения более широкой сферы, чем позволяют традиционные понятия «музей» и «музейный». В научный оборот его ввел чешский музеолог З. Странский. В отечественной традиции термин часто расшифровывается как «музейная потребность», т. е. готовность воспринимать реальные предметы как музейные<sup>6</sup>. З. Странский объяснял причины возникновения музеев «специфическим отношением

человека к действительности, проявляющимся в стремлении к собиранию и сохранению объектов культурного и природного наследия как истинных ценностей»<sup>7</sup>. Английский термин *museality* также переводится как «музеальность», *museal field* – «музеальное пространство».

Однако в испанском и французском языках понятие «музеальное» (*le museal, lo museal*) относится к размышлениям о фундаментальных основах и судьбе музея, о тех проблемах, с которыми он вынужден сталкиваться. Авторы «Ключевых понятий...» говорят о музеологии как об «этике музеального» или «философии музеального».

В 1970 г. З. Странский предложил неологизм *музеалиа* (*musealia*) для определения музейного предмета. Тем не менее, термин *музейный предмет* является более распространенным и означает, прежде всего, музейефицированную подлинную вещь. Более того, оказавшись в музее, любая вещь становится *семиофором* – приобретает новый смысл, ценность и функцию, лишается своего изначального предназначения и контекста. Теперь она находится *перед* субъектом, дистанцированным от нее, т. е. превращается в *objectum* (лат. – находящийся впереди).

В отличие от употребляемого в европейской традиции единого термина «музейный объект» (*object* в английском и *objet* во французском языках) в русской принято различать «*музейный предмет*» и «*музейный объект*». Первый термин означает «*движимый* объект культурного и природного наследия, первоисточник знаний и эмоций, изъятый из среды бытования или музейефицированный вместе с фрагментом среды и включенный в собрание музейное»<sup>8</sup>. Термин «музейный объект» используется по отношению к *недвижимым*, средовым и нематериальным объектам культурного и природного наследия<sup>9</sup>.

В современной музеологии все чаще употребляется термин *медиация* (в римском праве означавший урегулирование споров с помощью третьей стороны – медиатора, посредника). Смежными с «медиацией» понятиями являются «коммуникация» и «интерпретация», при этом в русской традиции «медиация» и «интерпретация» в значительной степени совпадают. Именно музей играет роль *медиатора* между непосредственно воспринимаемыми предметами и их скрытыми смыслами, помогая посетителю преодолеть дистанцию между ними посредством истолкования (интерпретации). В российском «Словаре актуальных музейных терминов» под интерпретацией понимается «слож-

ный, многоуровневый процесс истолкования объектов культурного и природного наследия в контексте собрания музейного, экспозиции музейной, либо музейного дискурса в целом»<sup>10</sup>. В отличие от «интерпретации», понятие «медиация» имеет более широкий смысл (это далеко не только истолкование). Именно медиация играет фундаментальную роль в процессе самопознания посетителя музея, находящегося непосредственно перед произведениями искусства и культуры.

Отдельная статья в словаре посвящена понятию «*muséalisation*» (во французском варианте) или *musealisation* (в английском). Буквальный перевод (точнее, калька этого слова) звучит как «музеализация», однако в отечественной традиции прочно утвердился термин *музеефикация*. Он определяется как «процесс преобразования историко-культурных и природных объектов в музейные объекты»<sup>11</sup>. Кроме того, в западной традиции существует понятие «*museumification*», которое на русский язык тоже можно перевести как «музеефикация» или реже употребляемое «музеефицирование». В «Ключевых понятиях...» ему приписывается уничижительное значение, связанное с идеями мумификации живых объектов. Однако некоторые англоязычные исследователи все же употребляют термин «*museumification*» как синоним «*musealisation*»<sup>12</sup>.

Интересной представляется трактовка авторами *профессии* музеолога, границы которой очень широки. По их мнению, музеологом в равной степени может быть историк искусств или биолог, социолог или экономист (и т. п.); с другой стороны, музеологом не может являться человек только потому, что он работает в музее (часто не имея соответствующего образования). В последнее время к традиционным музейным должностям – хранитель, куратор, экскурсовод – добавились новые: медиатор, веб-мастер, музейный менеджер, *registrar* (букв. регистратор). В «Ключевых понятиях...» обязанности последнего описаны как инвентаризация, документальное обеспечение перемещения предметов, решение вопросов страхования и управления фондами, иногда к этому добавляется подготовка и монтирование экспозиции (в качестве куратора выставок). Большинство подобных задач в российских музеях выполняют *специалисты отдела учета* (например, в ГТГ, ГРМ, Кунсткамере) или *отдела научной документации* (например, в Эрмитаже). Они могут принимать участие в научно-исследовательской работе других отделов, однако не выступают в качестве кураторов.

Еще один термин, упомянутый в «Ключевых понятиях...», но не используемый у нас – «музеограф». Авторы отмечают, что он встречается, в основном, во франко- и испаноязычных странах, причем музеограф – это не профессия, а обобщающий термин для целого ряда специалистов музейного дела:

Музеографы, как музейные специалисты, учитывают научную программу и схему управления коллекциями и стремятся показать отобранные хранителем предметы наиболее подходящим образом. Они обязаны знать методы консервации и то, каким образом происходит инвентаризация музейных предметов. Они создают сценарий экспозиции и предлагают языковые средства, способствующие ее пониманию. Они интересуются тем, что необходимо публике, и используют наиболее подходящие методы коммуникации для передачи того послания, которое заключено в экспозиции (с. 52–53).

Можно отметить, что концепция «музеографии» акцентирует внимание на взаимодействии между теорией и практикой при создании экспозиций, организации музейной коммуникации и в других случаях.

Многие термины музеологии так или иначе связаны с понятием *наследие*. В словаре рассматриваются происхождение и история этого понятия, его модификации. Особое внимание уделено анализу терминов «нематериальное культурное наследие» и «живые сокровища человечества». Авторы «Ключевых понятий музеологии» подчеркивают, что понятие наследия отражает европейские эстетические, моральные, культурные идеи и ценности. Между тем, они могут быть несовместимы с традициями других стран, например, африканских, где до сих пор наиболее значимые предметы хранятся в святилищах или общинных домах. Поэтому у местного населения нередко возникает негативное отношение к музеям европейского типа, которые отбирают его реликвии. Данная проблема до сих пор не решена<sup>13</sup>.

Подведем итоги. Развитие музеологии как научной дисциплины сопровождается упорядочением ее терминологии. Эта работа ведется, в частности, Международным комитетом по музеологии в сотрудничестве с другими комитетами ИКОМа и профессионалами музейного дела. В России первый терминологический словарь был издан в 1974 г., и с тех пор продолжается непрерывное уточнение, пересмотр и дополнение дефиниций музеологических понятий. В 2009 г. результаты исследований, проведенных в Рос-

сийском институте культурологии и специалистами смежных дисциплин, были представлены в «Словаре актуальных музейных терминов». Эта знаковая публикация отразила большой объем новых идей и концепций, накопившихся в отечественной музеологии<sup>14</sup>.

Проблемы дальнейшего развития терминологического аппарата дисциплины связаны с потребностью в унификации, систематизации и стандартизации музеологической лексики на международном уровне<sup>15</sup>. Только становление единого профессионального языка позволит решать сложные и актуальные задачи музеологии. Авторы «Ключевых понятий...» не ставили перед собой цель написать «окончательный» труд (с. 18). Они выразили надежду, что он вдохновит коллег из разных стран на работу в данном направлении и послужит отправной точкой для дальнейшего диалога.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Key Concepts of Museology / Пер. с фр. А. Урядниковой; ed. by A. Desvallées, F. Mairesse. P.: Armand Colin, 2010. 90 p. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>2</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Ed. by A. Desvallées, F. Mairesse. P.: Armand Colin, 2011. 732 p.
- <sup>3</sup> Перечислим эти понятия в алфавитном порядке: архитектура, институт, исследование (научное), коллекция, коммуникация, медиация (интерпретация), менеджмент, музеальность/музеальный, музеефикация, музей, музеография (музейная практика), музеология (музееведение), наследие, образование, общество, музейный предмет (или музеоална), профессия, публика, хранение, экспозиция, этика.
- <sup>4</sup> См.: Лещенко А.Г. Эволюция и революция в мире «виртуальных музеев» // Музей. 2011. № 7. С. 8–11.
- <sup>5</sup> Museology: Back to the bases. Fundamental concepts of museology. 32nd ICOFOM annual symposium. Liège et Mariemont. 1–5 July, 2009. (Рукопись.)
- <sup>6</sup> См.: Основы музееведения / Отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. С. 36.
- <sup>7</sup> Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 56.
- <sup>8</sup> Там же. С. 56.
- <sup>9</sup> Там же.

- <sup>10</sup> Там же. С. 52.
- <sup>11</sup> Там же. С. 55.
- <sup>12</sup> См.: *Crane S.* Memory, Distortion, and History in the Museum // *Museum Studies. An Anthology of Contexts.* Ed. by Bettina Messias Carbonell. Blackwell, 2005. P. 327.
- <sup>13</sup> *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М.: Русское слово, 2003. С. 278–283.
- <sup>14</sup> См.: Словарь актуальных музейных терминов... С. 47–68.
- <sup>15</sup> См.: *Лещенко А.Г.* Проблемы становления музееведческой терминологии на международном уровне // *Музей.* 2009. № 5. С. 46.

## ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО МУЗЕЕВ

Статья посвящена анализу деятельности Международного бюро музеев – первой международной музейной организации. Опираясь на аутентичные источники и историографию, автор анализирует обстоятельства создания бюро и основные направления его деятельности. Особое внимание уделяется научным конференциям и публикациям, подготовленным этой организацией\*.

*Ключевые слова:* Международное бюро музеев, Лига Наций, интеллектуальное сотрудничество, музеография.

Первой международной организацией в сфере музейного дела стало Международное бюро музеев, появившееся в Париже в 1927 г. В научной литературе отсутствуют исследования, специально посвященные этой организации; как правило, авторы лишь кратко упоминают о ней, иногда даже путая ее название<sup>1</sup>.

Международное бюро музеев функционировало в тесном контакте с Комиссией международного интеллектуального сотрудничества, которая действовала под эгидой Лиги Наций.

Уже в ходе Парижской мирной конференции (1919–1920 гг.) возникла идея, что Лига Наций должна стать не только политическим органом, но и средством международного сотрудничества

---

© Ананьев В.Г., 2012

\* Автор выражает искреннюю признательность всем, кто помогал ему при написании этой статьи: профессору Исабель де Мадариага (Лондон), профессору Патрику Бойлан (Лестер), Маргарите Вулгарупулу (Салоники), Вере Гавриловне Бондарчук (Санкт-Петербург).



интеллектуалов<sup>2</sup>. Горячими сторонниками этой идеи были Анри Лафонтен (лауреат Нобелевской премии 1913 г.) и председатель совета Лиги наций Леон Буржуа – еще один Нобелевский лауреат (1920 г.). Специалист в области классической литературы, профессор Оксфорда Джордж Гилберт Мюррей доказывал, что интеллектуальное сотрудничество может стать действенным способом формирования общественного мнения в пользу Лиги и ее политики.

В итоге в мае 1922 г. был сформирован первый состав Комиссии международного интеллектуального сотрудничества. В разные годы в нее входили такие видные деятели, как М. Склодовская-Кюри, А. Эйнштейн, Р. Тагор, Дж. Голсуорси, З. Фрейд, Т. Манн, П. Валери и др. В 1922 г. первым председателем комиссии был избран знаменитый французский философ А. Бергсон, в 1925 г. его сменил голландский физик Хендрик Лоренц, а с 1929 г. комиссию возглавлял Джордж Гилберт Мюррей. Членов комиссии выбирал совет Лиги Наций, учитывая только их научный и моральный авторитет<sup>3</sup> так что заседания комиссии сравнивали со «встречей Монблана и Эвереста»<sup>4</sup>. Хотя СССР тогда не входил в Лигу Наций, на заседаниях этой Комиссии нередко присутствовал А.В. Луначарский<sup>5</sup>. В это же время появляются проекты международного сотрудничества университетов и крупнейших библиотек в области библиографии, археологии и искусствоведения. Но средств на все это катастрофически не хватало.

Только французское правительство в июле 1924 г. согласилось финансировать созданный при Лиге Наций Международный институт интеллектуального сотрудничества (Парижский институт)<sup>6</sup>, который Поль Валери назвал «Лигой умов». В январе 1926 г. Институт начал свою деятельность и вскоре стал базой для целого ряда комитетов и бюро. С 1931 г. Институт начал издавать журнал «Бюллетень интеллектуального сотрудничества». В 1931–1932 гг. при Лиге Наций была создана Комиссия по историческому образованию, которая начала сбор материалов о преподавании истории в школах разных государств<sup>7</sup>. Музеи тоже были охарактеризованы Комиссией как «превосходный инструмент воспитания» и средство сближения наций после Первой мировой войны. С 1934 г. СССР постоянно сотрудничал с Институтом через Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС), которое фактически выполняло функции национальной комиссии по интеллектуальному сотрудничеству<sup>8</sup>.

Еще в июле 1926 г. при Парижском институте было образовано Международное бюро музеев. Одним из инициаторов его создания

стал известнейший искусствовед, исследователь средневекового искусства Анри Фосийон (1881–1943). Он был директором Музея изящных искусств в Лионе, преподавал в Лионском университете, затем в Сорбонне и Коллеж-де-Франс<sup>9</sup>. Неудивительно, что под его руководством Бюро сконцентрировало внимание на группе художественных, археологических и этнографических музеев, оставив в стороне музеи науки и техники, как и естественно-исторические музеи<sup>10</sup>. Уже в уставе Бюро (статья 2) говорилось, что его деятельность будет направлена на музейные коллекции и произведения искусства, исторические постройки, археологические находки и народное творчество.

В первые годы своего существования Бюро музеев функционировало в основном как информационный и издательский центр, а также организатор конференций. Международный комитет Бюро состоял главным образом из историков искусства, а его председателем был Жюль Дестре – бывший министр культуры Бельгии. После его смерти в 1936 г. новым президентом Комитета стал Сальвадор де Мадариага – испанский дипломат и философ, активный сотрудник Лиги Наций<sup>11</sup>. Историк искусства и фольклорист Эврипид Фундукидис исполнял обязанности генерального секретаря Комитета. Первоначально в состав этого центрального органа Бюро музеев входили лишь представители Англии, Италии, Германии, но с 1931 г. в него были включены выдающиеся музейные деятели из США и Японии (Лоренс Вайль Кольман, которого сменил Герберт Уинлок; директор Императорского музея в Токио Эйзабуро Суджи)<sup>12</sup>.

Бюро стремилось облегчить контакты между музеями разных стран; его проекты предусматривали как обмен хранителями, так и единообразную инвентаризацию коллекций в странах – членах организации. Первым мероприятием Бюро музеев стала выставка гравюр на меди, состоявшаяся в июне 1927 г. в Париже, а затем показанная в Риме и Мадриде. С этого же года Бюро начало проводить международные круглые столы, посвященные воспитательной функции музеев. Речь шла о том, что музей должен стать институтом, широко открытым для обсуждения социальных и культурных проблем<sup>13</sup>.

С этой целью Бюро начало выпускать собственное периодическое издание – журнал «Мусейон», который выходил с апреля 1927 г. по 1946 г. на французском языке (с английскими аннотациями некоторых материалов). После Второй мировой войны название журнала изменилось на «Музеум», а затем – на «Музеум

интернэшнл»; это официальное издание ИКОМ продолжает выходить и в наши дни. В первое время в этом журнале публиковались, в основном, статьи о проблемах художественных музеев Европы, сообщения о выставках, о деятельности Национальных ассоциаций музеев. Многие европейские авторы доказывали, что образцом для всех музеев должна служить образовательная деятельность музеев США. Кроме того, они уделяли много внимания истории искусства и археологии, а также проблемам консервации и реставрации картин, скульптуры, различных памятников<sup>14</sup>. В целом, направленность журнала вполне соответствовала «эмпирически-описательной» стадии развития тогдашней музеологии (по определению З.З. Странского<sup>15</sup>).

В 1928 г. в Праге состоялся международный конгресс по народному искусству, который вызвал большой интерес со стороны фольклористов, историков искусства и музейных хранителей. По случаю конгресса был выпущен тематический номер журнала «Музейон», посвященный «музеям народного искусства»; однако музеи СССР, Германии и Англии в нем представлены не были. Конгресс принял решение о создании Международной комиссии по народным искусствам. На 1932 г. планировалось совместное заседание в Стокгольме этой Комиссии и Бюро музеев, посвященное этнографическим музеям под открытым небом. Однако из-за финансовых трудностей заседание так и не состоялось, причем не был составлен даже список всех музеев этого типа<sup>16</sup>.

13–17 октября 1930 г. в Риме прошла первая из конференций, посвященных научным методам исследования и консервации произведений живописи и скульптуры<sup>17</sup>. Она была организована Международным бюро музеев, которому удалось собрать около 100 видных ученых и реставраторов-практиков. Выступавшие говорили о начале нового этапа в истории консервации, которая перестала быть сферой «торговли со своими уловками и трюками»<sup>18</sup>. На конференции обсуждались проблемы химического анализа пигментов и лаков, использования рентгеновских лучей, а также роль микроорганизмов и влажностно-температурного режима в деле сохранения памятников искусства. Была создана специальная комиссия по вопросам реставрации живописи<sup>19</sup>.

Вторая конференция, организованная Бюро, была посвящена реставрации исторических зданий. Она состоялась 21–30 октября 1931 г. в Афинах, где собрались 120 специалистов из 24 стран. По итогам этой конференции была принята знаменитая Афинская декларация, утвержденная Лигой Наций в 1932 г. В ней были сфор-

мулированы базовые принципы реставрации; подчеркивалось, что практике должен предшествовать этап тщательного, хорошо документированного изучения памятников. Важно отметить, в Декларации впервые была четко сформулирована идея охраны «мирового культурного наследия» усилиями многих государств<sup>20</sup>.

Третья конференция прошла 28 октября – 4 ноября 1934 г. в Мадриде и была посвящена музейной архитектуре и оборудованию музеев<sup>21</sup>. На ней присутствовало 75 экспертов из 20 государств. Вновь в центре внимания участников оказались практические вопросы: системы освещения и влажностно-температурного режима музеев, возможность использования для них исторических зданий, методы презентации коллекций и этикетаж, соотношение временных и постоянных экспозиций и т. д. Обсуждались и проблемы коллекционирования произведений искусства, скульптуры, живописи, предметов народного искусства, нумизматики. В организации конференции активное участие приняло испанское правительство, которое предоставило для нее помещение Испанской академии художеств<sup>22</sup>. По итогам конференции были изданы два выпуска статей под общим заглавием «Музеография», ставшие определенной вехой в развитии музейной историографии.

Четвертая конференция состоялась в Каире 9–15 марта 1937 г.; она была посвящена проблемам археологических раскопок. По ее итогам был разработан проект Международной конвенции о защите национальных художественных и исторических коллекций, подготовленный Бюро еще в 1936 г. Теперь к числу «культурных объектов» стали относить «объекты, представляющие значительный палеонтологический, археологический, исторический или художественный интерес». Кроме того, были сформулированы рекомендации национальному законодательству относительно защиты и сохранения археологических памятников, регулирования процесса раскопок<sup>23</sup>. Конференция способствовала публикации в 1940 г. первого учебника по археологическим раскопкам<sup>24</sup>.

Одной из самых актуальных задач Бюро была разработка мер по защите музеев и памятников культуры от опасностей войны, при масштабных авиабомбардировках. Бюро разрабатывало план временной эвакуации музейных коллекций из зоны военных действий, который был реализован на практике во время Гражданской войны в Испании (1936–1939). В 1937 г. несколько публикаций в «Мусейоне» были посвящены общим проблемам защиты музеев и конкретно музея Прадо<sup>25</sup>. Был создан специальный комитет, в который вошли представители Франции, Бельгии, Голландии,

Швейцарии. Комитет предложил план эвакуации ряда музейных коллекций с севера Испании и из Каталонии через французскую границу в Женеву, где располагалась штаб-квартира Лиги Наций. Республиканское правительство Испании согласилось на этот план, оговорив необходимость возвращения ему после войны этого достояния испанского народа. Соответствующее соглашение с представителем французской стороны было подписано, и 17 февраля 1939 г. при финансовой поддержке частных лиц 1 845 ящиков с произведениями искусства были вывезены из Испании в Женеву. Но уже 1 апреля 1939 г. Гражданская война закончилась поражением республиканцев и тогда, по требованию Франко, художественные ценности Испании были возвращены его правительству<sup>26</sup>. В том же году специальный номер журнала «Музейон» был посвящен теме «Защита памятников и произведений искусства во время войны». Фактически это был первый учебник, в котором рассматривались методы и технические вопросы эвакуации и защиты на местах движимых и недвижимых памятников. Были опубликованы также основные международные документы по данному вопросу. Следующий номер журнала открывала статья «Меры предосторожности, принятые в различных странах для защиты памятников и произведений искусства в условиях идущей войны»<sup>27</sup>.

На деятельность самого Бюро музеев не могло не повлиять, конечно, поражение Франции и немецкая оккупация. Уже 9 июня 1940 г., по инструкции МИД, директор Парижского института А. Бонне переправил его персонал и архивы в Геранд, а затем в Бордо; он сам перебрался в США (через Лондон). Институт фактически прекратил работу, но деятельность Бюро музеев во главе с Э. Фундукидисом во Франции продолжалась и в военное время<sup>28</sup>. Представители Института считали, что из-за этого Бюро может навлечь на себя обвинение в служении «европейской политике, возглавляемой Германией и направленной против ее врагов». Но в октябре 1942 г. Э. Фундукидис получил «полномочия и финансовое содействие Министерства национального образования, позволяющие ему вновь открыть бюро музеев при Дирекции Искусств». Более того, Бюро получило от немцев в свое распоряжение помещения Парижского института. В октябре 1942 г., затем в мае и июне 1944 г. представители Института ходатайствовали в МИД Франции об отмене этой конфискации своих помещений. Однако подобное решение все же было принято, но не успело войти в силу: в августе 1944 г. в Париже началось восстание и немцы были вынуждены бежать из города<sup>29</sup>.

После этого Бюро вновь активизировало свою деятельность. Было опубликовано несколько крупных работ, подготовленных в военное время, в частности, английский перевод (с французского) двух учебников: «Хранение и реставрация живописи» и «Техника археологических раскопок». Сразу же вышли в свет два номера журнала «Музейон» (№ 49–50), а также первый выпуск новой серии – «Международные проблемы искусства и археологии». К концу 1944 г. Бюро вело свою работу в рамках нескольких подсекций: Международной комиссии по историческим монументам, Международного центра институтов археологии и истории искусств, Международной комиссии по фольклору и народному искусству, Международного центра исследований архитектуры и городского планирования. Кроме того, был составлен план работы Международной комиссии по выявлению, сохранению и возвращению предметов искусства и исторических документов, незаконно перемещенных в годы войны<sup>30</sup>.

Однако после войны деятельность Бюро вскоре прекратилась. Вновь созданная Организация Объединенных Наций 1 ноября 1945 г. на Лондонской конференции приняла решение о создании ЮНЕСКО. На встрече музейных сотрудников, проходившей в Лувре 16–20 ноября 1946 г., было решено создать новую организацию, названную Международным советом музеев (ИКОМ).

#### Примечания

- <sup>1</sup> Так, например, В.И. Фокин пишет о «международном комитете музеев». См.: *Фокин В.И.* Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. СПб., 1999. С. 50. Яник Даниэль Аквиллина расшифровывает французскую аббревиатуру OIM как «Международная организация музеев». См. ее весьма содержательную статью: *Aquilina J. D.* The Babelian Tale of Museology and museography: A History in Words // *Museology. International Scientific Electronic Journal*. 2011. Is. 6. P. 13. URL: <http://museology.ct.aegean.gr/articles/20111104162340.pdf> (дата обращения: 26.12.2011 г.).
- <sup>2</sup> Идеи международного сотрудничества в области интеллектуальной деятельности обсуждались в Европе еще до Первой мировой войны и получили в дальнейшем широкое признание (см. проекты Р. Роллана, А. Барбюса и Г. Манна). Об этом подробнее см.: *Laqua D.* Transnational intellectual cooperation, the League of Nations, and the problem of order // *Journal of Global History*. 2011. Vol. 6. P. 226–227.

- <sup>3</sup> Ibid. С. 47.
- <sup>4</sup> Ibid. P. 224.
- <sup>5</sup> Ibid. С. 107.
- <sup>6</sup> *Renoliet J.-J.* L'UNESCO oubliée: l'Organisation de Cooperation Intellectuelle (1921 – 1946) // 60 ans d'histoire de l'UNESCO. Actes du colloque international, Paris, 16–18 novembre 2005. P., 2007. P. 63.
- <sup>7</sup> Ibid. С. 52–53.
- <sup>8</sup> Ibid. С. 107.
- <sup>9</sup> *Kubler G.* Henri Focillon, 1881–1943 // *College Art Journal*. 1945. Vol. 4. № 2. P. 71–74.
- <sup>10</sup> См.: *Mairesse F.* The Term Museum // What is a museum? Ed. by A. Davis, F. Mairesse, A. Desvallees. Munich, 2010. P. 31–32.
- <sup>11</sup> Как вспоминает дочь С. де Мадариаги, ее отец не мог уделять работе в Бюро музеев много времени, так как был вынужден оставить франкистскую Испанию и в сентябре 1936 г. вместе с семьей переехать в Англию. Однако он по-прежнему занимался проблемой образовательной роли музеев в жизни общества. См., напр.: *Madariaga S. de.* Museums and Education // *Museums Journal*. 1945. Vol. 45. P. 135–137.
- <sup>12</sup> Списки членов Международного комитета Бюро музеев постоянно печатались на второй обложке журнала, ставшего его периодическим изданием. См.: *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1930. № 1(10); 1931. № 1–2 (13–14); 1936. № 1–2 (33–34).
- <sup>13</sup> *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Genri Rivière. P., 2003. P. 74.
- <sup>14</sup> Ibid. P. 75.
- <sup>15</sup> *Stransky Z.Z.* Temelji opce muzeologije // *Muzeologija*. 1970. № 8. P. 71.
- <sup>16</sup> *Gorgus N.* Le magicien des vitrines. P. 75–77.
- <sup>17</sup> Материалы, представленные на конференцию, и принятые ею решения были опубликованы в специальном номере журнала «Музейон». См.: *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1931. № 1–2 (13–14).
- <sup>18</sup> *Stout G.L.* Thirty years of conservation in the arts: A Summary of remarks to the IIC American Group in New York, June 1963 // *Studies in Conservation*. 1964. Vol. 9. № 4. P. 126.
- <sup>19</sup> *Foundoukidis E.* L'activite de l'office international des musees // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1931. № 4 (16). P. 102–103.
- <sup>20</sup> Rapport annuel du President du Comite de Direction de l'Office international des Musees a la Comission internationale de Cooperation intellectuelle // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1933. № 1–2 (21–22). P. 270–272.
- <sup>21</sup> См.: *Organization of museums* // *Nature*. 1935. № 135. P. 262.
- <sup>22</sup> Rapport annuel pour l'exercice 1934–1935 // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1935. № 3–4 (31–32). P. 234–236.

- <sup>23</sup> *Vrdoljak A.F.* International law, museums and the return of cultural objects. Cambridge, 2006. P. 114–118.
- <sup>24</sup> См.: Manual on the technique of archaeological excavations. P., 1940.
- <sup>25</sup> См., напр.: *Kenyon F.* La protection du patrimoine artistique en Espagne // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 1–2 (37–38). P. 183–192; *Renau J.* L'Organisation de la Defense du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile // *Ibid.* № 3–4 (39–40). P. 7–66; *Sanchez Canton J. F.* Les premieres mesures de defense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne // *Ibid.* P. 67–74; *Stix A.* La defense des Musees en cas d'attaques aeriennes // *Ibid.* P. 75–81; и др.
- <sup>26</sup> *Campbell Karlsgodt E.* Defending National Treasures: French Art and Heritage Under Vichy. Stanford, 2011. P. 70–71.
- <sup>27</sup> *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (47–48).
- <sup>28</sup> *Renollet J.-J.* L'UNESCO oubliee: La Societe des Nations et la cooperation intellectuelle (1919–1946). P., 1999. P. 151.
- <sup>29</sup> *Ibid.* P. 157.
- <sup>30</sup> Report on the work of the League during the war submitted to the Assembly by the acting Secretary-General. Geneva, 1945. P. 126–127.



## ПОТЕРИ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ В ПЕРИОД ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Тема статьи находится в русле исследований «трофейного» искусства, связанных с выявлением военных утрат российских музеев. На основе документов отечественных и зарубежных архивов, результатов исследований российских, немецких и американских специалистов автор анализирует работу советских государственных органов по организации поиска, возвращения или компенсации этих культурных ценностей.

*Ключевые слова:* Вторая мировая война, музейные ценности, зоны оккупации Германии, Сводный каталог утраченных культурных ценностей РФ.

Истории вывоза в Германию российских культурных ценностей во время Второй мировой войны посвящен ряд работ зарубежных и отечественных исследователей<sup>1</sup>. Начиная с 1990-х годов активизировалась кооперация отечественных и немецких специалистов в вопросах выявления архивных документов, систематизации и публикации информации по данной проблеме. Все это позволило обнаружить в государственных и частных собраниях и вернуть в российские музеи, библиотеки и церкви множество произведений искусства, книг, архивных документов<sup>2</sup>.

Однако надеяться на полное восстановление довоенного состояния российских музейных собраний по-прежнему не приходится. Из-за отсутствия учетной документации во многих случаях невозможно определить даже объем музейных потерь. Усложняет задачу и то, что послевоенное возвращение культурных ценностей было недостаточно четко организовано и документировано советскими властями.

С 1942 по 1951 гг. работала «Чрезвычайная государственная комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников и причиненного ими ущерба гражданам, колхозам, общественным организациям, государственным предприятиям и учреждениям СССР» (далее – ЧГК)<sup>3</sup>. По данным этой комиссии, на оккупированной территории СССР было ограблено и/или разрушено 427 музеев, в том числе 154 российских (из них 20 художественных)<sup>4</sup>.

ЧГК обобщала сведения о разграбленном и вывезенном или уничтоженном имуществе, в том числе о ценных экспонатах и памятниках искусства, археологии, музейных зданиях, оборудовании и аппаратуре. Было подготовлено 250 тыс. протоколов, 54 тыс. актов о злодеяниях, 4 млн. актов о причиненном материальном ущербе, но всего 17 сообщений о музейных утратах<sup>5</sup>. Дело в том, что при создании ЧГК фиксации музейных утрат правительство не придавало большого значения; об этом свидетельствует тот факт, что поначалу в состав комиссии не входил ни один искусствовед<sup>6</sup>.

Серьезно затрудняла работу Комиссии Инструкция Совнаркома СССР от 7 мая 1943 г., которая жестко формализовала требования по документированию ущерба<sup>7</sup>. Не имея возможности изучить все обстоятельства трагических событий, Комиссия не включала в свои отчеты сведения о мародерстве местных жителей и безответственном отношении должностных лиц, нередко использовавших принцип списания «всё на ущерб»<sup>8</sup>.

Однако через год после образования ЧГК при Комитете по делам искусств была создана Комиссия и Бюро экспертизы во главе с самым авторитетным советским искусствоведом И.Э. Грабарём; в состав группы экспертов из 52 человек вошли специалисты из разных областей знания, связанных с музейным делом. Теперь в работе ЧГК принимали участие крупнейшие ученые и деятели искусств того времени: В.Д. Блаватский, Д.Н. Чаушанский, Б.А. Рыбаков, Т.Г. Гольдберг, П.И. Юкин, Н.Г. Машковцев, Б.Р. Виппер, А.В. Щусев, И.В. Жолтовский, В.И. Мухина, Е.Е. Лансере, М.В. Алпатов, А.А. Сидоров, П.Д. Барановский. Они занимались разработкой методики оценки произведений искусства и памятников, составлением списков уничтоженных, разрушенных и похищенных культурных ценностей СССР, а также эквивалентных произведений из музеев Германии и ее союзников.

Комиссия при Комитете по делам искусств изучала поступавшие из освобожденных городов акты о музейных потерях,

выбирала наиболее ценные из утраченных предметов, составляла аннотации к ним и подбирала иллюстративный материал. Особой ее задачей была оценка утрат в денежном выражении. В итоге общая сумма ущерба, причиненного памятникам и учреждениям искусства РСФСР, была определена Комитетом в 1 268,8 млн руб. Перечень музейных утрат ЧГК к концу 1946 г. составил 23 тома, 14 из которых были посвящены художественным музеям, галереям и дворцам-музеям. Все тома имели общий заголовок «Вывезено, уничтожено, разграблено». По заданию ЧГК Всесоюзный комитет по делам искусств сформировал списки наиболее ценных экспонатов, куда вошло около 5 тыс. утраченных музейных предметов<sup>9</sup>.

Вторая широкомасштабная попытка систематизировать музейные потери была предпринята в 1950-е годы. Комиссией Центрального хранилища музейных фондов в 1951 г. был составлен «Акт проверки наличия музейных ценностей пригородных дворцов-музеев». Потери Екатерининского и Александровского дворцов в Царском Селе, Павловского, Гатчинского и петергофских дворцов составили 116 346 экспонатов (65% от довоенного их количества)<sup>10</sup>. В середине 1950-х годов все произведения искусства, считавшиеся безвозвратно утраченными, были списаны по приказам Минкультуры СССР.

Указ Президиума Верховного Совета СССР от 25 января 1955 г. «О прекращении состояния войны с Германией» создал правовые основания для принципиальной договоренности между правительствами СССР и ГДР о взаимном возврате культурных ценностей, перемещенных в результате Второй мировой войны. Как известно, в 1955–1960 гг. СССР передал «германскому народу» 1 571 995 произведений искусства. В их числе было 1240 картин из собрания Дрезденской галереи, 16 тыс. листов графики, свыше 100 тыс. монет (из них 4187 золотых), 18 388 памятников античной культуры, более 3 млн архивных дел, 121 ящик книг, фотоархивов и нотных тетрадей<sup>11</sup>. Надеясь на ответные шаги со стороны ГДР, Министерство культуры СССР подготовило перечни утрат 73 наиболее крупных советских музеев. В январе 1957 г. всем музеям Восточной Германии было предложено провести тщательную инвентаризацию фондов для выявления в них советских произведений искусства. Однако в октябре 1957 г. Посольство ГДР в Москве сообщило: «В результате розысков установлено, что культурных ценностей из СССР в ГДР не имеется».

Новый этап установления реальных масштабов утрат музейных ценностей начался в 1990-е годы, когда Россия включилась

в международную дискуссию о судьбах «трофейного» искусства. В 1992 г. была создана Государственная комиссия по реституции культурных ценностей<sup>12</sup>, которая координировала работу экспертов по выявлению фактов уничтожения и вывоза культурных ценностей России на территорию рейха и их послевоенных возвратов. В 1999 г. началось издание «Сводного каталога культурных ценностей Российской Федерации, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны». К настоящему времени Минкультуры России опубликовано 18 томов каталога в 50 книгах, которые содержат описания не менее 70 тыс. музейных ценностей Третьяковской галереи, Русского музея и многих городов России<sup>13</sup>. Создана и размещена в интернете электронная версия Сводного каталога ([www.lostart.ru](http://www.lostart.ru))<sup>14</sup>. Работа по систематизации российских культурных потерь за годы Второй мировой войны еще не завершена.

Исследователями установлено, что произведения искусства, вывезенные из Советского Союза в рейх, в конце войны были сконцентрированы, в основном, в замках южных и юго-западных районов Германии, вошедших в Американскую зону оккупации. Офисом Военного правительства США была образована специальная секция «Памятники, изящные искусства и архивы» (MFA&A), которая создала в 1945 г. в Мюнхене, Висбадене, Марбурге и Оффенбахе центральные сборные пункты (ССР), предназначенные для сохранения и документирования трофеев национал-социалистов и немецких культурных ценностей.

Часть российских экспонатов удалось обнаружить и вернуть Советской военной администрации в Германии (СВАГ), однако их точное количество все еще не установлено. В задачи СВАГ входил не только розыск, обработка и отправка в СССР ценностей, награбленных гитлеровцами в оккупированных ими советских районах, но также обследование и вывоз коллекций, ранее принадлежавших военным и нацистским учреждениям, членам СС и другим нацистским деятелям. Как следует из отчета Управления репараций и поставок СВАГ, в Советской зоне из числа ценностей, вывезенных нацистами из СССР, к 1 июля 1948 г. было найдено и подготовлено к отправке на Родину 260 ящиков с картинами и предметами прикладного искусства из фарфора и гипса<sup>15</sup>.

Сравнительный анализ информации советских, немецких и американских учетных документов позволил выделить несколько объективных и субъективных причин, препятствовавших возвращению российских музейных ценностей из Американской зоны оккупации. Во многих случаях американцы отклоняли требования

о возврате советского имущества, ссылаясь на то, что их принадлежность была якобы неясной. Работники советской миссии по реституции неоднократно наталкивались на препятствия, чинимые западными союзниками.

Ярким примером недружественной реституционной политики американских оккупационных властей может служить история послевоенных перемещений знаменитой иконы Богородицы Тихвинской XV–XVI вв., изъятая нацистами в ноябре 1941 г. из Тихвинского краеведческого музея. В марте 1942 г. икона была доставлена в Псков, затем в Ригу, где оказалась на попечении рижского епископа Иоанна Горклавса, далее – в Данциг, а в феврале 1944 г. – в Ратибор. С ноября 1947 г. икона находилась в Синодальной церкви в Мюнхене, о чем писала газета «Православная Русь». В 1949 г. американские власти отправили икону в США. Лишь 9 июля 2004 г. благодаря настойчивости российской стороны икона была торжественно передана Свято-Успенскому Тихвинскому монастырю<sup>16</sup>.

Как правило, союзники возвращали в СССР только такие традиционно «русские» произведения искусства, как иконы и «большевистские» картины. Западно-европейские или восточные немаркированные музейные объекты всегда рассматривались как «неизвестные».

В Мюнхене среди множества других произведений искусства оказались «Портрет Петра Васильевича Басина» О.А. Кипренского и «Портрет мальчика-столяра» А.Ф. Чернышева из собрания Государственного Русского музея. Несмотря на маркировку Русского музея, картины не были идентифицированы как советская собственность. В 1949 г. их передали в управление Министра-президента Баварии, а в 1951 г. отправили в Австрию к известному венскому искусствоведам Р. Шольцу – бывшему руководителю Особого штаба «Изобразительное искусство» Оперативного штаба А. Розенберга (нацистского министра по делам оккупированных восточных территорий)<sup>17</sup>. В 1995 г. портреты стали собственностью Федерации еврейских общин Австрии, а в 1996 г. были проданы на Мауэрбахском аукционе<sup>18</sup>. Новым владельцем портрета Басина кисти О.А. Кипренского оказался известный американский коллекционер Рональд Лаудер, который, узнав историю картины, вернул ее России в дни празднования 100-летнего юбилея Русского музея (в 1998 г.). Судьба второго портрета не оказалась столь удачной. С его владельцем все еще ведутся переговоры.

В 1950–1960-е годы в Западной Германии действовала практика аукционных продаж культурных ценностей неизвестного или сом-

нительного происхождения. Опекунское управление культурными ценностями, созданное в 1952 г. в Мюнхене при внешнеполитическом ведомстве, публиковало в немецких газетах объявления о предстоящих аукционах. В течение шести дней со дня публикации собственники могли предъявить права на культурные ценности. Так, в 1959–1965 гг. были проданы картины европейских художников, «приобретенных в 1942 г. в России», а также 5 русских икон, цветные гравюры с видами Санкт-Петербурга, свыше 60 живописных и графических работ советских художников<sup>19</sup>.

Как установили немецкие<sup>20</sup> и американские<sup>21</sup> исследователи, в Американской зоне оккупации Германии было обнаружено 534 120 единиц культурных ценностей советского происхождения. С мая 1945 г. по октябрь 1962 г. они были переданы 20 партиями СВАГ, Советской Контрольной комиссии в Германии и Советскому посольству в Вашингтоне. Основную часть из этих ценностей составили книги, брошюры, архивные документы Латвийской, Украинской и Белорусской ССР, газеты и фотоматериалы (не менее 276 800 единиц), объекты археологии, оборудование Киевского химического института. Количество художественных произведений (икон, живописных и графических работ, предметов мебели, стекла и фарфора) насчитывало чуть более 5 тыс. единиц. Была возвращена скульптурная группа «Нептун» XVII в. из Петергофского дворца-музея (обнаружена в Нюрнберге), 30 ящиков с зоологическими коллекциями из Смоленского музея (найжены в Зальцбурге), около 7 тыс. предметов энтомологии неизвестного происхождения.

Более точные подсчеты возвращенных России музейных предметов и других культурных ценностей пока произвести чрезвычайно сложно. При составлении так называемых «карточек собственности» (Property Card-Art) американцами часто использовались групповые описания. Например: «13 ящиков с картинами, среди них иконы, естественно-научные коллекции (12 страниц)»; «около 4 м фотонегативов, 10–15 рубашек и блузок»; «10 картин, 6 рисунков, 24 фотографии, 6 фрагментов тканей, планы раскопок»; «1 манометр, 1 вакуумный процессор, 10–15 бутылок с различными химическими препаратами».

Основная часть этого культурного имущества была отправлена в СССР из Берлина в 19 железнодорожных вагонах. В г. Пушкин (Царское Село) поступило 4 закрытых вагона с 275 ящиками и 1 открытый вагон; в г. Новгород – 4 вагона с 437 ящиками; в г. Киев – 8 вагонов с 127 ящиками; в г. Минск – 2 вагона с 182 ящиками. В РСФСР поступило всего 712 ящиков, отправленных из Берлина.

Историками введены в научный оборот следующие документы: отчет о количестве и характере музейных предметов, поступивших в гг. Пушкин и Новгород; переписка директора Центрального хранилища музейных фондов А.М. Кучумова по определению происхождения возвращенных экспонатов; акты их последующей отправки в разные музеи Советского Союза, и многие другие. Однако о нынешнем местонахождении музейных экспонатов из многих городов России, пропавших при немецкой оккупации, информация все еще отсутствует.

Не завершено сопоставление массивов данных о культурных ценностях, вывезенных из России во время войны и возвращенных ей в послевоенное время. Остаются нерешенными проблемы систематизации сведений о распределении возвращенных предметов между пострадавшими союзными республиками и их музейными учреждениями<sup>22</sup>. Очевидна необходимость кооперации с зарубежными коллегами в целях установления местонахождения и возвращения российских музейных ценностей (в тех случаях, когда это возможно).

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Hartung U.* Raubzüge in der Sowjetunion: das Sonderkommando Künsberg 1941–1945. Bremen: Ed. Temmen, 1997. 135 s.; *Eichwede W., Hartung U.* (Hrsg.). «Betr: Sicherstellung»: NS-Kunstraub in der Sowjetunion. Bremen: Ed. Temmen, 1998. 263 s.; *Verschleppt und Verschollen: Eine Dokumentation deutscher, sowjetischer und amerikanischer Akten zum NS-Kunstraub in der Sowjet Union (1941–1948)* / Ed. U. Hartung. Bremen: Ed. Temmen, 2000. 359 s.; *Никандров Н.И.* Культурные ценности Советского Союза, перемещенные на территорию Германии в годы II Мировой войны // Культурная карта Европы. Сборник документов международной конференции. Москва, ВГБИЛ, 10–11 апреля 2000 г. М.: ВГБИЛ, 2002. С. 99–105; *Линн Н.* Вторжение в Советский Союз // Линн Н. Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма / Пер. с англ. С.А. Червонной. М.: Логос, 2001. С. 273–295; *Зинич М.С.* Похищенные сокровища: Вывоз нацистами российских культурных ценностей. М.: ИРИ РАН, 2003. 278 с.; *Богуславский М.М.* Разграбление культурных ценностей во время Второй мировой войны // Богуславский М.М. Культурные ценности в международном обороте: правовые аспекты. М.: Юристъ, 2005. С. 232–275.

- <sup>2</sup> Возвращенные культурные ценности РФ // Сайт «Культурные ценности – жертвы войны» ГИВЦ Минкультуры России. [М., 2006–2012]. URL.: <http://www.lostart.ru/ru/gestore/> (дата обращения: 23.01.2012).
- <sup>3</sup> Комиссия была создана Указом Президиума Верховного Совета СССР от 02.11.1942, ликвидирована распоряжением Правительства СССР от 09.06.1951.
- <sup>4</sup> По данным ЧГК, пострадало 173 российских музея, включая 19 крымских (в их числе – 26 художественных, включая 6 крымских). ГАРФ. Ф. 7021. Оп. 116. Д. 299. Л. 3–21; *Шведкой М.Е.* Русские потери предметов искусства во Второй мировой войне // *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property.* N.Y.: H.N. Abrams Inc., 1997. URL: [http://www.lostart.ru/ru/studys/?ELEMENT\\_ID=1100](http://www.lostart.ru/ru/studys/?ELEMENT_ID=1100) (дата обращения: 25.01.2012).
- <sup>5</sup> ГАРФ. Ф. Р-7021. Оп. 116. Д. 406.
- <sup>6</sup> Чрезвычайная государственная комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков. Состав. [Электронный ресурс] // Свободная энциклопедия. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 28.01.2012).
- <sup>7</sup> ГАРФ. Ф. Р-7021. Оп. 116. Д. 4, 10–13, 15. Оп. 121. Д. 1. Л. 87–93.
- <sup>8</sup> Там же. Д. 136. Л. 1–9.
- <sup>9</sup> *Максакова Л.В.* Спасение культурных ценностей в годы Великой Отечественной войны. М.: Наука, 1990. С. 18.
- <sup>10</sup> Утраченные культурные ценности Российской Федерации // Сайт «Культурные ценности – жертвы войны» ГИВЦ Минкультуры России. [М., 2006–2012]. URL.: [http://www.lostart.ru/ru/svodnyj\\_katalog/](http://www.lostart.ru/ru/svodnyj_katalog/) (дата обращения: 01.12.2011).
- <sup>11</sup> *Антонова И.А.* Подробности возвращения СССР культурной собственности // *The Spoils of War World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property* / Ed. by E. Simpson. Papers of a symposium sponsored by the Bard Graduated Center for Studies in the Decorative Arts, Jan. 1995, in New York. N. Y.: H.N. Abrams Inc., 1997.
- <sup>12</sup> Постановлением Правительства Российской Федерации от 11.03.2001 № 174 Госкомиссия по реституции культурных ценностей была упразднена и создан Межведомственный совет по вопросам культурных ценностей, перемещенных в результате Второй мировой войны.
- <sup>13</sup> Сводный каталог культурных ценностей Российской Федерации, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны: В 18 т. / Под ред. П.В. Хорошилова, А.И. Вилкова, Н.И. Никандрова. СПб., 1999. М., 2000–2011.
- <sup>14</sup> Сводный каталог утраченных ценностей Российской Федерации // Сайт «Культурные ценности – жертвы войны»... (дата обращения: 23.01.2012).
- <sup>15</sup> *Зинич М.С.* Указ. соч. С. 144.
- <sup>16</sup> *Никандров Н.И.* К истории вывоза и возвращения иконы Богоматери Тихвинской // Указ. сайт (дата обращения: 25.01.2012).



- 17 Bundesarchiv Koblenz. B 323/74.
- 18 Mauerbach. Versteigerung der von den nationalsozialisten konfiszierten Kunstwerke zugunsten der Opfer des Holocaust. Mak-Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna, 29–30.10 1996. Christie's.
- 19 BArch Koblenz. B 323/504.
- 20 Property Cards Art, Claims und Shipments auf CD-ROM: Amerikanische Rückführungen sowjetischer Kulturgüter an die UdSSR nach dem Zweiten Weltkrieg. Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, 1996.
- 21 *Гримстед П.К.* Возвращение Соединенными Штатами Советскому Союзу в 1945–1959 гг. культурных ценностей, похищенных нацистами // Культурная карта Европы: Судьба перемещенных культурных ценностей в третьем тысячелетии. М.: ВГБИЛ, 2002. С. 89.
- 22 *Nekrasova S.* Kooperation und ihre Grenzen: Restitution zwischen Russland und der Ukraine // Osteuropa: Kunst im Konflikt. Kriegsfolgen und Kooperationsfelder in Europa. 2006. 56. Jg. 1 – 2. S. 301–310.

## ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ МОСКОВСКИХ ИЗРАЗЦОВ

Статья посвящена истории изучения русских и московских изразцов начиная с середины XIX в. Автор анализирует сложившиеся методические подходы таких исследований и предлагает рассматривать изразцы как особый вид источников по истории материальной культуры Москвы и других центров их производства.

*Ключевые слова:* изразец, изразцовый декор, исторический источник, заказчик.

Интерес к русскому и московскому изразцу сопутствует изучению истории материальной культуры России. Эти яркие элементы архитектуры не могли остаться незамеченными, привлекающая внимание археологов, искусствоведов, историков церковного и придворного быта, музеологов. Однако те подходы, которые сложились в процессе изучения московского изразца, не предполагали его использования в качестве полноценного исторического источника (в лучшем случае – только для построения хронологии).

С середины XIX в. исследованиями изразца почти одновременно начали заниматься архивисты-историки (такие, как И.Е. Забелин<sup>1</sup>) и архитекторы-реставраторы (в частности, Ф.Ф. Рихтер)<sup>2</sup>. Они заложили основы двух основных подходов, существующих до сих пор. Тогда же архимандрит Леонид (Кавелин) исследовал изразцы Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря; его труд содержит важные сведения об их производстве и о первых изразцовых мастерских<sup>3</sup>. Следует отметить, что и «архивные», и «архитектурные» труды той эпохи имеют сейчас лишь историчес-

кое, но важное значение, так как в них зафиксированы свидетельства и документы, впоследствии утраченные.

Попытка синтеза этих двух подходов была предпринята в новаторском для своего времени труде Н.В. Султанова «Изразцы в древнерусском искусстве»<sup>4</sup>. В нем ярко проявились элементы искусствоведческого направления, которое вскоре стало самостоятельным и наиболее активно развивающимся.

Среди историко-архивных работ необходимо отметить еще одно направление, чрезвычайно популярное именно в XIX в. (хотя оно никогда не включалось в историографию изучения изразца). Речь идет о краеведении, а в нашем случае – москвоведении. Публикации этого направления содержат значительный пласт информации об обстоятельствах строительства московских зданий (в том числе впоследствии разрушенных), а также цитаты из клировых ведомостей и других не дошедших до нас документов. Значительный объем этих сведений сосредоточен в историко-статистических очерках московских монастырей и храмов. Среди авторов таких работ были не только профессиональные историки (например, И.М. Снегирев<sup>5</sup>), но и священнослужители.

Необходимо отметить, что в XIX в. изучение изразцов в составе таких дисциплин, как история архитектуры и история прикладного искусства, было едва намечено. А некоторые подходы, которые мы сегодня воспринимаем как само собой разумеющиеся, вообще не существовали.

Переход на новый источниковедческий уровень произошел только в XX в., хотя уже с 1880-х годов в России началось формирование фондов изразцов в музейных коллекциях, изучение технологий производства керамики, использование данных «полевой» археологии.

Формирование музейных собраний изразцов давало возможность детального изучения их конкретных образцов, а не только в качестве фрагмента сооружения или «виртуального» объекта, упомянутого в документах.

В советскую эпоху, особенно в «период индустриализации» (1920–1930-е годы) возник гипертрофированный интерес к материальной стороне прогресса, особенно к технологии, инженерии. Тогда поощрялись исследования широкого круга проблем керамического производства, без чего было бы невозможно полноценно изучать историю изразца. Среди работ этого типа можно выделить книгу «Забывтое производство» А.И. Иванова<sup>6</sup> (о развитии керамического искусства на Руси и, в частности, во Владимирской

губернии). Исключительно важным событием в развитии этого направления стало появление новой научной школы технологического изучения керамики. Самой известной структурой этой школы стала «Лаборатория керамической установки» Академии архитектуры, во главе которой стоял А.В. Филиппов. В этой лаборатории было поставлено огромное количество опытов, реконструирован ряд забытых методов производства керамики (в том числе изразцов), эти достижения зафиксированы во множестве работ<sup>7</sup>. А.В. Филиппов сумел обобщить обширный материал по истории использования строительной керамики, предложив ее новую систематизацию – в зависимости от времени и места производства керамических изделий.

А.Ф. Филиппов уделял много внимания практическому использованию керамики в строительстве, экономическим преимуществам такой технологии. Однако его интересовали также историко-эстетические особенности керамических изделий: под руководством Филиппова началось составление монографии, рассчитанной на 4 тома, под названием «Древнерусские изразцы XV–XVII вв.»<sup>8</sup>. В первом опубликованном выпуске этого сводного издания впервые был дан подробный анализ технологии производства русских изразцов. Долгое время считалось, что это единственный результат программы исследований лаборатории. К счастью, в архиве архитектора Т.М. Меняевой сохранилась (в рукописи) и вторая часть предполагаемого издания, увидевшая свет в 2003 г. как публикация в Интернете<sup>9</sup>. Она посвящена технологическим и художественным особенностям (орнаментальным мотивам) древнерусских изразцов XVII в.

Благодаря археологическим работам в Москве (в связи с прокладкой первых линий метрополитена в те же 1930-е годы) количество исследуемых изразцов резко выросло, появилась возможность уточнения их датировок и общей хронологии развития русского керамического производства. Артефактов не просто стало больше, – изменилась методика их фиксации: изразцы теперь фотографировали, гораздо подробнее описывали, обмеряли не только лицевую пластину, но и румпу. Это повлекло за собой изменения в классификации изразцов, кроме того, их перестали считать исключительно элитарными изделиями.

Оценивая «социальную природу» изразца (чего никогда не делали раньше), советские исследователи обнаружили в нем «предмет массового потребления» и множество «народных» черт. Наконец, в середине XX в. археологам удалось открыть и исследовать целые

производственные комплексы в Гончарной слободе Москвы (за устьем р. Яузы), где уже в XVI–XVII вв. изготавливались изразцы. В результате изразцы начали рассматриваться в составе общего процесса керамического производства в Москве. В 1940–1950-е годы изучение изразцов стало методичнее, на основе собранных новых материалов появились важные аналитические работы. Среди них – ставшие классическими труды М.Г. Рабиновича, вышедшие в период 1940–1970-х годов<sup>10</sup> а также статья А.Л. Монгайта, специально посвященная находкам изразцов в столице<sup>11</sup>. Таким образом, успехи археологии способствовали продвижению научных исследований в области общей хронологии и типологии, топографии и технологии изразцового производства. Кроме того, постоянно рос объем вводимой в научный оборот достоверной информации о разных аспектах керамического производства в Москве. Свод материалов по его истории (до начала XVIII в.) был подготовлен Р.Л. Розенфельдом<sup>12</sup>.

В середине XX в. в связи с обширными реставрационными работами послевоенного периода приоткрылась возможность изучать древнерусскую иконографию в качестве «народного искусства» (обходя все еще строгие ограничения советской идеологии). В результате возник «композиционный бум» 1950-х годов: изучение фасадов сооружений XVII в. как своеобразных «информационных щитов», использующих возможности формальных и цветовых композиций. В открытую печать попала лишь небольшая часть работ этого направления, но результаты исследований такого рода часто удавалось представить в качестве кандидатских диссертаций (и успешно их защитить). Особого внимания заслуживает диссертация Н.Б. Блохиной<sup>13</sup>, посвященная интерпретации размещаемых на фасадах церквей изразцов с точки зрения содержащегося в них «послания». Различные способы оформления фасадов изразцами были рассмотрены в диссертациях Ю.А. Волкова<sup>14</sup>, А.Т. Полянского<sup>15</sup> и других авторов.

Те немногие работы, которые появились в печати, стали базовыми для освещения ключевых вопросов истории изразцов Москвы. Среди послевоенных публикаций выделяется большая обобщающая статья Н.В. Воронова и И.Г. Сахаровой<sup>16</sup>; проанализировав изразцовый декор Иосифо-Волоколамского монастыря, авторы доказали его московское происхождение. Работа содержит много важных наблюдений относительно роли Москвы в развитии изразцового дела; она положила начало обстоятельного отслеживания взаимосвязей изразцового производства и строительства в России XVII в.<sup>17</sup>

С 1970-х годов начался новый, современный этап в изучении московского изразца как объекта истории и археологии, важной части культурного наследия России. Кроме развития всех ранее намеченных направлений исследования, стала заметна потребность в новом подходе, который позволил бы синтезировать весь накопившийся обширный материал и опыт исследований по данной теме.

В результате появились работы, которые можно отнести к «археолого-архитектурному» направлению, так как они имели непосредственную связь с натурными исследованиями. В многочисленных публикациях Ю.Л. Щаповой<sup>18</sup>, Ю.А. Лихтер<sup>19</sup>, Л.А. Беляева<sup>20</sup>, Н.И. Немцовой<sup>21</sup> рассматривались принципы систематизации изразцов на основании их культурно-исторических признаков.

Параллельно развивалось искусствоведческое и архитектурно-иконографическое направление. Стоит отметить, что архитекторы-реставраторы унаследовали шедшую из XIX в. традицию исключительно эстетического восприятия и коллекционирования изразцов. Наиболее известно систематизированное собрание акварельных копий изразцов архитектора С.А. Маслиха. Оно было составлено на основе натурных обследований памятников и хранящихся в фондах МГОМЗ<sup>22</sup> коллекций, а в 1979 г. нашло отражение в опубликованной монографии Маслиха<sup>23</sup>.

Все более важными для исследования изразцов становятся труды по истории культуры, архитектуры, градостроительства, керамического и иных производств в Москве XV–XVII вв. Необходимо учитывать достижения в сфере изучения следующих научных проблем: особенности планировки столицы в связи с социальным устройством Московского государства конкретной эпохи; круг заказчиков и их отношения со строителями и производителями изразцов; рынок товаров и услуг; вкусы и взгляды горожан.

«Строительная составляющая» истории московского изразца изучалась неоднократно, начиная с ранних трудов А.И. Сперанско-го<sup>24</sup>. Для нашей темы оказались наиболее полезными комментированные публикации документов, отражающих ход торгов и строительных работ в Москве. В качестве базовых культурно-исторических исследований последних лет в первую очередь следует назвать работу И.Л. Бусевой-Давыдовой<sup>25</sup> и новаторскую монографию по церковной топографии А.Л. Баталова и Л.А. Беляева (2010)<sup>26</sup>.

Новый подход к изучению изразца, который используется в Москве, характеризуется несколькими принципами. Во-первых, исследователи стремятся с максимально возможной полнотой учесть все комплексы изразцов на зданиях и в музейных собраниях

ях столицы (как сохранившиеся, так и утраченные). Во-вторых, каждый объект (в том числе и отдельный изразец) анализируется с использованием всего арсенала музейной атрибуции и экспертизы, включая сюжетную, технологическую, в ряде случаев эпиграфическую и др. В-третьих, исследуются не только сами изразцы, но и строения, в которых они находились, а также те социальные структуры, благодаря которым они смогли появиться. Это помогает полнее раскрыть особенности производства и «потребления» изразцов заказчиками, пользователями и горожанами, которые на них смотрят. Тем самым данный подход охватывает и самую дальнюю, но весьма важную «периферию» проблемы: установление тех исторических персонажей, которые вступали между собой в деловые и личные отношения по поводу заказа, производства, покупки и использования изразцов. Наконец, это позволяет понять причины разных вкусовых предпочтений заказчиков, ту «психологию потребления», которая была характерна для материальной культуры России XVII в.

Таким образом, данный исследовательский подход предполагает отношение к изразцу как самостоятельному ценному историческому источнику, позволяющему выявить ранее неизвестные элементы городской культуры Москвы и ее связей с другими центрами. Очевидно, необходимо более активное, более инструментальное введение новых методик наряду с искусствоведческими. Источниковедческая оценка и методы региональной истории позволят продвинуть наше понимание изразца как явления истории культуры Москвы<sup>27</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Забелин И.Е.* Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. Ценина // Записки императорского археологического общества. Т. VI. СПб., 1853. С. 238–338.
- <sup>2</sup> *Рихтер Ф.Ф.* Памятники древнего русского зодчества, снятые с природы и представленные в планах, фасадах, разрезах с замечательнейшими деталями украшений каменной высечки и живописи. М., 1850.
- <sup>3</sup> *Леонид (Кавелин), архимандрит.* Ценинное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом монастыре с 1656–1759 г. // Вестник общества древнерусского искусства. М., 1876. Отд. IV. Смес. С. 81–87; *Он же.* Историческое

- описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876.
- <sup>4</sup> *Султанов Н.В.* Изразцы в древнерусском искусстве // *Материалы по истории русских одежд* / Под ред. А.В. Прохорова. СПб., 1885. С. 1–64.
  - <sup>5</sup> *Снегирев И.М.* Памятники московской древности. М., 1842–1845; *Он же.* Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. Т. 1–2. М., 1865.
  - <sup>6</sup> *Иванов А.И.* Забытое производство: очерк изразцовой промышленности Владимирского края. Владимир: Бюро краеведения и окружного историко-краеведческого музея, 1930. 56 с.
  - <sup>7</sup> Подробнее библиографию А.В. Филиппова см. в книге: *Исаев П.Н.* Керамисты Строгановской школы: Биографический словарь. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2009. С. 55–57.
  - <sup>8</sup> *Филиппов А.В.* Древнерусские изразцы XV–XVII вв. Т. 1. Вып. 1. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1938. 91 с. 40 табл.
  - <sup>9</sup> *Филиппов А.В.* Древнерусские изразцы. Вып. II. URL: <http://www.rusarch.ru/filiprov1.htm> (дата обращения: 29.02.2012).
  - <sup>10</sup> *Рабинович М.Г.* Московская керамика // МИА, № 12. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1949. С. 57–105.; *Он же.* Культурный слой центральных районов Москвы. // Сборник: Древности Московского Кремля. МИА, Т. IV, № 167. М., 1971. 107 с.
  - <sup>11</sup> *Монгайт А.Л.* Московские изразцы // *Сообщения Института теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР.* М., 1948. Вып. 9. С. 67–79.
  - <sup>12</sup> *Розенфельд Р.Л.* Московское керамическое производство XVI–XVIII вв. М.: Наука, 1968. 126 с.
  - <sup>13</sup> *Блохина Н.Б.* Приемы использования полихромной керамики в русской архитектуре второй половины XVII в: Автореферат дис. ... канд. архитектуры. М.: Московский архитектурный институт, 1956.
  - <sup>14</sup> *Волков Ю.А.* Приемы цветового убранства русской архитектуры XVI–XIX вв.: Автореферат дис. ... канд. архитектуры. М.: Московский архитектурный институт, 1953.
  - <sup>15</sup> *Полянский А.Т.* Архитектурно-декоративная фасадная керамика в русском и советском зодчестве. Вопросы вариантности деталей в архитектуре второй половины XVII в. и в архитектуре советской Москвы: Автореферат дис. ... канд. архитектуры. М.: Московский архитектурный институт, 1955.
  - <sup>16</sup> *Воронов Н.В., Сахарова И.Г.* О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов // *Материалы и исследования по археологии СССР.* Т. 3. М., 1955. № 44. С. 77–115.
  - <sup>17</sup> Там же. С. 78.
  - <sup>18</sup> *Щапова Ю.Л.* Некоторые наблюдения над технологией изготовления изразцов // КМИ. Ч. 1. М., 1993. Вып. 5. С. 22–29; *Она же.* Византийское стекло: Очерки истории. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 288 с.



- 19 *Лихтер Ю.Л.* Новое в классификации русских изразцов // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Тверь: ТНИИРЦ, 1997. С. 320–325.
- 20 *Беляев Л.А.* Московские печные изразцы до начала XVIII века. (Опыт археологической систематизации) // КМИ. М., 1993. Вып. 5. Ч. 1. С. 8–21.
- 21 *Немцова Н.И.* Балахнинские изразцы // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Нижний Новгород, 1991. С. 171–178. *Она же.* Владимиро-суздальские рамочные изразцы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Пространство и пластика. Вып. 4. М.: Наука, 1991. С. 75–94; *Она же.* Новые материалы о суздальском изразцовом искусстве // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1889. М.: Наука, 1990. С. 341–349.
- 22 Эти материалы С.А. Маслиха хранятся в фонде обмеров ГНИМА им. А.В. Щусева.
- 23 *Маслих С.А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1976. 29 с.
- 24 *Сперанский А.И.* Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М.: РАНИОН, 1930. 222 с.
- 25 *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 364 с.
- 26 *Баталов А.Л., Беляев Л.А.* Сакральная топография Москвы. М.: Дизайн. Информация. Картография. 2010. 399 с.
- 27 *Баранова С.И.* Москва изразцовая М.: АНО ИЦ «Московедение», 2006. 398 с.; *Она же.* Русский изразец. Записки музейного хранителя. М.: Издательско-полиграфический отдел Московского государственного объединенного музея-заповедника, 2011. 427 с.

## ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ МИРЕ СИБИРИ

Статья посвящена анализу интеграционных процессов в «музейном мире Сибири» (термин автора) в первые десятилетия XXI в. Автор рассматривает вклад научных и общественных организаций (региональных и всероссийских) в установление оптимальных связей между наукой и практикой музейного дела. Основное внимание уделяется серии международных и всероссийских научно-практических конференций, новым изданиям и перспективным проектам оптимизации функционирования музеев Сибири в современной социокультурной ситуации.

*Ключевые слова:* интеграционные процессы, музейный мир Сибири, конференции XXI в. по проблемам музеологии Сибири, перспективные проекты.

Изучение современных проблем музейного мира России и его региональных особенностей является одним из наиболее актуальных направлений исследований. Это подтверждается результатами работы научно-практической конференции «Российское музееведение: между прошлым и будущим. XX–XXI вв.» (Москва, ноябрь 2010 г.).

Понятие «музейный мир Сибири» определяется нами как *система пространств*, исторически сформировавшаяся, развивающаяся и адаптирующаяся к изменениям на российском и международном уровне. Эта система включает в себя *материальное, интеллектуальное и информационное* пространства. Первое из них – это особо охраняемые территории, музеефицированные объекты историко-культурного и природного наследия, сами музеи и учреждения

музейного типа. Интеллектуальное пространство объединяет государственные и общественные организации, научные учреждения и учебные заведения, изучающие музейное дело, а также проектную деятельность в этой сфере. Информационное пространство – это локальные и глобальные коммуникационные сети, позволяющие координировать деятельность всех элементов системы<sup>1</sup>.

В музейном мире Сибири в настоящее время идут активные *интеграционные процессы*. Имеется в виду установление оптимальных связей между объектами, формирующими все три пространства, а также совокупность действий, направленных на достижение общих целей и результатов.

Начало интеграционных процессов в музейном мире Сибири связано с созданием в 1985 г. Сибирского филиала Научного совета по музеям при Министерстве культуры РСФСР. Его целью являлась координация работы музеев и научных учреждений, внедрение результатов научных исследований в музейную практику. В 1990-е годы основное внимание этой организации направлялось на решение проблем историко-краеведческих музеев Сибири, на научное обеспечение модернизации их деятельности. В сложной экономической ситуации тех лет главной задачей было сохранить единое информационное пространство, обеспечить наиболее эффективное использование музейного фонда Российской Федерации в научных и просветительских целях. Сибирский филиал Научного совета стал инициатором двух больших долгосрочных проектов: «Историко-культурное наследие России – наше общее достояние» и «Мировая культура в сибирских музеях, сибирские музеи – мировой культуре».

В начале XXI в. был проведен ряд заседаний Научного совета по актуальным проблемам интеграции музеев Сибири в региональное социокультурное пространство. В 2001 г. их обсуждение происходило в Омском государственном историко-краеведческом музее, в 2002 г. – в Иркутском областном краеведческом музее. В 2003 г. в рамках Всероссийской научной конференции «Электронный век и музеи» в Омске прошло заседание Совета, посвященное роли научных исследований в модернизации фондовой и экспозиционной деятельности историко-краеведческих музеев.

С 2004 г. в условиях реформирования бюджетной сферы приоритетным направлением деятельности Научного совета стало распространение опыта эффективного музейного менеджмента. Так, в 2005 г. в Красноярске на его заседании обсуждалась тема «Ресурсы исторических и краеведческих музеев и проблемы их эффективно-

го использования»; в 2006 г. в Иркутске – «Современный менеджмент музеев»; в 2007 г. в Чите – «Современное реформирование бюджетной сферы и социокультурное проектирование: целевые региональные программы и проектная деятельность музеев»; в 2008 г. в Минусинске – «Роль музеев в процессе трансляции ценностей различных культурных традиций и социализации личности. Проблемы межтерриториального партнерства и развития туризма»; в 2009 г. в Ханты-Мансийске – «Историческое познание как социальная идентичность и межкультурная коммуникация. Концепции, методы и способы презентации исторического прошлого, реализуемые в музее»; в 2010 году в Хабаровске – «Социокультурная миссия музея в контексте дискурса исторической экспозиции: проблема презентации истории советского и современного периода в музее». В работе заседаний принимали участие руководители и сотрудники музеев Сибирского и Дальневосточного федеральных округов, специалисты-музеееды, ученые; опубликованы сборники материалов с решениями и рекомендациями Совета<sup>2</sup>.

В июне 1994 г. при Президиуме Сибирского отделения Российской академии наук (СО РАН) был организован Научный совет по музеям. Его программы призваны обеспечить интеграцию науки, культуры и образования в академических музеях, а также их взаимодействие с общественными организациями. В современной Программе развития СО РАН (2008–2012 гг.) выделены следующие приоритетные направления: эффективное функционирование академической музейной сети; создание новых музеев и модернизация музейных объектов; интеграция в региональные социокультурные инфраструктуры и мировое музейное сообщество; разработка теоретико-методологических и научно-практических проблем музееведения; формирование и введение в научно-информационный оборот музейных собраний.

В настоящее время Научным советом по музеям активно осуществляется интеграция музеев СО РАН на базе информационных технологий. Разработан и успешно функционирует с 2010 г. Портал музеев СО РАН (<http://phr.mmc.nsu.ru>). Это новое виртуальное пространство выполняет не только представительские функции, но и реализует задачи электронного менеджмента (паспортизация, отчетность).

Опыт организации музейного дела в СО РАН, при ведущей роли его Научного совета, представляет интерес для дальнейшего развития музейного менеджмента<sup>3</sup>. Научным советом по музеям

СО РАН изданы значимые музееведческие труды по истории создания и развития музеев Сибири<sup>4</sup>.

Совместно с Российским институтом культурологии этим Советом издан сборник статей, обобщающих опыт разработки инновационных направлений развития музейного мира России<sup>5</sup>.

Важный импульс был придан международной деятельности академических музеев Сибири благодаря активному сотрудничеству Научного Совета по музеям СО РАН с Комитетом музеологии Сибири (ИКОФОМСиб), созданным в 2003 г. В 2010 г. его преобразовали в Комитет музеологии Сибири, стран Азии и Тихоокеанского региона. В настоящее время этот представительный орган Комитета музеологии ИКОМ ЮНЕСКО решает проблемы, связанные с изучением, сохранением и воспроизводством культурного наследия, развитием международного сотрудничества, актуализацией межкультурного диалога. Комитет занимается подготовкой и публикацией трудов по музеологии, информационно-справочного издания «Музейный компас Сибири», проведением международных музеологических школ<sup>6</sup>.

Важным результатом интеграционных процессов в музейном мире Сибири в первое десятилетие XXI в. явилось проведение серии международных и всероссийских конференций с последовательным расширением числа их участников и тематической направленности. Перечислим их.

6–22 сентября 2008 г. состоялся организованный ИКОМом ЮНЕСКО 31-й Международный симпозиум «Музеология, музеи в меняющемся мире»; он проходил в Барнауле, Новосибирске и г. Чанша (Китай). Организаторы симпозиума участвовали в подготовке Чангшинской декларации, провозгласившей необходимость сохранения и представления в музеях традиционного наследия с использованием современных технологий<sup>7</sup>.

Важное значение для формирования современного музеологического дискурса имела Всероссийская научная конференция «Академические и вузовские музеи: роль и место в научно-образовательном процессе», состоявшаяся в Томском государственном университете 7–10 декабря 2008 г. В конференции приняли участие представители ведущих вузовских и академических центров, музеев России и других стран, Музейного совета РАН. В результате обсуждения широкого круга проблем было принято решение о дальнейшем повышении социальной активности вузовских и академических музеев<sup>8</sup>.

В сентябре 2009 г. в Улан-Удэ и Новосибирске была проведена Всероссийская научно-практическая конференция «Интеграция

музеев Сибири в региональное социокультурное пространство и мировое музейное сообщество», с использованием формы видеосеминара. В конференции приняли участие 55 специалистов академических музейных организаций, школьных и вузовских музеев из Барнаула, Москвы, Новосибирска, Томска, Улан-Удэ, Иркутской и Новосибирской областей, Алтайского края. В итоге конференции было решено: создать Музей Сибири; активизировать сотрудничество краевых и общероссийских Научных советов по музейной проблематике; инициировать проект «Музейный меридиан», способствующий развитию международных связей сибирских музеев; начать разработку концепции региональных музейных энциклопедий; провести полный мониторинг состояния музейной сети в регионе<sup>9</sup>.

Дальнейшей интеграции музеев Сибири в региональное, общероссийское и мировое социокультурное пространство способствовала международная научная конференция «Актуальные вопросы деятельности академических естественно-научных музеев», которая состоялась в феврале 2010 г. на базе Байкальского музея. На конференции прозвучало 137 докладов, авторами которых были два академика РАН, 15 докторов наук, 32 кандидата наук; среди них – представители 30 академических и вузовских музеев России и Японии. Конференция способствовала распространению опыта использования в научной, образовательной и просветительской работе музеев достижений мировой науки и техники. Были приняты решения о проведении совместных геологических и биологических исследований, об обмене базами данных по коллекционному фонду, о ежегодных публикациях сотрудников академических естественно-научных музеев. Предложено содействие созданию новой экспозиции Байкальского музея «Развитие жизни на Земле в процессе абиотических изменений». Поддержана инициатива по созданию на Байкале национального научного музея-аквариума<sup>10</sup>. Участники конференции проявили заинтересованность в дальнейшей интеграции музейного пространства Сибири и всей России.

Признаком такой интеграции можно считать взаимодействие значительного числа организаций, занимающихся вопросами теории, истории и практики отечественного музейного дела. Среди них – и научно-исследовательские институты (Институт истории СО РАН, Российский институт культурологии, Сибирский филиал Российского института культурологии), и организации, функционирующие на общественных началах (Музейный совет РАН,

Научный совет по музеям СО РАН, Комитет музеологии Сибири, стран Азии и Тихоокеанского региона, Сибирский филиал Научного совета исторических и краеведческих музеев России).

Проведение Всероссийской научно-практической конференции «Современные тенденции в развитии музеев и музееведения» (г. Новосибирск, 3–5 октября, 2011 г.) продемонстрировало высокую эффективность и перспективность интеграции музейного мира Сибири и России. В конференции приняли участие (очное и заочное) более 150 человек – представители 61 научной организации, 24 музеев, 21 города России. На столь представительном форуме обсуждались вопросы создания, развития и функционирования музеев в современных социокультурных условиях. Обсуждались также информационные технологии и новации в музейном деле, изучение и презентация научного и историко-культурного наследия России. Были проведены два мастер-класса по инновационным видам деятельности академических музеев Сибири: «Портал музеев СО РАН как электронная форма менеджмента» и «Новые формы музейной презентации истории науки и техники». Участники итоговой дискуссии отметили, что, несмотря на экономические трудности сегодняшнего дня, музейное дело не только не утратило своих позиций, но и приобрело новый импульс: значительно вырос уровень теоретической подготовки музейных сотрудников, активизируются исследования по основным направлениям деятельности музеев. Участники конференции доказали, что оцифровка объектов культурного наследия – это вовсе не модный тренд, преследующий сиюминутные цели. Была подчеркнута важность усиления научно-исследовательской составляющей в деятельности музеев всех типов по проблемам актуализации регионального историко-культурного наследия России.

Музейная практика убедительно показывает, что информационные технологии являются надежным инструментом создания новой музейной реальности. Они позволяют музеям адаптироваться к современным условиям существования и соответствовать потребностям их посетителей. Участники конференции обращали особое внимание на необходимость разработки комплексных программ по изучению музейной аудитории, чтобы привлекать в музеи людей различного образовательного уровня и разной конфессиональной принадлежности. Было решено создать при Научном совете по музеям СО РАН Центр музейных технологий, а также региональный Музей Сибири. К числу актуальных задач музеологии отнесены: координация деятельности музеев на уровне информационных

порталов, подготовка многотомной академической истории музеев Сибири и региональных музейных энциклопедий, интеграция российских музеев в мировое музейное сообщество. Коммуникативное пространство конференции позволило выявить традиции и новации в деятельности российских музеев. Было принято решение о регулярном (раз в три года) проведении в Новосибирске Всероссийской научно-практической конференции «Современные тенденции в развитии музеев и музееведения» на базе Института истории СО РАН, Научного совета по музеям СО РАН<sup>11</sup>.

Одним из важнейших показателей перспективности интеграционных процессов в музейном мире Сибири стала совместная разработка Научным советом по музеям СО РАН и Российским институтом культурологии открытого междисциплинарного проекта «Интеграция российских музеев в региональное социокультурное пространство». Он представляет собой комплекс целевых программ по теоретико-методологическому, конкретно-историческому, прикладному направлению исследований. Проектом поставлены следующие задачи: установить прочные связи музейной науки с практикой и музееведческим образованием как в масштабе страны, так и в рамках Сибирского региона; актуализировать внутрирегиональные связи для органичного включения отдельных музеев в единое социокультурное пространство Сибири<sup>12</sup>. По мере реализации, проект должен способствовать многоуровневому интеграционному процессу в музейном мире России.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Шелегина О.Н.* Музейный мир Сибири в исторической динамике: проблемы и перспективы изучения // Гуманитарные науки в Сибири. 2011. № 4. С. 15–18.
- <sup>2</sup> См., напр.: Государственный исторический музей – методический центр исторических и краеведческих музеев Российской Федерации. М., 2010. С. 19–20.
- <sup>3</sup> *Ламин В.А., Шелегина О.Н., Крайнева И.А.* Научный совет по музеям СО РАН: результаты деятельности по координации и интеграции // Музеи Российской академии наук: Альманах. М.: Таус, 2010. Вып. 8. С. 16–17.
- <sup>4</sup> Музеи научных центров и институтов Сибирского отделения Российской академии наук. Очерки формирования и развития. Новосибирск, 2009. 262 с.; *Шелегина О.Н.* Музеи Сибири. Очерки создания, развития, адаптации. Новосибирск, 2010. 244 с.; Музеи и этнокультурный туризм: Сборник материалов



- III Ежегодного международного симпозиума Комитета музеологии Сибири. Новосибирск, 2010. 168 с.
- 5 См.: Новации в развитии музейного мира России в первое десятилетие XXI в. / Отв. ред. И.В. Чувилова, О.Н. Шелегина. Новосибирск, 2011. 248 с.
  - 6 *Труевцева О.Н.* Деятельность Комитета музеологии Сибири по организации международного сотрудничества в области сохранения культурного наследия // Интеграция музеев Сибири в региональное социокультурное пространство и мировое музейное сообщество. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. С. 177–185.
  - 7 Музеология, музеи в меняющемся мире: Сб. материалов международного симпозиума. Барнаул: БГПУ, 2008. 176 с.
  - 8 См.: Академические и вузовские музеи: роль и место в научно-образовательном процессе. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2009. 336 с.
  - 9 Интеграция музеев Сибири в региональное социокультурное пространство и мировое музейное сообщество. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 216 с.
  - 10 См.: Актуальные вопросы деятельности академических естественнонаучных музеев: Материалы междунар. науч. конф. Новосибирск: Гео, 2010. 302 с.
  - 11 *Шелегина О.Н., Щербин Н.М., Запороженко Г.М.* Традиции и новации в изучении и деятельности российских музеев // Новации в развитии музейного мира России в первое десятилетие XXI в. Новосибирск, 2011. С. 207–237.
  - 12 *Чувилова И.В., Орлов С.Б., Шелегина О.Н.* Открытый междисциплинарный проект «Интеграция российских музеев в региональное социокультурное пространство» // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения. Новосибирск, 2011. С. 336–339.

Н.Н. Гончарова

## РУССКИЕ СУНДУЧНЫЕ ИЗДЕЛИЯ XVII–XVIII вв. В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Статья посвящена характеристике деревянных сундуков – одного из основных элементов интерьера жилых помещений, начиная с глубокой древности. Бытование этого изделия в России XVII–XVIII вв. автор анализирует на примере коллекции ГИМ. В статье затрагиваются вопросы конструкции и формы различных видов сундучных изделий, особенностей их декора, а также использования в повседневной жизни.

*Ключевые слова:* история мебели, коллекция ГИМ, виды сундучных изделий.

Предметно-пространственная среда всегда привлекала внимание исследователей. Бытовые предметы органично связаны со всеми сторонами жизнедеятельности человека. Они помогают войти в мир прошлого, почувствовать тонкие связи между человеком и социальными, экономическими и культурными процессами каждой эпохи.

Сундучные деревянные изделия составляют самостоятельный раздел истории мебели, однако они никогда не рассматривались в контексте декоративно-прикладного искусства.

В доисторическую эпоху сундуки выдалбливались из целого куска дерева. С течением времени конструкция сундуков совершенствуется: отдельные панели соединяются деревянными гвоздями, затем стенки и днище скрепляются «в шип» или «ласточкин хвост»; далее появляется так называемая рамочно-филеночная вязка. Сундуки делались из твердых пород дерева, чаще всего из дуба. Для прочности изделия стягивали полосами железа, изначально их практически не украшали.

В качестве мебели сундуки употреблялись еще в Древнем Египте. По конструкции они напоминали саркофаги, имели четыре ножки и выпуклую двускатную крышку с тимпаном, цветным орнаментом и иероглифами<sup>1</sup>.

В античной Греции сундуки использовались, в основном, как шкафы. Их изготавливали из толстых брусков с двускатной крышей и боковыми фронтонами. Кроме того, известны и переносные маленькие сундучки и шкатулки для мелких предметов. Павсаний писал о том, что среди сокровищ Олимпии был найден и сундук из кедра с богатой резьбой по слоновой кости, отделанный золотом, с изображениями мифологических сцен.

В Древнем Риме сундуки чаще всего использовались для хранения предметов домашнего обихода. Один из их видов (арса), обитый сверху железом, обычно стоял в атриум и никогда не передвигался.

В византийском мебельном искусстве сундуки для сидения украшались цветной росписью и позолотой, тогда как домашняя утварь хранилась в грубо сколоченных сундуках.

Не менее важную роль сундуки играли и в интерьерах средневековой Западной Европы – не только в рыцарских замках и монастырях, но и в домах богатых горожан. Поверхность сундуков, принадлежащих знати, декорировалась рельефной резьбой со сценами охоты, геральдическими барельефами и фантазийными персонажами.

Сундучные изделия эпохи Ренессанса отличались гармонией пропорций и орнамента. Скульптурные композиции на передних стенках сундуков окружались богато украшенными рамками<sup>2</sup>.

Сундуки издревле были важным элементом интерьера и в русском жилище. Имея практичную и удобную форму, они использовались для хранения одежды, посуды, утвари, книг, документов, денег. Благодаря разнообразию форм и размеров, сундуки служили также столами, скамьями, кроватями, ящиками для перевозки домашнего скарба.

Коллекция сундуков Государственного Исторического музея насчитывает около 800 памятников. Они различаются по назначению и размерам – от небольших ларцов до крупных форм, выполнены из разнообразных материалов – дерева, перламутра, кости, металлов. Однако большинство экспонатов – это деревянные сундуки, которые относятся к ранним образцам XVII–XVIII вв., причем 130 из них расписаны самыми разными сюжетами. Это собрание является наиболее крупным и уникальным как в нашей стране, так и за рубежом. Описание всей коллекции никогда не

публиковалось, хотя отдельные изображения на расписных сундуках привлекали внимание специалистов. Попробуем проанализировать не только особенности данной музейной коллекции, но и историю использования данного предмета интерьера в России.

Слово «сундук» имеет тюркские корни и появляется в русском языке во второй половине XVI в. В словаре М. Фасмера говорилось: «Сундукъ – заимствовано из тюркского – “ящик, шкаф, коробка”»<sup>3</sup>. Но сам предмет в виде переносного ящика для хранения различных вещей бытовал на Руси с древнейших времен. Первое упоминание о сундуках мы находим в Изборнике Святослава 1076 года: «Изидоша ис полать техъ мужи крилати... носяште ларе»<sup>4</sup>. В словаре Срезневского И.И. дается следующее определение слову «ларь»: это «ящик с крышкой, сундук для хранения вещей»<sup>5</sup>.

Общему представлению о переносном ящике для хранения ценностей в разные исторические времена в России соответствовали такие названия: ларь, ларец, ларчик, скрыня, подголовок, теремок, погребец, укладка, шкатуна (шкатулка).

Наиболее ранние образцы русских деревянных сундуков в коллекции ГИМ относятся к XVII веку. Необходимо отметить, что они анонимны (имена их создателей никогда не обозначались). Лишь на одном сундуке из коллекции ГИМ имеется владельческая надпись и буквенная дата: «Сей подголовокъ Никиты Савиновича Потапова 1688 году мая в 11[день]».

Сведения о предшествующем периоде их бытования по крупицам собирались в летописных сводах, монастырских и имущественных описях, лицевых рукописях, житийной литературе и других документах. В основном из них можно почерпнуть информацию о различных предметах и ценностях, хранящихся в сундуках. Известно также, что «ларцы» ставились на лавки или небольшие столики. Вероятно, более крупные формы сундуков размещались под лавками или у стен. Внешняя поверхность этих изделий, помимо оковки, обычно окрашивалась либо обтягивалась цветной кожей или сукном. Сундуки-лари всегда были предметом первой необходимости в составе интерьера древнерусского жилища.

В миниатюрах Радзивилловской летописи конца XV в., которая включает в себя материалы XII–XIII вв., присутствуют изображения интерьеров русских жилищ этой эпохи. На одной миниатюре два молодых человека сидят на предмете в форме ящика (один из них – на подушке). На другой миниатюре два мужа уже явно сидят на ящике-ларе, а между ними стоит чарка, как на столе.

В «Повести о Зосиме и Савватии» XVI века присутствует миниатюра с изображением пира у боярина, который посетил преподобный Зосима. Пиршественный стол предстает в виде длинного ящика-ларя без ножек, с узорчатой боковиной; на столешнице расположены блюда, ковши и другие приборы.

На миниатюре в лицевом Синодике Афанасия Холмогорского (1689 – 1690 гг.) изображены сразу три сундука красного, зеленого и желтого цвета, обитые полосами железа. Красный сундук открыт, причем видны лежащие в нем ряды мешочков (возможно, с деньгами).

В Псковской летописи за 1455 г. читаем: «И все священство, написавъ грамоту из Намакануна<sup>6</sup> и в ларь положиша»; там же: «Многи держать книги, похоронившее в ларехъ»<sup>7</sup>. В Пандектах Никона Черногорца (список XV в.) упоминается о парадной светской и церковной одежде, хранившейся в ларях. Интересно, что в переписной книге имущества Печерского монастыря сохранилась запись: «Ларец с иконными красками» (1639 г.)<sup>8</sup>.

В XVII в. одежда всегда хранилась очень бережно. Например, вещи в царском доме (сорочки, порты, пояса, простыни, полотенца и т. п.) хранились в кипарисных сундуках, покрытых суконным чехлом. Они были опечатаны собственной печатью государя или царицы<sup>9</sup>, так как люди опасались их «порчи» колдунами и ведьмами. В ларцах, небольших по объему, в основном хранили украшения, ценности и деньги. Например, в ларце царевны Ирины Михайловны хранились «две шапки черевые да шапка отлас золотной круживо низано жемчугом» (1626 г.)<sup>10</sup>. А в росписи казны государя царевича Алексея Алексеевича указано: «ларец дубовый, а в нем пять полотенец шиты золотом и розными толки»; кроме того, «ларец, а в нем шесть фат выбойчатых, да пять фат золотных кушачных, да четыре дорогильных...» (1667 г.)<sup>11</sup>.

Человек, ведавший хранением государственных и частных документов (а также, вероятно, денег) имел звание «ларника», а мастер, изготавливающий ларцы и торгующий ими – «ларечником». Женщина, ведающая ларцами и гардеробом царицы, имела звание «ларечницы».

Одной из разновидностей сундучной формы является так называемая «скрыня». Само слово впервые упоминается в значении «киот, ковчег» в Майской служебной минее XI века. В Пантелеймоновом евангелии 1250 г. это слово уже используется в значении «ковчежец-ларчик»<sup>12</sup>. К XVII в. форма изделия развивается, и «скрыня» превращается в сундук-ларец для хранения различных

мелочей. Откидная крышка сохраняется, а передняя стенка превращается в распашные дверки, за которыми находятся выдвигаемые ящички. В документах этого времени скрыня уже описывается как «...шкатуня с ящички, обита железомъ белымъ прорезнымъ»<sup>13</sup>.

«Погребец» служил дорожным сундучком для хранения напитков, еды, для набора мелкой посуды. В XIII в. слово «погребец/ь» употреблялось в другом значении – как «небольшой подвал»: «имяше же старецъ подъ храминою погребецъ...» (1282 г.)<sup>14</sup>. К XVII в. погребец, как и скрыня, используется в значении специального сундучка для переноса напитков.

В особую группу входят сундучки-книжники<sup>15</sup>, которые делались под формат книги – в лист, в четвертую часть листа или восьмушку. В коллекции ГИМ находится такой сундучок-книжник начала XVII столетия. Он имеет удлиненную прямоугольную форму и плоскую крышку с выступающими краями, которые служат рукоятями. На днище помещены небольшие металлические ножки и два круглых отверстия для вентиляции. Внешняя поверхность книжника между полосами оковки сплошь покрыта полихромным ковровым орнаментом. Как в средневековой Европе, так и на Руси предметы мебели – столы, лавки, сундуки – покрывались коврами. В данном случае коврая роспись – вариант традиционного декора. Сундуками-книжниками пользовались лишь богатые люди, имеющие свои библиотеки.

Одно из ранних упоминаний о такой сундучной форме как «подголовок» находится в Книге прихода Волоколамского монастыря за 1574 г.: «Да в том же подголовке 5 рублей 20 алтынъ 8 де[нег] волостныхъ емчужныхъ». В переписи вещей архиепископа холмогорского и важского Афанасия за 1702 г. перечислено множество сундуков. Среди них – «подголовокъ под красною кожею окованъ резным луженым железом а в нем в мешке денег сто рублевъ за его архиерейскою печатью и ерлык его архиерейскою руки написано: напогребение»<sup>16</sup>. Среди имущества великой княгини Софии Алексеевны значатся «два подголовника липовыхъ».

Свое название «подголовок» получил благодаря форме изделия. Его верхняя крышка изготавливалась скошенной, и владелец мог в дороге положить сундучок себе под голову. По боковым сторонам сундука располагались навесные подвижные рукояти-скобы<sup>17</sup>. Во время вражеских набегов, два всадника, держась за рукояти, могли отвезти такой сундучок с казной в безопасное место.

Еще одна сундучная форма – теремок – также использовалась для хранения документов, бумаг личного характера и семейных

ценностей. Свое название ларец получил из-за формы, напоминающей архитектуру древнерусских построек. Слово «терем» считается ранним заимствованием греческого понятия «дом, жилище». Сундук-теремок имел форму глубокого ящика (почти квадратного). Его откидная крышка в виде четырехскатной кровли с плоским завершением крепилась на петлях-шарнирах. У такого сундука обычно было два отделения: верхнее располагалось под четырехскатной крышкой, а в нижнем (основном) укреплялся ящик для мелких вещей.

Часто сундуки предназначались для хранения определенных предметов (например, церковных ценностей) и использовались в качестве футляров. Такой ящик-футляр изготавливался по форме предмета – шестигранный, восьмигранный, под определенный размер. Например, у «сундука-денежника» в крышке вырезалось специальное отверстие, чтобы в него можно было бросить монеты, не открывая замка.

Наиболее позднее название сундука – «укладка». В древнерусском языке слово «уклад» использовалось как «дань, налог». Так, в «Повести временных лет» говорится: «Заповеда Олегь дати воемъ...оуклады... на Русские города»<sup>18</sup>. Очевидно, в сундуке-укладке хранились дорогие для владельца вещи. Слово «укладка» в самостоятельном значении (как разновидность сундучной формы) можно найти лишь в Словаре живого великорусского языка В. Даля: «укладка – сундукъ, коробья, коробейка, сундучекъ, ящичекъ, баульчикъ, ларець, ларчикъ, шкатулка»; вообще всякое подручное, переносное помещенье для одежды и драгоценных вещей. Например: укладка с приданым<sup>19</sup>.

Необходимо отметить, что в данном случае укладка дублирует назначение других сундучных форм.

Судя по документам, среди владельцев сундуков были люди, имеющие самый разный социальный статус: это и царевна Софья, и архимандрит Афанасий, и иконник Ермила Григорьев, и стрелец Федька Кобылин, и подьячий Ларка Овчинников. Однако все эти сундуки резко отличались своим декоративным убранством. Социальный статус владельца определял и декоративное оформление предмета. У князя Голицына сундук-подголовок был украшен золотым и серебряным орнаментом с цветными узорами, а у губного старосты это был некрашенный подголовок, обитый железом.

Северные теремки, подголовки, сундуки с плоской или горбатой крышкой имели нарядный оклад из узорно-просечного железа с подложкой из цветной бумаги и слюды. Гладкие полосы металла

с бусовидными шляпками гвоздей перемежались узорно-просечными металлическими накладками, под которые подкладывалась цветная бумага или слюда. При живом огне (свечей или лучины) матовая поверхность древесины сундуков в сочетании с кружевом металла и блеском слюды (киноварного или зеленого оттенка), придавала изделию своеобразную выразительность. Внутренняя поверхность сундуков покрывалась росписью, располагавшейся на крышке и по верхнему поясу ящика. Сюжеты были самые разнообразные: библейские, назидательные истории, изображения фольклорных персонажей, галантных пар, львов, кентавров и многое другое. Ритмичные соединения растительных узоров из металла, живописное изображение на крышке, а также сама изысканная форма изделия превращали их в дорогой предмет обихода. Их покупали «для нужд царского двора, боярства и дворянства, верхушки духовенства и зажиточного купечества»<sup>20</sup>.

Одно из первых упоминаний о расписных сундуках находится в рукописном сборнике XIV в. «Мерило праведное». В статье «О мирьских людех...» запрещается помещать «прельщающа писании» на стенах, досках, сосудах и ларцах<sup>21</sup>. Речь идет об изображениях, воспевающих чувственные наслаждения и плотские утехы. Подобные сюжеты считались «срамными» и осуждались средневековыми моралистами.

Росписью на сундуках, как правило, занимались иконописцы. Набор технических и изобразительных средств художников-сундучников соответствовал правилам иконописания. Пространство строилось по принципу «обратной перспективы». Изображения всегда были двухмерны, а все персонажи либо равновелики, либо увеличены по их значимости в сюжете. Фигуры располагались на первом плане, второй план отсутствовал. Художник выделял только то, что считал важным и необходимым в данный момент.

Во второй половине XVII в. одной из популярнейших видов росписи было «аспидное письмо». Так, в 1686 г. «Богдан Дмитриев расписал зеленым аспидом шкатулку для царевны Софии Алексеевны»<sup>22</sup>. «Аспидные росписи» имитировали поверхность декоративных отделочных камней – мрамора, малахита, яшмы. Возможно, эта мода возникла под влиянием западноевропейской культуры. В Италии, например, стены палаццо и базилик отделялись разноцветными мраморами. В XVII столетии в городах России каменных построек было мало, но в деревянных домах каменный декор заменялся росписями по дереву. «Аспидным письмом» декорировались перегородки, столы, сундуки, шкатулки и многое



другое. Примеров расписных сундуков в этой технике не сохранилось. Однако в коллекции Государственного Исторического музея имеется один сундук первой половины XVIII в. с изображением птицы Сириин. Его обрамляет прямоугольная рама, состоящая из двух полос аспидного письма, имитирующих малахит и яшму.

Сундуки, ларчики, шкатулки являлись непременным атрибутом приданого невесты. Чем состоятельнее семья, тем богаче и роскошнее был декор сундучного изделия в этом приданом. Нарядные ларчики и сундучки служили свадебным подарком.

Часто сундуки служили церковными вкладами. Так, в коллекции Владимиро-Суздальского музея заповедника имеется большой прямоугольный сундук-ларь на четырех невысоких ножках с плоской навесной крышкой. Сундук был передан как вклад во Владимирский Рождественский собор в 1692 г., о чем сообщает резная надпись на передней стенке ларя: «Летом...7190 году месяца августа в 4 день приложил сей сундук стольник Дмитрий Никитич Наумов».

Сундуки производились городскими ремесленниками. Сундучники создавали деревянную основу, кузнецы занимались их оковкой, мастера-живописцы украшали их росписью. Форма, конструкция и декор сундуков соответствовали традиции и отражали региональные особенности. К сожалению, в результате проведенных исследований не удалось установить имя ни одного мастера-сундучника или живописца. На сегодняшний день по форме и характеру декора в России XVII–XVIII вв. можно выделить два центра производства расписных сундуков – г. Великий Устюг и г. Холмогоры.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Кес Д. Стили мебели. М.: Издательство В. Шевчук, 2001. 270 с.
- <sup>2</sup> Соколова Т. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX вв. Л.: Советский художник, 1967. 163 с.
- <sup>3</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. Т. III. С. 803.
- <sup>4</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. АН СССР. Институт русского языка. М.: Наука, 1981. Вып. 8. С. 172.
- <sup>5</sup> Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Репринт. Т. II. Ч. 1. М.: Книга, 1989. С. 8.

- <sup>6</sup> «Намаканун» – свод церковных законов, своего рода Кормчая книга (традиция, идущая из Византии). См.: Словарь русского языка... С. 172.
- <sup>7</sup> *Срезневский И.И.* Указ. соч. С. 8.
- <sup>8</sup> Словарь русского языка... С. 171.
- <sup>9</sup> *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетии. М.: Издательство А.Д. Ступина, 1918. Т. I. Ч. I. 792 с.
- <sup>10</sup> *Забелин И.Е.* Указ. соч. С. 278–279.
- <sup>11</sup> Там же. Ч. II. М.: Синодальная типография, 1915. С. 597.
- <sup>12</sup> *Срезневский И.И.* Указ. соч. Т. III. Ч. I. М. 1989. С. 391.
- <sup>13</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. Российская академия наук. Институт русского языка им. Виноградова. Вып. 25. М.: Наука, 2000. С. 31.
- <sup>14</sup> *Срезневский И.И.* Указ. соч. Т. II. Ч. II: 1802. С. 1021.
- <sup>15</sup> Термин условный, дан автором в связи с назначением сундука.
- <sup>16</sup> ГАО. Ф. 1025. Оп. 3. Д. 23. С. 23.
- <sup>17</sup> *Гилодо А.А., Лобанева Т.А.* Русские сундучные изделия с кованой железной отделкой XVII–XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1989. АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1989. С. 350–365.
- <sup>18</sup> *Срезневский И.И.* Указ. соч. Т. III. Ч. II. С. 1178.
- <sup>19</sup> *Даль В.* Толковый словарь. Т. IV. М.: Художественная литература. 1935. С. 494.
- <sup>20</sup> *Гилодо А.А., Лобанева Т.А.* Указ. соч. С. 352.
- <sup>21</sup> Мерило праведное / По рукописи XIV в. издано под наблюдением и со вступительной статьей академика М.Н. Тихомирова. М.: АН СССР, 1961. С. 219.
- <sup>22</sup> *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы 17 в. // Записки императорского московского археологического института императора Николая II. Т. I. М.: Печать А.И. Снегиревой, 1913. С. 281.

## Abstracts

V.G. Ananiev

### THE HISTORY OF FORMING AND THE MAIN TRENDS IN ACTIVITY OF INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE

The article is devoted to analysis the activity of International museum office – the first international museums organization. Based upon the authentic sources and historiography, author analyzes the circumstances of creation of this office and main trends of its activity. The special attention is paid to the academic conferences and publications, prepared by this organization.

*Key words:* International museum office, the League of Nations, intellectual cooperation, museography.

M.R. Balina

### THE “IMAGINARY GEOGRAPHY” IN THE LEV KASSIL’S CHILDREN NOVELS

The article is devoted to the interpretation of the content of Lev Kassil’s children’s novels. The author analyzes Kassil’s texts through the didactic motif of “reforging”, which occurs on a background of “imaginary geography” – in a world of tales and fantastic heroes. It is suggested that through “imaginary geography” the writer creates for his characters, as well as for himself, a reality which is alternative to the Soviet “new world”.

*Key words:* Lev Kassil’, “imaginary geography”, orphanhood, “re-forging”.

S.I. Baranova  
THE MAIN APPROACHES TO THE STUDY  
OF MOSCOW TILES

The article is devoted to the history of studying of Russian and Moscow tiles since the middle of XIX century. The author analyzes the methodical approaches to such researches and proposes to regard the tiles as the special type of sources in the material culture history of Moscow and the other centers of its production.

*Key words:* tile, ceramic decoration, historic source, customer.

V.G. Bezrogov  
THE PRACTICES OF WRITING  
IN THE PRIMARY SCHOOL  
OF THE FIRST SOVIET GENERATIONS

The author of article analyzes the education-ideological function of writing practices in the primary school of 1920–1930<sup>th</sup> and their meaning for the socialization of first soviet generations. The object of discussion became the different species of writing, it overt and latent semantic codes in the context of education of a “new soviet man”.

*Key words:* soviet pedagogic, writing practice, records of gatherings.

S.G. Davydov, A.E. Kasian  
“WAIT FOR ME” AS A COMMERCIAL  
AND SOCIALLY ORIENTED TELEVISION PROJECT

The article is devoted to analysis of Russian TV talk show “Wait for Me” (First channel), which is recognized as socially oriented along with having an essential commercial potential. There are consideration of the early “search” projects in the Soviet print and electronic media, system of personal stories selection, the audience measurement results and advertising placements.

*Keywords:* “Wait for Me”, First channel, talk show, audience analysis.

E.A. Eliseyeva

## THE REPRESENTATIONAL SOLUTIONS PECULIARITY OF SOVIET FILMS OF 1960<sup>th</sup>

The article is dedicated to the visual images of soviet films of 1960<sup>th</sup>. It analyzes the artistic manners helping for cinematographers to strive the screen showing not only the plot line but also the psychological states of the film characters. The goal to express the inner world of person determines the originality of representational row in the films of those years.

*Key words:* cinema of 1960<sup>th</sup>, structure of cinema-space, video-row, location sketch.

S.A. Ereemeeva

## THE BURDEN OF MEMORY: OBITUARY AS AN ACADEMIC PRACTICE

The relationships between the living and the dead is one of the fundamental features of any community. Among the practices providing the functioning of the common memory, commemorating of the late plays a special role. In European culture the reflection on death, which first appeared in the Renaissance, undergoes a peculiar development in the academic obituaries of the late XIX – early XX centuries. It turned out not only to be a “word about the dead” but also a space of conversation about the academic community itself and its living representatives. The textual analysis enabled to pick out some functions (semantic layers) of the obituaries: lithurgic, communicative, narrative and projective. This approach allows for a newer reading of the given sources.

*Key words:* obituary, academic community, memory practice.

O.V. Gavrishina

## DYNAMIC BACKGROUND IN PHOTOGRAPHY: LEE FRIEDLANDER'S “THE LITTLE SCREENS”

The article is concerned with specific conditions of visual perception, defined by photography as a first type of visual mass-media. The author analyzes the function of dynamic background, which photographers actively employ since the middle of the 20<sup>th</sup> century, ascribing new meaning to the image. Photography still being a static image begins

to translate the logic of moving gaze. Analytic potential of photography in the new media situation is shown using as an example works by an American photographer Lee Friedlander.

*Key words:* photography, dynamic background, visual perception, Lee Friedlander.

N.N. Goncharova

#### RUSSIAN CHEST PRODUCTS OF XVII – XVIII CENTURY AT THE COLLECTION OF STATE HISTORY MUSEUM

The article is devoted to the description of wooden chests – one of main elements of the dwelling-houses interior, beginning from remote past. The existing of this products in Russia of XVII–XVIII century is analyzed by example of the collection of State History Museum. The article touches upon the problems of constructions and forms of different types of chest products, special feature of its decor and also its employment in the everyday life.

*Key words:* history of furniture, collection of State History Museum, types of chest products.

S.S. Ilyin

#### ON THE CONCEPT “STRANNIK” IN THE HISTORY OF RUSSIAN CULTURE

The article is devoted to the phenomenon of “strannichestvo”, it’s existence in the history of Russian culture and to the links with related appearances. The author analyzes the semantic fields and the problem of translating the concept “strannik” on the materials of dictionaries and literature of XIX–XX centuries.

*Key words:* strannik, road, travel, wanderer, tramp.

A.M. Kopirovsky

#### THE CHURCH ART AND SECULAR CULTURE: THE METHODOLOGICAL CLASHES

The separation of art and religion is a natural process, which has taken place since the Renaissance to our days. On the other hand, there is an established interest in the religious (church) arts, especially art of

the Middle Ages. The article presents a difficult methodological problem of drawing into religious art by means of the secular science of art. This problem is considered in the context of overcoming the antagonism between the secular and ecclesiastical approaches to the study of works of art.

*Key words:* artistic education, drawing into art, church and secular art.

T.K. Kutlaliyev

#### THE METHODS OF INTRODUCING NON-LINEARITY IN THE PLOTS OF COMPUTER GAMES

The article deals with the meaning of the term ‘non-linearity’ in the descriptions of computer game plots. In contradiction to the traditional non-linear narrative, the non-linearity in games implies the opportunity to alter the elements of plot by player. The author describes the structure of the five basic methods of introducing this non-linearity into a game, which is currently used at present.

*Key words:* computer game, non-linearity, branching, randomness.

E.G. Lapina-Kratasyuk

#### “SERVICE-ORIENTED SOCIETY” AND NEW HERO IN TV SERIALS OF 2006–2011

The article is focused on the changes in spheres of influence of cinema and television. The genre of contemporary serial aims to legislate the networking as everyday phenomena. The examples of TV serials help to analyze new social conventions in popular culture and demonstrate that borders between “official” and “unofficial”, “normal” and “deviant” are to disappear. Explication of this social trend allows revealing the unexpected coincidences between English language culture and contemporary Russian culture.

*Key words:* service-oriented society, networking, media culture, TV serials.

E.V. Lavrentyeva  
“DESCENT INTO HELL”  
OF SANTA MARIA ASSUNTA CATHEDRAL  
IN TORCELLO AND ITS JERUSALEM  
PROTOTYPE

The main article aim is to explain the unprecedented appearance of the mosaic scene “Descent into Hell” in the byzantine composition “The Last Judgment” on the west wall of Santa Maria Assunta cathedral in Torcello (beginning of XI – end of XII centuries). The author supposes, that the main reason of this phenomenon is the authority of the most important Christian monument – The Holy Sepulchre church in Jerusalem. The mosaic composition “Descent into Hell” appeared in the apse of the main Rotunda’s altar in the course of the Jerusalem church restoration in the middle of the XI century. This composition exerted the great influence on the different byzantine and western medieval monuments.

*Key words:* iconography of “Descent into Hell”, byzantine mosaics.

O.A. Lebed  
THE INTERPRETING PROBLEM  
OF TWO BOTTICELLI’S PAINTINGS

The goal of article is to mark the main line in the history of interpretations of the two Botticelli’s paintings – “Spring” and “Birth of Venus”. In the XX century the majority of researchers looked for the ideological and literary sources of programs of the works. There is some information on discusses about the design and composition of “Spring” among the domestic and West art-critics. The author arrives at the conclusion that the opinion about the main influence on painter of neoplatonic concepts, re-comprehending in the history-cultural context of the Age of the Renaissance is predominated.

*Key words:* Botticelli, neoplatonism, “Spring”, “Birth of Venus”.



A.G. Lethchenko, A.V. Uryadnikova  
ON THE NEW DICTIONARY “KEY CONCEPTS  
OF MUSEOLOGY”

The article is devoted to the specific conception of French researchers, who compiled the dictionary “Key Concepts of Museology” (2010), which was translated into Russian by A. Uryadnikova. The authors of this article discuss some disputable issues of interpretation of such key terms as “museum”, “cyber-museum”, “museology”, “mediation”, “museality”, “museafication” and others, in conformity with different European and Russian linguistic traditions.

*Key words:* museum, museology, museality, cyber-museum, mediation.

N.A. Levdanskaya  
THE CONDITIONS OF FORMING THE PRIMORYE  
ART SCHOOL IN THE END OF XX CENTURY

Together with geographic and historic peculiarity of Far East the important factor of formation the Primorye art school is the possibility for the local artists to receive a professional education in Vladivostok Art College and Far Eastern Pedagogical Institute of Fine Arts. These conditions have allowed to master main trends of twentieth century world fine arts, to create the new art associations and to enter the All-Russian scene.

*Key words:* Primorye region, art education, creative associations, Primorye art school.

O.V. Molchanova  
ON THE “TRAUMA” IN THE CULTURAL MEMORY:  
THE FIGURE OF WITNESS

The article paper is dedicated to analysis of the witness` role in legalizing the “archive” of team cultural memory. The author pays the special attention to relations with totalitarian power of a witness-accomplice and a witness-victim. By the example of some key texts of world literature the specific feature of totalitarian pedagogics which has firmly established the violence as the integral part of the social reality is discussed.

*Key words:* witness, victim, trauma.

S.D. Nekrasova  
THE LOSSES OF RUSSIAN MUZEUMS DURING  
THE WORLD WAR II

The theme of this article is in the study of the “trophy art”, connected with identification of the military losses of Russian museums. On the basis of Russian and foreign archives documents, on the results of researching of Russian, German and American experts, the author analyzes the work of Soviet government bodies for organizing the search, return or compensation this cultural properties.

*Key words:* World War II, museum values, zones of occupation of Germany, Summary Catalogue of the lost cultural properties of Russia.

S.V. Polskoy  
THE CONCEPT OF MONARCHY  
AND MONARCHIC RHETORIC  
IN EIGHTEENTH-CENTURY RUSSIA

The article is devoted to the history of actualization of “monarchy” concept and the formation as a “key concept” in Russia of the XVIII century. “Monarchy” is considered in relation to other concepts of the political vocabulary of this age (“sovereignty”, “autocracy”, “despotism”).

*Keywords:* history of concepts, monarchy, autocracy, despotism, political thought in Russia of the XVIII century.

E.A. Rybko  
“WORD OF JOHN THE THEOLOGIAN ABOUT  
THE DORMITION OF THE MOTHER OF GOD”  
AS THE ICONOGRAPHY SOURCE

At the present time there are formed the significant corps of researches into area of the different Apocrypha, which became the source of iconography of Byzantine and Ancient Russia art. The article gives the detailed description on the composition of miniature, illustrating the Apocrypha “Word of John Theologian about the Mother of God”, which was included into the “Face collection” of Chudov monastery, dated by XVI century. The authors detect the similarity and variants

of these miniatures structure with the icon of the Patronage cathedral church and with the frescos of the Dormition Cathedral of the Holy Trinity – St. Sergius Lavra. The analysis of its border scenes permits to suggest, that the painters used as sources the cycle of miniatures which decorated the collections analogous to Chudov's one.

*Key words:* Dormition of the Mother of God, Word of John Theologian, Face collection of Chudov monastery.

O.R. Sarkisyan

#### THE SIGNIFICANCE OF KIEVOGORSK FIELD IN THE PRACTICE OF “COLLECTIVE ACTIONS” GROUP

The article is devoted to analysis of the mechanisms of creation an aesthetic event in the performances of “Collective actions” group (CA). Reviewing actions of CA in a broader context of non-conformist art provides an opportunity to reveal the differences of aesthetic morphogenesis between the art created under conditions of artistic autonomy, typical for the West, and the informal soviet art. The author indicates, that the main product of artistic effort in the situation of totalitarianism was not an art object, but an existential experience.

*Key words:* “Collective actions” group, non-official art, space of “white cube”.

E.A. Savostina

#### THE ROLE OF EXPLANATORY SYSTEM AT THE SEMANTIC SPACE OF GRECIAN VASE-PAINTING

For the first time in the domestic antiquity criticism the article considers the possibility of interpretation the supplementary geometrical symbols and figures on the painting of Ancient Greece vases as the auxiliary semantic structure. This secondary delineations comment, characterize and explain the main painting. The author comes to a conclusion, that the special explaining system had origin attached to transfer from the abstract pictures to the figured ones. This system developed together with the painting language. In the Classic Age the symbol passes way for the established agreed sign, determining the concrete persona.

*Key words:* art of Ancient Greece, vase-painting, system of symbols.

E.V. Shapovalova

## THE GENDER ASPECT OF MONASTIC REFORM IN FRANCE: THE ATTITUDE OF CARDINAL RICHELIEU

The purpose of the article is to analyze the gender approach to reform of monasteries in the France of the first half of XVII century in the context of “The Catholic revival”. Based on the documents of official and private character, the author discusses the position of cardinal Richelieu about a role of women in these conversions, which were conducted on his initiative.

*Key words:* gender, Catholic revival, Cardinal Richelieu, France of XVII century.

O.N. Shelegina

## THE INTEGRATION PROCESSES IN THE MODERN MUSEUM WORLD OF SIBERIA

The article is devoted to the integration processes in the “Siberian museum world” (term of author) in the first decades of XXI century. The author considers the role of some scientific and social organizations (regional and All-Russia) in the establishing of optimal relations between the science and practice of museum deal. The main attention is given to the series of international and All-Russia conferences, to the new publications and to the long-term projects of optimization the functioning of Siberian museums in the modern social and culture situation.

*Key words:* integration processes, museum world of Siberia, conferences on museology of Siberia in the XXI century, long-term projects.

V.M. Sytnik

## THE PECULIARITY OF JAPANESE ARCHITECTURE DEVELOPMENT IN THE TWENTY CENTURY

The Japanese modern architecture had gone through the difficult way of development. Since the end of XIX century the style of Western town-building began to penetrate in the national architectural tradition of Japan. In the article is traced the main stage of forming the new styles in the Japanese architecture of the XX century: modernism, functional-

ism, metabolism. The author concludes that the peculiarity of modern Japanese architecture is the fundamental combination of national and Western traditions.

*Key words:* Japanese architecture, national traditions, modernism, functionalism, metabolism.

N.N. Tsvetkova

#### THE SEMANTIC ASPECTS OF MANUAL WEAVING IN RUSSIA (THE END OF XIX – BEGINNING OF XX CENTURIES)

The purpose of article – to consider the basic types of the woven patterns which were extended in the territory of Russia in the end of XIX – beginning XX century, to reveal their semantic value. Many textile ornaments, which appeared during the neolithic age, remained in manual weaving of Russia until the beginning of XX century, performing the utilitarian and ritual functions. Products with woven ornaments – belts, towels, shirts – were an integral part of the ceremonies connected with life cycle of the person.

*Key words:* woven pattern, manual weaving, semantics of textile ornament.

A.R. Vorobyeva

#### ON THE HISTORY OF ORIGIN OF THE PROTESTANT CHORALES

Modern hymnography of the traditional Protestant churches has roots in the Reformation era. Protestant chorales and hymns were collected from the Lutheran chorales of the XVI century, the Psalms and the songs XV century. The spreading of the new music repertoire depended on the cultural and historical changes in Western Europe. The development of music and printing led to popularization of hymns and chants that are the impotent part of the Protestant liturgical practice till now.

*Keywords:* Lutheran chorale, the reformatory psalms, folk song.

G.S. Zelenina

“JEWISH BAPTISM” IN SOVIET EPOCH:  
PRACTICE AND ATTITUDES

Based on extensive collection of interviews with Soviet, mostly Ukrainian, Jews born before the World War II, the essay examines the problem of religious observance and attitudes to it before and after the war concentrating on the circumcision.

*Key words:* oral history, Holocaust, German occupation, Judaism, circumcision.

A.S. Zygmunt

ON THE PHENOMENON OF TSAR-WORSHIPING  
IN THE MODERN RELIGIOUS CULTURE OF RUSSIA

“Tsar-worshipping” – the doctrine of the divine status of the Russian tsar and the trend in modern Russian Orthodoxy, which was arisen in the nineties years of twentieth century. The article discusses some key moments of this doctrine: the interpretation of history as the Revelation, “the spiral of time”; eschatology; the internal debate within the trend. Based on substantial body of sources, the author reconstructs “the fundamental myth of tsar worshipping”. In conclusion there is the output about the correctness of the term “tsar worshipping”.

*Key words:* tsar-worshipping, orthodoxy, “Historical Revelation”, eschatology.

## Сведения об авторах

*Ананьев Виталий Геннадьевич* – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музеологии Санкт-Петербургского государственного университета, wostokzarat@newmail.ru

*Балина Марина Романовна* – доктор славистики, полный профессор кафедры иностранных языков и литератур Иллинойского Веслиенского университета (США), mbalina@iwi.edu

*Баранова Светлана Измайловна* – кандидат искусствоведения, завсектором керамики Московского государственного объединенного музея-заповедника, svetlanbaranova@yandex.ru

*Безрогов Виталий Григорьевич* – доктор педагогических наук, член-корреспондент Российской академии педагогических наук, профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ, bezrogov@mail.ru

*Воробьева Альбина Равельевна* – аспирант философско-богословского факультета Православного института им. св. Иоанна Богослова, mirvam\_sky@mail.ru

*Гавришина Оксана Вячеславовна* – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, gavtg-oksana@yandex.ru

*Гончарова Наталья Николаевна* – ведущий научный сотрудник отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, goncharovann@rambler.ru

*Давыдов Сергей Геннадьевич* – кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, sdavydov@mail.ru

*Елисеева Елена Алексеевна* – кандидат искусствоведения, доцент Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова, ehelen60@rambler.ru

*Еремеева Светлана Анатольевна* – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры теории и истории культуры РГГУ, u5020@yandex.ru

*Зеленина Галина Светлаяровна* – кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики», galinazele-nina@gmail.com

*Зыгмонт Алексей Игоревич* – студент Учебно-научного центра изучения религий РГГУ, az09@mail.ru

*Ильин Сергей Сергеевич* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, belij13@mail.ru

*Касьян Анна Евгеньевна* – магистрант факультета медиакоммуникаций Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики», annaevgenievnakasyan@gmail.com

*Копировский Александр Михайлович* – кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии и гуманитарных дисциплин Свято-Филаретовского православно-христианского института, amkor51@gmail.ru

*Кутлалиев Тимур Хафизович* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, grimviper@gmail.com

*Лаврентьева Елена Валерьевна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, Lavrentyeva\_Elena@mail.ru

*Латина-Кратасюк Е.Г.* – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, kratio@mail.ru



*Лебедь Ольга Александровна* – аспирант отдела теории культуры  
Российского института культурологии, olgalebed73@mail.ru

*Левданская Наталья Андреевна* – заведующая научным отделом  
«Приморской государственной картинной галереи», E-mail:  
lna293@mail.ru

*Лещенко Анна Геннадьевна* – преподаватель кафедры музеологии  
РГГУ, ann.leshchenko@gmail.com

*Молчанова Оксана* – аспирант кафедры истории и теории культуры  
РГГУ, oxana\_mol@mail.ru

*Некрасова Светлана Дмитриевна* – начальник отдела музейных и  
библиотечных программ Управления культурных программ  
Федерального агентства по делам СНГ, villabazel@yandex.ru

*Польской Сергей Викторович* – кандидат исторических наук, доцент  
кафедры теории и истории культуры Самарского государст-  
венного университета, s.polskoy@gmail.com

*Рыбко Елена Александровна* – заведующая экскурсионно-массовым  
отделом ГВЗ «Галерея Беляево», REA82@yandex.ru

*Савостина Елена Анатольевна* – доктор искусствоведения, дирек-  
тор Высшей школы реставрации РГГУ, Esav@yandex.ru

*Саркисян Оксана Рубеновна* – преподаватель кафедры искусство-  
ведения РГГУ, teletubic@mail.ru

*Сытник Вероника Михайловна* – кандидат философских наук,  
доцент кафедры культурологии Московского авиационного  
института, badl-badl@yandex.ru

*Урядникова Анна Викторовна* – соискатель кафедры музеологии  
РГГУ, anna.uryadnikova@mail.ru

*Цветкова Наталия Николаевна* – кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры художественного текстиля Санкт-Петер-  
бургской государственной художественно-промышленной  
академии им. А.Л. Штиглица, ts\_natali@mail.ru

*Шаповалова Елена Владимировна* – аспирант Учебно-научного центра изучения религий РГГУ, e.sokhina@gmail.com

*Шелегина Ольга Николаевна* – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории Сибирского Отделения Российской академии наук (г. Новосибирск), oshelegina@yandex.ru

## General data about author

*Ananjev Vitaly* – Ph. D. in history, senior lecturer of Museology Department of the State St. Petersburg University, [wostokzapat@newmail.ru](mailto:wostokzapat@newmail.ru)

*Balina Marina* – Ph.D. in Russian Studies, full professor of Modern Languages and Literatures Department, Illinois Wesleyan University (USA), [mbalina@iwi.edu](mailto:mbalina@iwi.edu)

*Baranova Svetlana* – Ph.D. in art history, Chief of Ceramics Department of Moscow State United museum-reserve, [svetlanbaranova@yandex.ru](mailto:svetlanbaranova@yandex.ru)

*Bezrogov Vitaly* – Dr. in Pedagogics, Corresponding Member of the Russia Academia of Pedagogics, professor, Department of History and Theory of Culture (HTC) of Russian State University for Humanities (RSUH), [bezrogov@mail.ru](mailto:bezrogov@mail.ru)

*Davydov Sergey* – Ph.D. in Pilosophy, associate professor, Department of HCT, RSUH, [sdavydov@mail.ru](mailto:sdavydov@mail.ru)

*Eliseyeva Elena* – Ph.D. in At Hstory, associate professor of the All-Russian State University of Cinematography by S.A. Gerasimov, [ehelen60@rambler.ru](mailto:ehelen60@rambler.ru)

*Eremeeva Svetlana* – Ph.D. in Clturology, associate professor, Department of HTC, RSUH, [u5020@yandex.ru](mailto:u5020@yandex.ru)

Gavrishina Oksana – Ph.D. in Clturology, associate professor, Department of HTC, RSUH, [gavr-oksana@yandex.ru](mailto:gavr-oksana@yandex.ru)

*Goncharova Natalia* – chief researcher, Department of Wood and Furniture of the State History Museum, goncharovann@rambler.ru

*Ilyin Sergey* – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, belij13@mail.ru

*Kasian Anna* – undergraduate of the Media Communications Department of National Research University “Higher School of Economics”, annaevgenievnakasyan@gmail.com

*Kopirovsky Alexander* – Ph.D. in Pedagogics, professor of Philosophy and Humanities Department of the St. Philaret Orthodox-Christian Institute, amkop51@gmail.ru

*Kutlaliyev Timur* – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, grimviper@gmail.com

*Lapina-Kratasyuk Ekaterina* – in Culturology, associate professor, Department of HTC, RSUH

*Lavrentyeva Elena* – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, Lavrentyeva\_Elena@mail.ru

*Lebed Olga* – postgraduate student of the Theory of Culture of the Russian Institute of Culturology, olgalebed73@mail.ru

*Leshchenko Anna* – lecturer, Department of Museology, RSUH, ann.leshchenko@gmail.ru

*Levdanskaya Natalya* – head of Scientific Department of the Primorskaya State Picture Gallery, lna293@mail.ru

*Molchanova Oksana* – postgraduate student, Department of HTC, RSUH, oxana\_mol@mail.ru

*Nekrasova Svetlana* – head of the Department of Museum and Library Programs of the Federal Agency for the Commonwealth of Independent States, villabazel@yandex.ru

*Polskoy Sergey* – Ph. D. in History, associate professor, Department of HTC, Samara State University, s.polskoy@gmail.com

*Rybko Elena* – manager of the Excursions Department of GVZ “Gallery Belyaev”, REA82@yandex.ru

*Sarkisyan Oksana* – lecturer of Art History, Department of Art History, RSUH, teletubik@mail.ru

*Savostina Elena* – Dr. in Art History, director of the High School of Restoration, RSUH, Esav@yandex.r

*Shapovalova Elena* – postgraduate student of the Religious Study Center of RSUH, e.sokhina@gmail.com

*Shelegina Olga N.* – Ph.D. in History, the senior researcher of the Institute of History of the Siberian Department of the Russia Academia of Sciences (Novosibirsk), oshelegina@yandex.ru

*Sytnik Veronika* – Ph.D. in Pilosophy, associate professor of Culturology Department of Moscow Aviation Institute, badl-badl@yandex.r

*Tsvetkova Natalia* – Ph. D. in Art History, associate professor of the Textile Art Department of Saint Petersburg State Academy of Applied Arts & Design, ts\_natali@mail.ru

*Uryadnikova Anna* – applicant for PhD, Department of Museology, RSUH, anna.uryadnikova@mail.ru

*Vorobyova Albina* – postgraduate student of the Russian Orthodox Institute of St. John the Divine, mirvam\_sky@mail.ru

*Zelenina Galina* – Ph.D. in History, associate professor and senior research fellow of National Research University “Higher School of Economics”, galinazelenina@gmail.com

*Zygmont Alexey* – student of the Religious Study Center, RSUH, az09@mail.ru



Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *Л.И. Корнеева*

Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Усл. печ. л. 18. Уч.-изд. л. 18,5.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 176.

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rgggu.ru](http://www.rgggu.ru)  
[www.knigirgggu.ru](http://www.knigirgggu.ru)