

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

8
2020

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

The journal is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Literary Theory:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Cultural Studies:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and cultural studies, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: galazver@mail.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Журнал включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: galazver@mail.ru

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), RAS Institute of Slavic Studies/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor-in-chief*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

J.D. Clayton, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

A.A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

O.B. Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executive editor of the issue

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гришцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жепшиковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, РГГУ

CONTENTS

Studies in Cultural Theory

- Irina V. Malygina, Anna V. Malygina*
“The synthesis of war and theatre”: socio-humanitarian discourse
on the essence of terrorism 10
- Marta S. Yaralova*
Curatorial education as a sociocultural practice:
two conceptual frameworks 24

Studies in Cultural History

- Irina M. Chirskova*
Search and punishment of “thieves” and “robbers” in the legal culture
of the period of the reign of Elizabeth Petrovna 35
- Nataliya B. Bezrukova*
The Fifth Proletarian museum. History of creation and activities
of the Moscow art museum in the 1920s. 52

Visual Studies

- Sergei A. Yatsenko*
On the images of peoples from the Sogdian diaspora in China 66
- Irina N. Zakharchenko*
G. Richter’s “Atlas”: Strategies for representing modern
visual practices 82
- Zhanna V. Umanskaya*
Visualization of Soviet childhood in drawings by Eugeniya Dvoskina 96
- Tat’yana Yu. Mironova*
Representation of history: contemporary art in museums of conscience 116

Media Studies

- Galina I. Zvereva*
Collective memory of the Soviet past on YouTube:
techniques for audiovisual construction by ordinary video bloggers 133

СОДЕРЖАНИЕ

Исследования по теории культуры

- Ирина В. Малыгина, Анна В. Малыгина*
«Синтез войны и театра»: социально-гуманитарный дискурс
о природе терроризма 10
- Марта С. Яралова*
Кураторское образование как социокультурная практика:
две концептуальные рамки 24

Культурно-исторические исследования

- Ирина М. Чирскова*
Сыск и наказания «воров» и «разбойников» в правовой культуре
периода царствования Елизаветы Петровны 35
- Наталья Б. Безрукова*
Пятый Пролетарский музей. История создания и деятельности
художественного музея Москвы в 1920-е гг. 52

Визуальные исследования

- Сергей А. Яценко*
Об облике людей из согдийской диаспоры в Китае 66
- Ирина Н. Захарченко*
Атлас Г. Рихтера: стратегии репрезентации
современных визуальных практик 82
- Жанна В. Уманская*
Визуализация советского детства в рисунках Евгении Двоскиной 96
- Татьяна Ю. Миронова*
Проблема репрезентации истории:
современное искусство в музеях совести 116

Медиаисследования

- Галина И. Зверева*
Коллективная память о советском прошлом на YouTube: способы
аудиовизуального конструирования рядовыми видеоблогерами 133

Исследования по теории культуры

УДК 130.2:323.28

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-10-23

«Синтез войны и театра»: социально-гуманитарный дискурс о природе терроризма

Ирина В. Малыгина

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, irinamalygina@yandex.ru*

Анна В. Малыгина

*Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина,
Москва, Россия, anna.malygina@arts-museum.ru*

Аннотация. В статье раскрывается эвристический потенциал социально-гуманитарного знания в понимании сложной природы терроризма. Эта исследовательская оптика позволяет расширить традиционные рамки рассмотрения терроризма как феномена, обусловленного политическими, идеологическими и экономическими факторами; выявить и обосновать глубинные культурные и ментальные причины данного явления; осмыслить терроризм как деструктивную форму репрезентации культурной идентичности. Культурно-исторические истоки современного терроризма, тесно связанного с радикальным исламом, анализируются в цивилизационной системе координат «Запад–Восток». Система аргументации опирается на научные концепции и актуальные художественные практики, интерпретирующие причины межкультурного напряжения, следствием которого является международный терроризм. Анализируется изменение статуса художника в «эпоху терроризма», проблематизируется тема театрализации и эстетизации террористических акций и роль медиа в этих процессах. В качестве новейшего тренда, не получившего сколько-нибудь серьезного теоретического осмысления, в тексте рассматривается явление, условно обозначенное как «сублимация террористической активности в символическую сферу». Оно обнаруживает себя в разрушении памятников мирового культурного наследия, в ориентации на культуру как новый стратегический объект террористических атак, с одной стороны, и использовании ресурсов культуры для самопрезентации и продвижения террористическими организациями своей идеологии – с другой.

© Малыгина И.В., Малыгина А.В., 2020

Ключевые слова: терроризм, Запад–Восток, идентичность, художественные практики, эстетизация терроризма, медиа, Пальмира

Для цитирования: Малыгина И.В., Малыгина А.В. «Синтез войны и театра»: социально-гуманитарный дискурс о природе терроризма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 10–23. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-10-23

“The synthesis of war and theatre”: socio-humanitarian discourse on the essence of terrorism

Irina V. Malygina

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
irinamalygina@yandex.ru*

Anna V. Malygina

*Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,
anna.malygina@arts-museum.ru*

Abstract. The article reveals the heuristic potential of social and humanitarian knowledge in understanding the complex nature of terrorism. The given research optics allows to expand traditional frameworks of considering terrorism as a phenomenon caused by political, ideological and economic factors; to reveal and substantiate deep cultural and mental reasons of the given phenomenon; make sense of terrorism as a destructive form of cultural identity. The cultural and historical origins of modern terrorism, which is closely connected with radical Islam, are analyzed in the civilizational system of coordinates “West–East”. The system of argumentation is based on scientific concepts and current artistic practices that interpret the causes of inter-civilizational tension resulting in international terrorism. The change of the status of the artist in the “epoch of terrorism” is analyzed; the theme of theatricalization and aestheticization of terrorist actions and the role of media in these processes are problematized. As a newest trend, which has not received any serious theoretical reflection, the text considers the phenomenon conditionally designated as “sublimation of terrorist activity into a symbolic sphere”, which is manifested in the destruction of monuments of world cultural heritage, in the orientation to culture as a new strategic object of terrorist attacks, on the one hand, and the use of cultural resources for self-presentation and promotion of their ideology by terrorist organizations, on the other.

Keywords: terrorism, West–East, identity, artistic practices, aestheticization of terrorism, media, Palmyra

For citation: Malygina, I.V. and Malygina, A.V. (2020), “The synthesis of war and theatre’: socio-humanitarian discourse on the essence of terrorism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 10–23, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-10-23

Введение

Феномен терроризма, несмотря на долгую историю, сложившиеся научные традиции осмысления в мировой и отечественной терминологии, по-прежнему представляет собой «открытую проблему» как в научном дискурсе, так и в современной международной повестке дня. Последнее десятилетие отмечено тенденцией к проблематизации некоторых аспектов терроризма как глобальной угрозы современности в рамках культурологического знания и современных художественных практик. Формируется устойчивый исследовательский интерес к культурным аспектам этого феномена. Они актуализируются прежде всего в рамках традиционной, не единожды переосмысленной, но все еще востребованной социально-гуманитарным дискурсом темы цивилизационного противостояния Запада и Востока.

«Столкновение идентичностей» как объяснительный принцип идеологии фундаментализма

В своем исследовании «Ориентализм» Эдвард Саид сформулировал тезис, согласно которому Запад исторически формировал свой собственный культурный образ на противопоставлении Востоку – вечному культурному сопернику и наиболее значимому воплощению образа «Другого», своеобразному “alter-ego” [Саид 2006, с. 8]. Акцентируя сложную взаимозависимость культурно-цивилизационных парадигм Запада и Востока, Э. Саид утверждает, что «лидерская» идентичность европейской культуры и Запада в целом сформирована именно на противопоставлении Востоку «как своего рода суррогатному и даже тайному “Я”» [Саид 2006, с. 12].

Глобализация с ее активными интеграционными процессами, экспансией либерально-демократических ценностей, более или менее адекватными новому мировому порядку теориями и практиками мультикультурализма, казалось бы, преодолевает это вечное противостояние и лишает хрестоматийную сентенцию Р. Киплинга

и актуальности, и объективности. Но и сегодня «сошедшие со своих мест» и активно позиционирующие себя на противоположном цивилизационном полюсе Восток и Запад стремятся удержаться в рамках собственной культурной парадигмы. При этом манифестации приверженности цивилизационному выбору нередко артикулируются в терминах «столкновений культур и цивилизаций» [Хантингтон 2003], «столкновения фундаментализмов» [Али 2006], «войн» и «глобальных воителей» [Тоффлер 2003], под которыми Э. Тоффлер имеет в виду религиозные сообщества, фиксируя заметный рост влияния ислама на мировую политику.

Для осмысления данных процессов все чаще в качестве «объяснительного принципа» современные аналитики используют фактор идентичности, во имя которой совершено не одно преступление в современном мире. В основу данной концепции положена гипотеза, согласно которой актуализация фундаменталистской идеологии и террористических акций на рубеже XX–XXI вв. в значительной степени были обусловлены «столкновением идентичностей» на цивилизационной оси «Запад–Восток». Это обстоятельство дает основание идеологам терроризма позиционировать себя как защитников культурных ценностей традиционализма, поборников сакрального чувства причастности религиозной и культурной традиции, «на которые покушается социальный и технологический прогресс, представляемый ныне западной цивилизацией» [Флиер 2010, с. 539].

Манипуляция массовым сознанием народов, стремящихся удержать традиционные ценности и образ жизни, их сопротивление глобальному наступлению западной цивилизации «без святых и героев» [Кутырёв 2009, с. 92–93] в своих крайних формах стимулирует возникновение терроризма – этой «вершины айсберга сопротивления утилитарному социоэкономическому образу жизни, которую ведет технологизированная часть человечества, другой его огромной части, продолжающей культивировать духовные формы существования и ценностные способы регулирования социальных отношений» [Кутырёв 2009, с. 96].

Данная исследовательская «оптика» обладает значительным эвристическим ресурсом, поскольку дает возможность выявить и учесть дополнительные «родовые черты» терроризма как явления, «культурного» по своим глубинным причинам; как деформацию идентичности и деструктивную форму ее репрезентации; как способ борьбы за сакральную неприкосновенность ценностей традиционной культуры, возникающую в ответ на вторжение техноцентричной западной цивилизации «на территорию традиционных культур к востоку от Европы» [Флиер 2011, с. 89].

Подобная объяснительная модель, отличающая культурологические исследования, ни в коем случае не призвана оправдывать терроризм. Акцентируя «культурную» природу и источники этого явления, до сих пор не имеющего универсальной дефиниции, авторы приведенных концепций всего лишь стремятся «разомкнуть» границы традиционного обсуждения терроризма и вывести его за пределы исключительно политологического рассмотрения в широкое междисциплинарное поле, отмечая сложность и многоаспектность связанных с терроризмом социальных, культурных, ментальных, психологических и экзистенциальных проблем.

Осмысление терроризма в контексте художественного дискурса

Сложная природа феномена терроризма делает его предметом многочисленных интерпретаций в современных художественных практиках. Два модуса художественного дискурса о терроризме, с нашей точки зрения, представляют особый интерес. Во-первых, это интерпретации исторических причин напряжения на цивилизационной оси «Запад–Восток» как «почвы» современного терроризма, а также поиск возможностей минимизации последствий террористических атак. И во-вторых, осмысление статуса и возможностей художника в «эпоху терроризма».

Своеобразную реконструкцию истории современного противостояния условного обобщенного Запада и арабского Востока предложил молодой египетский художник Ваэль Шавки, автор видеоинсталляции «Кабаре “Крестовые походы”: шоу ужаса», созданной по мотивам романа Амина Маалуфа «Крестовые походы глазами арабов» (1986 г.) и получившей широкий резонанс в 2014 г. Видеоинсталляция представляет собой художественную интерпретацию «арабского взгляда» на причины первого крестового похода и военных кампаний 1096–1099 гг., освященных папским Римом. Египтянин по рождению, получивший образование в США и позиционирующий себя как «художник, работающий с опытом всего человечества»¹, В. Шавки вслед за А. Маалуфом с опорой на труды средневековых арабских авторов предлагает десакрализованную версию известных исторических событий. В ее основу положена не

¹ Шавки В. «Я никогда не участвую в выставках ближневосточного искусства» [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvo-info.ru/vael-shavkiya-nikогда-ne-uchastvuuyu-v-vystavkah-blizhnevostochnogo-iskusstva/> (дата обращения 3 июля 2020).

укорененная в европейском историческом сознании идея возвращения под христианское владычество Гроба Господня, а точка зрения, распространенная в арабском мире, согласно которой причина крестовых походов видится в необходимости вернуть под контроль католической церкви земли, входившие в состав Римской империи до их завоевания арабами под знаменем ислама. В экономических ресурсах этих территорий средневековая Европа, пережившая эпидемию чумы и оказавшаяся в отчаянном социально-экономическом положении, испытывала острую потребность². Современное искусство оказывается таким образом каналом трансляции альтернативных точек зрения на историю взаимоотношений культур и цивилизаций Запада и Востока, формируя сложную оценку истоков современных противоречий.

Не менее выразительным опытом художественного осмысления дихотомии Запад–Восток, но уже с акцентом на тему «исламской угрозы» стала серия инсталляций широко известной российской Арт-группы АЕС + Ф, объединенная общей тематикой «Исламский проект». Этот эксперимент обрел статус самого узнаваемого творческого проекта и принес своим авторам мировую известность. В инсталляциях образ мировых городов представал измененным в результате реализации гипотетической исламской угрозы и исламского завоевания. На фотографиях-коллажах знаковые архитектурные сооружения (Оперный театр в Сиднее, Музей Гуггенхайма в Бильбао) обрели облик гигантских мечетей; площадь перед парижским центром Помпиду заполнил восточный базар, Статуя Свободы облачена в паранджу и вместо американской Конституции держит в руках Коран; на Красной площади – вооруженные моджахеды и т. д.

«Исламский проект» появился в 1996 г., но широкую популярность получил после событий 11 сентября 2001 г. Фобии, ставшие объектом то ли иронии, то ли эпатажа российских художников, обрели реальные очертания. «Исламский проект», воплощенный в фотоизображениях, активно тиражируемых сувенирной продукцией (открытки, футболки, туристические квази-проспекты), принес его авторам репутацию «арт-пророков» и вывел российских художников из-под критики западной прессы и обвинений в отсутствии политкорректности.

Важно отметить, что художник в «эпоху восстания традиционализмов» нередко испытывает сопротивление не только со стороны

² «Манифеста 10»: европейская биеннале современного искусства: 28 июня – 31 октября 2014; куратор Каспер Кёниг. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 188.

общественного мнения, но и профессионального сообщества. Страх перед любым знаком террористической угрозы, особенно после сентябрьских событий 2001 г., заставляет подвергать сомнению даже вполне нейтральные по своему смыслу произведения искусства. Примером подобного рода может служить история немецкого художника Грегора Шнайдера, создавшего пятнадцатиметровую скульптуру в виде черного куба. «Куб» должен был экспонироваться в рамках 51-й Венецианской биеннале (2005 г.) на площади Сан Марко.

Очевидно, что сам по себе куб как геометрическая форма лишен семантико-символического наполнения и относится к числу наиболее репрезентативных объектов изобразительного искусства. Одним из самых узнаваемых во всем мире образов является картина «Черный супрематический квадрат», созданный Казимиром Малевичем в 1915 г. Вместе с тем сложно не согласиться с тезисом Клауса Бизенбаха, основателя музея современного искусства в Берлине и Берлинской биеннале, согласно которому абстрактные вещи недолго остаются лишеными смысла, а мир так и не стал «единым пространством, в котором распространены общие представления и интерпретации визуальных образов. Всегда существует множество языков и смыслов»³. Включенный в культурный и политический контекст рубежа XX–XXI вв. – «эпохи восстания традиционалистов» [Флиер 2011, с. 89], – «Куб» Шнайдера оказался наполненным совершенно конкретными смыслами и значениями. По мнению К. Бизенбаха, скульптура явно отсылает к Каабе – древнейшей исламской святыне. Сходство «Куба» и Каабы спровоцировало широкую общественную и профессиональную дискуссию, в результате которой художнику было отказано в участии в биеннале, поскольку инсталлирование на площади Сан Марко в Венеции могло быть воспринято как политически, идеологически и религиозно окрашенное высказывание, содержащее в себе мощный эмоциональный заряд.

Едва ли Грегор Шнайдер задумывал свой «Куб» как источник конфликта или провокации. Тем не менее политическое и социальное напряжение, ставшее результатом террористических атак в Америке, привело к исключению немецкого художника из числа участников профессионального события с лишением права задокументировать проект в каталоге Биеннале.

Этот пример в очередной раз подтверждает тот факт, что искусство чрезвычайно чувствительно к действительности, самым слож-

³*Schneider G. Cubes: Art in the Age of Global Terrorism. Milan: VG Bild-Kunst, 2006. P. 12.*

ным и трагическим ее проявлениям. В результате художественная культура становится не просто областью общественной жизни, а точкой ее особой чувствительности, в которой реальные события приобретают символическое значение и дополнительный эмоциональный резонанс.

После событий 11 сентября 2001 г. проблема терроризма, как ни страшно это звучит, стала частью повседневности. Будучи свидетелями бесконечных террористических атак в разных частях света, человек оказался в состоянии перманентного напряжения и тревожности. В рамках художественного дискурса происходило не только осмысление новой реальности, но и рождались решения ее социальных и психологических проблем. Прежде всего это привлечение внимания общества к масштабу реальных и потенциальных опасностей, которые скрывает в себе терроризм. Памела Кугей отмечала в этой связи:

Как художник я чувствую ответственность и необходимость инициировать диалог о далеко идущих последствиях терроризма (ядерного, химического, биологического). Это необходимо сделать таким образом, чтобы вовлечь самого зрителя и позволить пережить потенциальные угрозы в комфортном, безопасном пространстве⁴.

Другая задача, которой подчиняются творческие проекты и художественные практики, – стремление инициировать в обществе обсуждение проблем терроризма с целью достижения общественного согласия и консолидации. В этом смысле показательными являются слова другого современного художника – Хельмута Дракслера, который подчеркивает неотчуждаемость данной функции современного искусства:

...почти повсюду в мире считается, что современное искусство, понятое как индивидуальное самовыражение, институциональным обеспечением которого служит либерально-демократическая концепция свободы и частной собственности, обладает силой вызывать изменения в обществе и способствовать единству⁵.

Еще одной важной задачей, которую ставят и решают современные художники, является преодоление внутренних страхов,

⁴ *Caughy P.-A.* Disquietude: Before, During, After. MA Thesis, 2010. University of Montana [Электронный ресурс]. URL: <https://scholarworks.unt.edu/etd/1323> (дата обращения 3 июля 2020).

⁵ *Дракслер Х.* Отчуждение силой истории // «Манифеста 10»... С. 40.

порождаемых террористической угрозой. В качестве выразительного примера можно привести перформанс с символическим названием «Счастье», в котором американская художница Лори Андерсон делится собственным опытом переживания событий 11 сентября. «Говорящее» название проекта свидетельствует о стремлении его автора к счастью и спокойствию, вопреки попытке террористов подорвать уверенность человека в его личной и коллективной безопасности. «Исцеляющий» эффект перформанса Лори Андерсон достигается через рассказы о травмирующем событии, многократное их повторение и коллективное сопереживание, снижающие в результате уровень страха и тревожности. Важно, что в перформансе Л. Андерсон отсутствуют образы, воспроизводящие моменты террора; автором используется минимальный набор визуальных эффектов – темное пространство сцены и единственный источник света, направленный на художника.

Данный прием принципиально отличает стратегию художника в его репрезентации террора от современных медиа, которые сопровождают информацию о террористических атаках многократным воспроизведением образов насилия. Интересно, что переосмысление роли художника в контексте стремительного развития современных медиа происходит также в связи с темой терроризма. Одним из первых ее обозначил бельгийский режиссер Й. Гримонпре, противопоставив «террориста и романиста». Действия террориста сегодня, – полагает режиссер, – «изменяют внутреннюю жизнь культуры» так же, как прежде это делали писатели. Сегодняшний мир трудно поразить грандиозным романом. Эту функцию художник все в большей степени уступает медиа, выигрывающим за счет того, что, освещая события, они ориентируются прежде всего на создание продаваемого нарратива, а не на объективное отражение фактов⁶.

Репрезентации терроризма: художник vs медиа

Внутри самого художественного дискурса рождается мысль о снижении возможностей искусства в целом и художника в частности в условиях стремительного развития информационных технологий и медиакультуры.

⁶ Bernard C. Supermarket History. Interview with Johan Grimonprez about his film *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2000. P. 68.

Подробный анализ данной проблемы разворачивается в одном из последних исследований Бориса Гройса, который отмечает серьезные сдвиги в современной культуре, принципиально изменившие способы репрезентации войны в актуальных художественных практиках. В отличие от порядка, сложившегося в классической культуре, в соответствии с которым уделом воина было сражение, тогда как художник изображал войну и обеспечивал славу и высокий статус героя в коллективной памяти народа [Гройс 2013, с. 335], в современной культуре этот порядок разрушен. Воин больше не готов зависеть от художника, делегируя его функции современным медиа. С их помощью военное событие или террор оказывается запечатленным непосредственно в момент его совершения, концептуализируется и тиражируется посредством медиатехнологий. «Приводя в действие взрывной механизм, современный воин или террорист одновременно приводят в действие и медийную машину» [Гройс 2013, с. 335].

Более того, террористы, как отмечает Б. Гройс, в определенном смысле «присваивают» функцию художника, активно используя возможности видео-арта, эксплуатируя не только технологические и коммуникативные возможности видеотрансляции, но и все многообразие средств визуальной выразительности. Известно, что способом коммуникации Усама Бен Ладена с внешним миром были видеозаписи, в которых основатель исламистской террористической организации «Аль-Каида» выступал и как сценарист, и как режиссер, и как исполнитель, достигая посредством подобных видео-нарративов высокого уровня эмоционального воздействия на массовое сознание.

Террорист сегодня не готов зависеть от внимания художника и его неподконтрольных интерпретаций, не согласен довольствоваться отсроченным во времени эффектом: «акты террора теперь совпадают по времени с их документацией и репрезентацией» [Гройс 2013, с. 335]. При этом очевидно стремление к театрализации и эстетизации террористических акций. В результате «функция искусства как средства репрезентации и роль художника как посредника между реальностью и памятью оказываются здесь абсолютно лишними» [Гройс 2013, с. 336], а эстетизированные самопрезентации террористов оказывают на сознание и подсознание людей настолько сильное воздействие, что конкурировать с ним какому-либо произведению современного искусства становится невозможно [Гройс 2013, с. 337].

Выводы, сформулированные Б. Гройсом, актуализируют представления о терроризме как «синтезе войны и театра», как спектакле, основанном на страхе и разыгрываемом публично с конкретными

политическими целями; как форме драматизации абсолютно неприемлемого вида насилия, направленного против случайных жертв, не являющихся субъектами принятия политических решений, которых добиваются организаторы теракта [Combs 1997, p. 8].

Работа Бориса Гройса была издана за два года до событий в иракском Мосуле и сирийской Пальмире 2015 г., которые стали ярким подтверждением выводов автора концепции. Те же элементы театрализации были использованы при создании видеозаписей преступлений, совершенных в Мосуле и Пальмире членами запрещенной террористической группировки ИГИЛ. Действия боевиков по уничтожению памятников культурного наследия, демонстративная, оформленная по законам театрального действия расправа над главным хранителем музея, ученым-археологом Халедом Асаадом, на центральной площади Пальмиры и военнопленными сирийской армии на сцене античного амфитеатра сопровождалась постановочными видеопрезентациями, эстетический уровень которых сравнивали с образцами голливудской кинопродукции, а их эмоциональное воздействие на массовое сознание было беспрецедентным.

Сублимация террористической активности в символическую сферу как тренд современности

Трагедия Пальмиры, повторившая в беспрецедентном масштабе аналогичные действия афганских талибов, уничтоживших в 2001 г. архитектурный комплекс буддистских монастырей «Кафиркала», позволяет зафиксировать появление и стремительное развитие новой тенденции в деятельности международного терроризма – разворачивания вектора террористической угрозы в сторону культуры как нового стратегического объекта. Атака на музей Пальмиры стала последней (на сегодняшний день) и самой масштабной демонстрацией этой тенденции. Многие памятники Пальмиры, принадлежащие античной культуре, являются символом основ европейской цивилизации и содержат в себе непреходящий сакральный смысл для западного мира, поэтому чувство утраты, связанной с уничтожением памятников и артефактов, лежит в символическом поле. Позиционируя в качестве мотивов своей деятельности защиту сакральных, преимущественно религиозных, ценностей, современный международный терроризм сделал объектом своих атак памятники культуры, обладающие таким же сакральным значением для всей западной цивилизации и цивилизованного мира в целом. Именно поэтому, вероятно, события в Пальмире получили такой широкий резонанс и стимулировали

консолидацию мировых держав вокруг идеи восстановления этого символа мировой культуры.

Таким образом, можно говорить о новом аспекте террористической активности, который мы условно обозначаем как *«сублимация террористической активности в символическое пространство»*, связанное с культурной идентичностью и исторической памятью. Противопоставляя себя «бездуховному» современному западному обществу, идеологи международного терроризма увидели в объектах культурно-исторического наследия «зону сакрального» цивилизации Запада, общества атеистов и агностиков.

Религиозные фанатики производят то, что невозможно квалифицировать иначе, чем оскорбление религиозных чувств. Жизнь человека священна для секуляризованного общества, и убийство ради убийства, убийство напоказ – это оскорбление именно этого чувства. Памятники, культура, музеи, библиотеки – тоже священны, и их публичное уничтожение – оскорбление того же чувства. Это разрушение святого⁷.

Заключение

Изучение современных тенденций и векторов развития террористической деятельности, выявление ее глубинных причин – необходимое условие прогнозирования террористической активности и выработки проактивных мер по ее предотвращению. В этом отношении особая роль принадлежит социально-гуманитарным, прежде всего культурологическим исследованиям, обеспечивающим современному дискурсу о терроризме выход в междисциплинарное пространство и расширение его границ за счет включения в сферу научного анализа ментальных и культурных параметров исследуемого феномена.

В условиях «столкновения идентичностей» важен взгляд на проблему с позиции «другого». Пример такого подхода – опыт американской антропологии, описанный в исследовании Рут Бенедикт «Хризантема и меч». Хорошо известно, что эта работа состоялась в разгар Второй мировой войны по заказу правительственных разведслужб США, использующих все возможности одержать окончательную победу над Японией – врагом малознакомым и совершенно непонятым.

⁷Ревзин Г. Оскорбляй и властвуй // Коммерсантъ Weekend. 2015. 20 марта. № 13. С. 24.

Они готовились управлять побежденной нацией, в военном смысле организованной, в техническом смысле оснащенной – и при всем этом не принадлежащей к традиционным обществам Запада. Требовалось ноу-хау: как понимать японцев, и как вести себя с ними, и можем ли мы предугадывать, что в некоем конкретном случае станут делать японцы (а не что сделали бы мы на месте японцев) [Эко 2012, с. 340].

Возможно, такого рода исследования помогут выработке превентивных мер в борьбе против современного терроризма, а культура, оказавшись стратегическим объектом террористической угрозы, окажется способной предоставить уникальные механизмы ее преодоления.

Литература

- Али 2006 – Али Т. Столкновение цивилизаций. Крестовые походы, джихад и современность. М.: АСТ, 2006. 528 с.
- Гройс 2009 – Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 400 с.
- Кутырёв 2009 – Кутырёв В.А. Столкновение культур с цивилизацией как причина и почва международного терроризма // Век глобализации. 2009. № 2. С. 92–102.
- Саид 2006 – Саид Э. Ориентализм. М.: Русский Мир, 2006. 640 с.
- Тоффлер 2003 – Тоффлер Э. Метаморфозы власти. Знание, богатство и сила на пороге XXI века. М.: АСТ, 2003. 617 с.
- Флиер 2010 – Флиер А.Я. Будущее возврату не подлежит // Креативность в пространстве традиции и инновации: Третий Российский культурологический конгресс с международным участием: Тезисы докладов и сообщений. СПб.: ЭЙДОС, 2010. 556 с.
- Флиер 2011 – Флиер А.Я. Культурология 20-11. М.: Согласие, 2011. 446 с.
- Эко 2012 – Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 608 с.
- Хантингтон 2003 – Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2003. 603 с.
- Combs 1997 – Combs C. *Terrorism in the 21st Century*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1997. 243 p.

References

- Ali, T. (2006), *Stolknovenie tsivilizatsii. Krestovye pokhody, dzikhhad i sovremennost'* [A clash of civilisations. Crusades, jihad and modernity], AST, Moscow, Russia.
- Combs, C. (1997), *Terrorism in the 21st Century*, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey, USA.

- Еко, U. (2012), *Pobnyi nazad! "Goryachie voiny" I populism v SMI* [Full back! "Hot Wars" and Populism in the Media], CORPUS, Moscow, Russia.
- Flier, A.Ya. (2010), "The future cannot be returned", in *Kreativnost' v prostranstve tradicii i innovacii: Tretii Rossiiskii kul'turologicheskii kongress s mezhdunarodnym uchastiem, Tezisy dokladov i soobshchenii* [Creativity in the space of tradition and innovation: The Third Russian cultural congress with international participation, Abstracts of reports and messages], EIDOS, Saint Petersburg, Russia.
- Flier, A.Ya. (2011), *Kul'turologiya 20-11* [Culturology 20-11], Soglasie, Moscow, Russia.
- Groys, B. (2013), *Politika poetiki* [Politics of poetry], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Hantington, S. (2003), *Stolknovenie tsivilizatsii* [Clash of Civilizations], AST, Moscow, Russia.
- Kutyrev, V.A. (2009), "The clash of cultures with civilization as the cause and soil of international terrorism", *Vek globalizatsii* [Age of Globalization], no. 2, pp. 92–102.
- Said, E. (2006), *Orientalizm* [Orientalism], Russkii Mir, Moscow, Russia.
- Toffler, E. (2003), *Metamorfozy vlasti. Znanie, bogatstvo i sila na poroge XXI veka* [Metamorphoses of power. Knowledge, wealth and power on the threshold of the 21st century], AST, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Ирина В. Малыгина, доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38/1; irinamalygina@yandex.ru

Анна В. Малыгина, кандидат философских наук, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12; anna.malygina@arts-museum.ru

Information about the authors

Irina V. Malygina, Dr. of Sci. (Philosophy), Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38/1, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; irinamalygina@yandex.ru

Anna V. Malygina, Cand. of Sci. (Philosophy), Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka Street, Moscow Russia, 119019; anna.malygina@arts-museum.ru

Кураторское образование как социокультурная практика: две концептуальные рамки

Марта С. Яралова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, yaralova93@mail.ru*

Аннотация. В статье ставится вопрос о переозначивании кураторства в поле художественных процессов и определения его как социокультурной практики. В качестве отправной точки кураторской деятельности понимается кураторское образование, реализуемое на данный момент в России в двух форматах: в рамках школ современного искусства и в виде академических программ. В фокусе исследования находятся именно школы современного искусства как новые образовательные институции, формирующие как кураторов, так и художников, способных осуществлять помимо художественной кураторскую деятельность. В статье рассматриваются две концептуальные рамки, позволяющие проблематизировать базовые моменты, связанные с моделью кураторского образования в виде школ современного искусства. Первая рамка связана с теорией критической педагогики и ее развитием в работах Генри Жиру, в первую очередь применительно к вопросу связи культурных и образовательных практик. Вторая рамка обозначена концепцией Бориса Гройса в отношении нового. Она позволяет проблематизировать положение школ современного искусства по отношению к предшествующим образовательным стратегиям в художественном пространстве. В контексте двух концептуальных рамок кураторское образование рассматривается как форма культурного производства.

Ключевые слова: кураторское образование, концептуальные рамки, школа современного искусства, критическая педагогика, новое, Генри Жиру, Борис Гройс

Для цитирования: Яралова М.С. Кураторское образование как социокультурная практика: две концептуальные рамки // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 24–34. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-24-34

Curatorial education as a sociocultural practice: two conceptual frameworks

Marta S. Yaralova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
yaralova93@mail.ru*

Abstract. The article raises the question of redefining curating in the field of artistic processes and defining it as a sociocultural practice. As a starting point for curatorial activity, we understand curatorial education, which currently exists in Russia in two forms: within the frameworks of schools of contemporary art and in the mode of academic programs. The focus of the research is the schools of contemporary art as new educational institutions that form both curators and artists capable of carrying out, in addition to artistic, curatorial activities. The article examines two conceptual frameworks that make it possible to problematize the basic points associated with the model of curatorial education in the form of schools of contemporary art. The first framework is associated with the theory of critical pedagogy and its development in the works of Henry Giroux, primarily in relation to the issue of the relationship between cultural and educational practices. The second framework is designated by Boris Groys's concept of the new. It allows problematizing the position of schools of contemporary art in relation to previous educational strategies in the artistic space. In the context of two conceptual frameworks, curatorial education is seen as a form of cultural production.

Keywords: curatorial education, conceptual frameworks, contemporary art school, critical pedagogy, the new, Henry Giroux, Boris Groys

For citation: Yaralova, M.S. (2020), "Curatorial education as a sociocultural practice: two conceptual frameworks", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 24–34, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-24-34

Задача кураторства в том, чтобы создавать связи, позволять различиям соприкасаться. Можно сказать, это попытка перекрестного опыления культур, особая картография, прокладывающая новые маршруты по городам, нациям и миру¹.

Ханс Ульрих Обрист

Введение

Несмотря на активно развивающиеся в последнее десятилетие в зарубежном и российском интеллектуальном пространстве исследования кураторской деятельности в поле современных художествен-

¹Из книги куратора Ханса Ульриха Обриста «Пути кураторства» [Обрист 2016, с. 8].

ных (art) практик², актуальной остается проблема переозначивания кураторства как социокультурной практики, выходящей за границы художественного. Такое понимание кураторства подразумевает работу с художественными объектами и процессами, однако ее контекстом обозначают широкое социокультурное поле. Кураторство можно определить как совокупность разнообразных способов концептуальной критической³ и пространственной⁴ контекстуализации художественных и культурных объектов и практик⁵. Расширением данного определения также является введенная Полом О'Нилом интерпретация кураторства «в качестве особого режима дискурса» [О'Нил 2015, с. 8], которая позволяет рассматривать анализируемые практики не только применительно к материалу, с которым работают кураторы, но и с точки зрения принципов формирования и воспроизведения дискурса.

В качестве одного из аспектов подхода к кураторству как социокультурной практике и в рамках приведенного определения в тексте анализируется образование в данной области. Образовательные практики и стратегии, направленные на формирование профессиональных кураторов, нуждаются в проблематизации и анализе как одна из зон формирования подходов к концептуальной контекстуализации и к выработке дискурсивных режимов в рамках кураторских практик. На данный момент в России можно выделить две основные модели образования в области кураторства: а) школы современного искусства, б) академические программы. Под

²Одним из репрезентативных примеров можно считать совместную серию издательства Ад Маргинем Пресс и музея современного искусства «Гараж» – “Garage Pro”, в рамках которой издаются как переводные зарубежные работы в области изучения кураторства, так и русскоязычные исследования.

³Под «критической» контекстуализацией подразумевается текстовое оформление и сопровождение проекта, создаваемое куратором.

⁴Под «пространственной» контекстуализацией подразумевается экспозиционное решение кураторского проекта, который реализуется и представляется в определенном разработанном или переработанном куратором (или кураторско-экспозиционной группой) материальном или цифровом пространстве.

⁵Разведение в определении объектов и практик предполагает потенциально различные кураторские подходы к работе с отдельными объектами (артефактами) и практиками, представляемыми различными видами их документаций и/или объектами как материальными формами реализации данных практик. Объект-артефакт и объект-свидетельство практики могут переозначиваться в зависимости от конкретного кураторского подхода.

школами современного искусства понимаются новые институции, сформированные в 1990–2010-х гг., в которых в различных формах ведется преподавание дисциплин, концептуально объединенных понятием «кураторство». Более широко школы современного искусства можно определить как образовательные институции, направленные на выпуск профессионалов в области contemporary art, обладающих знаниями и навыками, позволяющими им реализовывать кураторские проекты⁶. Под академическими программами понимаются образовательные программы по кураторству уровня бакалавриата и магистратуры, которые реализуются в российских вузах. Данные программы можно считать реакцией старых⁷ образовательных институций, находящихся в рамках академической системы образования, на существующие школы современного искусства, их программы и запрос на получение академического образования в области кураторства.

Говоря о переозначивании кураторства, хотелось бы проблематизировать именно модель школы современного искусства. Данные институции первыми в России обозначили специфику не только обособленного образования в области современного искусства, но и обучения кураторству. Поэтому особый интерес представляет поиск концептуальных рамок, позволяющих рассматривать деятельность именно этих институций в социокультурном контексте. Под моделью школ современного искусства, в первую очередь, понимаются школа современного искусства «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства (ММОМА) и Институт современного искусства Иосифа Бакштейна (ИСИ), основанные в 1992 г. В целом наиболее репрезентативным является именно пул московских школ современного

⁶Специфика данного определения позволяет относить к рассматриваемым в контексте кураторства школам современного искусства и те институции, которые направлены на профессиональное формирование только современных художников, а не художников и кураторов. Компетенции, получаемые выпускниками школ в процессе обучения, дают им возможность функционировать в современном российском и/или зарубежном культурном пространстве не только в качестве художников, но и кураторов. Данная проблема – скрещивание профессионального художественного и кураторского образования в поле современного искусства – не находится в фокусе данной статьи, однако это уточнение необходимо для понимания отбора институций, о которых идет речь.

⁷Оппозиция старых и новых образовательных институций связана не столько с хронологией их создания, сколько со спецификой институционализации и подходов к формированию образовательного процесса.

искусства⁸, к которым также можно отнести Московскую школу фотографии и мультимедиа имени Родченко (Школа Родченко), основанную в 2006 г., и Институт «База», основанный в 2011 г., а также существовавшую в 1997–1998 гг. Школу современного искусства Авдея Тер-Оганьяна. Необходимо также упомянуть первую московскую образовательную институцию, посвященную непосредственно и полностью кураторству – кураторскую школу при ЦСИ на Якиманке, сформированную в 1993 г., но просуществовавшую всего два года.

Далее будут рассмотрены две концептуальные рамки, в которые может быть помещена модель российских школ современного искусства с целью выявления в процессе их формирования, бытования и в их практиках определенных социокультурных категорий. Иными словами, будут предложены два, не являющиеся исчерпывающими, но концептуально взаимосвязанные способа анализа данных новых образовательных институций в контексте переосмысления кураторства. Для этого будут критически рассмотрены подходы и концепции двух теоретиков: Генри Жиру и Бориса Гройса.

Критическая педагогика

В качестве первой рамки для проблемы обучения кураторству в формате школ современного искусства можно рассмотреть ее образовательный компонент через концепцию критической педагогики. Теория критической педагогики имеет в основании идеи, разработанные бразильским исследователем Паулу Фрейре и представленные им в книге «Педагогика угнетенных» [Фрейре 2018], впервые опубликованной в 1967 г. Работа Фрейре имеет специфический политический и социальный контекст, сформированный проблематикой, волновавшей исследователя. «Педагогика угнетенных» посвящена вопросам образования «трудящихся (крестьян и городских жителей) и представителей среднего класса» в контексте социального неравенства [Фрейре 2018, с. 33–34].

⁸Если говорить именно о модели новой образовательной институции. Существующие и активно функционирующие сегодня «Свободные мастерские», ИСИ, Школа Родченко и «База» при дальнейшем непосредственном анализе их стратегий по формированию кураторских компетенций позволяют рассматривать определенную полифонию подходов к пониманию кураторских практик, их теоретической базы и социокультурной контекстуализации.

Ключевое понятие, разработанное Фрейре, – консайентизация (*conscientização, critical consciousness*) – трудно переводимый с португальского термин, связанный в теории Фрейре с функцией слова и диалога и определяющий углубление осознанности [Фрейре 2018, с. 76], приход к критическому мышлению, сознательности, позволяющей определять социальные, экономические и политические противоречия, а также действовать с целью борьбы с угнетением.

Одним из теоретиков критической педагогики, развивающим идеи Фрейре, является американский исследователь Генри Жиру. В книге “On Critical Pedagogy” [Giroux 2011] Жиру в том числе переосмысляет интеллектуальное наследие Фрейре, контекстуализируя его в рамках современной системы государственного образования. Продолжая рассматривать образование как социальную, гражданскую и политическую практику, Жиру определяет критическую педагогику как «обучение тому, как стать ответственным гражданином»⁹ [Giroux 2011, p. 71]. При этом он частично отходит от понятия консайентизации в трактовке Фрейре, развивая в рамках своей теории концепт сознательности и самосознания.

Важным моментом для теоретизации кураторского образования является разрабатываемый Жиру подход к трактовке культурных процессов. Определяя культуру и любые культурные практики как пространство, наделенное образовательным потенциалом, Жиру говорит о том, что образовательные практики, в свою очередь, являются неотъемлемой частью культурного пространства как тип культурного производства, а также как форма критики культуры [Giroux 2004, p. 63–64]. Таким образом, если попробовать применить концепции Жиру к рассматриваемой модели кураторского образования в формате школы современного искусства, то можно определить ее как культурное производство. При этом в отличие от любой образовательно-педагогической практики, которая также будет пониматься как культурное производство, кураторское образование обладает спецификой, связанной с изучением культуры. Если вернуться к изначальной проблематике переопределения кураторства, а следовательно, и обучения кураторству как социокультурной практики, то образование в данной области будет пониматься как форма изучения и критики культуры, способствующей развитию критического и рефлексивного мышления, сознательности и гражданской позиции. Такая трактовка, в свою очередь, раскрывает и теоретико-философскую базу кураторского образования, имеющую социально-

⁹ Eng.: “learning how to become a skilled citizen” (Пер. мой. – М. Я.).

политический компонент¹⁰, и критический статус кураторской деятельности как контекстуализации художественных и культурных объектов и практик, выработка которого происходит в процессе обучения.

Другая идея Жиру, которая может быть применена к рассмотрению школ современного искусства как поля для кураторского образования, связана с концепцией трансформации в рамках критической педагогики публичных пространств, в которых создается альтернативная по отношению к классическим образовательным площадкам практика диалога и критического обмена [Giroux 2004, p. 75]. С одной стороны, данная идея применима для анализа практик самих школ современного искусства¹¹. С другой стороны, в рамках кураторского образования и идеи концептуальной контекстуализации эта идея переносится на кураторские компетенции, которые осваиваются в процессе образования и воспроизводятся в кураторских проектах. То есть кураторство как практика может рассматриваться как определяемый Жиру способ трансформации публичных пространств.

«Новое»

Второй рамкой, которую хотелось бы применить, чтобы рассмотреть кураторское образование в школах современного искусства, является концепция Бориса Гройса о новом. Если обращение к критической педагогике было попыткой концептуализации самого образовательного компонента кураторского обучения в социокультурном пространстве, то новое в трактовке Гройса позволяет проблематизировать именно новый статус школ современного искусства и кураторского образования в их рамках, а также вписать практику кураторского образования в контекст экономики культуры. Школы современного искусства, как говорилось выше, пред-

¹⁰ Таким примером могут служить выпущенные в рамках издательской программы ИСИ «Труды ИПСИ» в трех томах (Москва, 2015, 2017), в которых преподаватели института, такие как Елена Петровская, Олег Аронсон, Стас Шурипа, Кэти Чухров, Анна Арутюнова, проблематизируют социально-политические контексты современных художественных практик.

¹¹ Так, например, «Свободные мастерские» располагаются в пространстве Московского музея современного искусства, первая кураторская школа находилась в Центре современного искусства на Якиманке, а ИСИ до недавнего времени – в мастерской художника Ильи Кабакова.

ставляют собой новые для России образовательные институции, особенно если речь идет о первых школах, основанных в 1990-х гг.¹² Принципиальные отличия от традиционного образования в художественной сфере проявляются как в организации учебного процесса, так и в структуре изучаемых предметов. Данные отличия связаны, в первую очередь, с самим содержанием образовательных программ, т. е. с изучением именно современного (нового) искусства, которое в большинстве принципиально противопоставлено предшествующим художественным практикам. Кураторство же как отдельное, наиболее авангардное направление в рамках обучения в области современного искусства складывалось постепенно, параллельно с вхождением самой профессии в постсоветский культурный и художественный контекст [Мизиано 2017].

В книге «О новом. Опыт экономики культуры» [Гройс 2015] Борис Гройс проблематизирует такие формы функционирования и бытования художественных объектов, которые вскрывают потенциал нового и инновации по отношению к существующему культурному контексту – архиву культуры. Несмотря на то что Гройс выстраивает свою концепцию на анализе художественных и теоретических практик, не говоря непосредственно о кураторстве, его идея может быть применена к кураторским практикам и обучению в данной области. В первую очередь, рассматривая школы современного искусства и кураторское образование сквозь призму текста Гройса, важно обозначить отношение производимого нового по отношению к существующему. «Новое возникает в культурном сравнении, производимом в зоне технической и общественной памяти» [Гройс 2015, с. 53]. В логике культурного производства Гройс обозначает соотношение нового с «ценным и сохранившимся в памяти общества старым» [Гройс 2015, с. 53]. В данном контексте школы современного искусства как новые образовательные институции и кураторство как новая для российского культурного контекста профессиональная и образовательная стратегия выявляют свою новизну, а не просто инаковость, именно во взаимоотношении с архивом культуры, под которым понимаются и предшествующие, уже сложившиеся образовательные подходы в области художественных практик, и тот профессиональный функционал, который трансформировался с возникновением фигуры куратора,

¹² В рамках данного анализа стоит отметить, что первоначальный текст Гройса (на немецком языке) был написан в 1991 г., в связи с чем он обладает определенной спецификой, «созвучной» самой проблематике институционализации нового художественного и кураторского образования в России в 1990-х гг.

и даже само восприятие слова «куратор», которое принципиально изменилось в постсоветском контексте [Мизиано 2017].

Другим важным в рамках данного анализа аспектом концепции Гройса о новом видится идея инновации как переоценки ценностей. Гройс разводит понятия ценностного и профанного и выявляет различные принципы их взаимодействия в рамках практик, которые могут осуществляться субъектом в культурном пространстве. Гройс проблематизирует различия между инновацией и креативностью в контексте культурного производства [Гройс 2015, с. 80–84] и выстраивает взаимоотношения между ценностным и профанным слоями в рамках любой художественной практики. Говоря о кураторстве и рассматриваемой модели кураторского образования, можно выделить два момента, связанных с этой идеей Гройса. Первый относится к самому новому формату образовательной институции, в рамках которой на основе принципов междисциплинарности, обращения к теоретико-философским работам, различным аспектам исследований культуры формируется то самое «поле напряжения» [Гройс 2015, с. 113] между культурной ценностью и профанным в контексте сложившегося, архивного понимания профессиональной и образовательной деятельности¹³. Второй момент связан с самим кураторством и концептуальной контекстуализацией, которая осваивается в процессе обучения. По аналогии с трактовкой Гройсом художественных объектов, кураторская практика формирования нового художественного/культурного объекта основывается на включении различных форм обыденного (материального, идейного, теоретического) в сложившееся ценностное культурное пространство.

Заключение

В статье была сделана попытка применить две различные концептуальные рамки для обозначения того теоретического контекста, в котором могут рассматриваться образовательные практики в поле кураторства, реализуемые в формате школ современного искусства. Данная контекстуализация позволила обозначить способы говорения о кураторском образовании как определенной социокультурной практике. Необходимо отметить, что, несмотря на принадлежность рассматриваемых авторов к различным теоре-

¹³ Речь идет о сложившейся на момент возникновения в России школ современного искусства системе образования в области различных художественных практик.

тическим полям, в ходе анализа их концепций были выявлены взаимодополняющие и общие моменты. Ключевым можно обозначить вопрос о культурном производстве, через который выстраивается контекстуализация кураторского образования в социокультурном пространстве и в рамках критической педагогики в представлении Генри Жиру, и в подходе к новому и инновации Бориса Гройса. Выбранные концептуальные рамки позволили акцентировать и анализировать кажущиеся очевидными характеристики, обозначить социокультурный характер образовательного компонента кураторского обучения и специфику новизны рассматриваемой институциональной модели школ современного искусства.

Эти концептуальные рамки не подразумевают универсальности и всеобъемлемости контекстуализации кураторского образования в рамках институциональной модели школы современного искусства. Напротив, можно привести другие примеры трактовки кураторского образования как специфической социокультурной практики, например фокусируя внимание на междисциплинарном характере кураторской образовательной программы. Выбранные концепции позволили проблематизировать те категории, связанные с кураторским образованием, которые представляются наиболее важными и содержательно насыщенными при разговоре о переозначивании кураторства в целом. Обозначенные рамки позволяют в дальнейшем обратиться к подробному анализу конкретных образовательных практик, реализуемых в различных московских школах современного искусства, и через этот анализ выйти на рассмотрение той теоретической и компетентностной базы, которая формируется у субъектов, реализующих кураторские практики.

Литература

- Гройс 2015 – *Гройс Б.* О новом. Опыт экономики культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
- Мизиано 2017 – *Мизиано А.* Институт кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии // Художественный журнал. 2017. № 101 [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116> (дата обращения 20 июля 2020).
- Обрист 2016 – *Обрист Х.У.* Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.
- О'Нил 2015 – *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
- Фрейре 2018 – *Фрейре П.* Педагогика угнетенных. М.: Азбука-Аттикус, 2018. 141 с.

- Giroux 2004 – *Giroux H.* Cultural studies, public pedagogy, and the responsibility of intellectuals // *Communication and Critical/Cultural Studies*. March 2004. Vol. 1. No. 1. P. 59–79.
- Giroux 2011 – *Giroux H.* On critical pedagogy. N.Y.: The Continuum International Publishing Group, 183 p.

References

- Freire, P. (2018), *Pedagogika ugnjetennykh* [Pedagogy of the oppressed], Azbuka-Attikus, Moscow, Russia.
- Giroux, H. (2004), “Cultural studies, public pedagogy, and the responsibility of intellectuals”, *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 59–79.
- Giroux, H. (2011), *On Critical pedagogy*, The Continuum International Publishing Group, New York, USA.
- Groys, B. (2015), *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury* [On the new. An attempt at cultural economy], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Miziano, A. (2017), “The institution of curating in Russia. Marginal notes for a barely established profession”, *Moscow Art Magazine*, vol. 101, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116> (Accessed 20 July 2020).
- Obrist, H.U. (2016), *Puti kuratorstva* [Ways of curating], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- O'Neill, P. (2015), *Kul'tura kuratorstva i kuratorstva kul'tur(y)* [The Culture of curating and the curating of culture(s)], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Марта С. Ярлова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; yaralova93@mail.ru

Information about the author

Marta S. Yaralova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; yaralova93@mail.ru

УДК 343(09)

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-35-51

Сыск и наказания «воров» и «разбойников» в правовой культуре периода царствования Елизаветы Петровны

Ирина М. Чирскова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, im-chir@yandex.ru*

Аннотация. В статье на основе анализа законодательных источников Российской империи середины XVIII в. рассматриваются важные аспекты формирования правовой культуры в годы правления императрицы Елизаветы Петровны. Это выражалось во введении специальных государственных мер, направленных на сыск и наказания за грабежи и разбой, расхищение казны, нанесение урона торговле и средствам сообщения. В период царствования Елизаветы Петровны сложилась система государственных мер по борьбе с «ворами» и «разбойниками» и заметно возросла ответственность властей на местах за сыск и поимку «злодеев». Поскольку императрица отменила смертную казнь, особое значение в системе государственного законодательства приобрел применявшийся и ранее концепт «политическая смерть». Новые законодательные меры были направлены на повышение статуса представителей власти – сыщиков, легитимность процедуры следствия, ужесточение наказаний за нарушение общественного порядка, экономию государственных средств. Однако, как показывают документы, в годы царствования Елизаветы Петровны государственная власть так и не смогла добиться существенных результатов в этой области, о чем свидетельствует повторяемость императорских указов и констатация в них новых нарушений.

Ключевые слова: законодательство, правовая культура, «политическая смерть», сыщик, инструкция, донос, наказание

Для цитирования: Чирскова И.М. Сыск и наказания «воров» и «разбойников» в правовой культуре периода царствования Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 35–51. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-35-51

© Чирскова И.М., 2020

Search and punishment of “thieves” and “robbers” in the legal culture of the period of the reign of Elizabeth Petrovna

Irina M. Chirskova

*Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia, im-chir@yandex.ru*

Abstract. Based on the analysis of the legislative sources of the Russian Empire in the middle of the 18th century, the article examines important aspects of the formation of legal culture during the reign of Empress Elizabeth Petrovna. This was expressed in the introduction of special state measures aimed at detecting and punishing robbery, plundering the treasury, causing damage to trade and means of communication. During the reign of Elizabeth Petrovna, a system of state measures to combat “thieves” and “robbers” took shape, and the responsibility of local authorities for the search and capture of “villains” significantly increased. Since the empress abolished the death penalty, the concept of “political death”, which had been used earlier, acquired special significance in the system of state legislation. New legislative measures were aimed at raising the status of government representatives – detectives, the legitimacy of the investigation procedure, toughening penalties for violation of public order, and saving public funds. However, as the documents show, during the reign of Elizabeth Petrovna, the state power was never able to achieve significant results in this area, as evidenced by the recurrence of imperial decrees and the ascertaining of new violations in them.

Keywords: legislation, legal culture, “political death”, detective, instruction, denunciation, punishment

For citation: Chirskova, I.M. (2020), “Search and punishment of ‘thieves’ and ‘robbers’ in the legal culture of the period of the reign of Elizabeth Petrovna”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 35–51, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-35-51

Императрица Елизавета Петровна, опираясь на законодательные акты предшественников, стремилась усовершенствовать процедуры сыска, следствия и наказания «воров» и «разбойников» [Анисимов 2019]. Несмотря на то что императрица чуралась смертной казни, другие формы наказаний осуществлялись с завидной регулярностью. В новых государственных указах не только повторялись карательные меры, применявшиеся ранее, но и подробно оговаривались суровые наказания воров и разбойников, лиц, им помогавших, представителей администрации и нерадивых следо-

вателей. В них отразилась озабоченность российской верховной власти действиями воров и разбойников, разлагавшими традиционные общественные устои. Набеги и бесчинства воровских шаек наносили государству и подданным огромный материальный урон, похищалась казна, уничтожалось имущество, гибли люди, нарушалась работа органов власти на местах, урон несли торговля, почтовая связь, средства сообщения.

В конце лета 1744 г. в низовых городах по Оке до Казани разбойничьи компании «умножились» и доходили до 50 и более человек. Они разбивали «по реке суда» и деревни, «людей мучительно» жгли и били. Упрекая губернаторов и воевод, императрица ссылалась на свидетельство возглавлявшего китайский караван из Москвы в Сибирь асессора Либратовского. Он сообщал про нападения «многия», от которых спасались только оружием, о поимке «воровского атамана», о более 50 «разбитых и пограбленных» судах и «многое число» раненных на них. Императрица повелела Сенату «немедленно определить сыщиков добрых», «накрепко исследовать» причины бездействия властей и донести ей¹. Вышедший через несколько дней указ констатировал, что вопреки законам² в некоторых местах, особенно по Волге и Оке, впадающим в них рекам и по обе стороны от них «по большим дорогам и другим лежащим трактам», постоянно появлялись разбойники и злодеи. В губернии были направлены нарочные с принадлежащими командами, сыщики с инструкциями. Особо опасны были «низовые городки по Оке и Волге до Казани, и от Казани Волгою до Астрахани, и по Каме». В них командам предписали разделиться: «пехотным ездить водою», а конным – сухим путем. Офицеры обязывались срочно расследовать действия прежних сыщиков, допустивших «ко умножению» злодеев, и сведения подать в Сенат. Императрица обратилась к ответственным лицам в губерниях и ведомствах и «всякого звания людям» с призывом «крайнейшее и наиприлежнейшее» старание прилагать к поимке и искоренению воров и разбойников. Узнавшие об их наличии и «также беглых солдат, драгун, матросов и рекрут», беглых же людей и крестьян обязывались доносить властям. Императрица напоминала, что по указу Петра II³ местные власти каждые полгода, «под страхом смертной казни» должны были подавать в вышестоящие инстанции «сказки» об отсутствии на подведомственных территориях воров, разбойников, беглых

¹ ПСЗ I. Т. XII. № 9020.

² Там же. Т. VII. № 4533 [ст. I, п. 11 «О искоренении воров и разбойников»]; Т. VIII. № 5335; № 5774.

³ Там же Т. VIII. № 5335.

и подтверждать свое «старание» в их искоренении. При неисполнении и «умножении» злодеев ответственные, «яко преступники указов, суждены и истязаны будут, без всякия пощады». Указ повелели читать в городах, на ярмарках «во всенародное известие при барабанном бое» и в церквах «в воскресные и праздничные дни» «в страхе другим» «неотменно»⁴. В тот же день появились две инструкции сыщикам. Во введении к первой повторялась преамбула указа от 28 августа⁵, констатировалось новое появление злодеев и в других местах. Императрица повелела «немедленно определить сыщиков добрых» с командами из штаб-офицеров ближних полевых полков, чтобы «злодейства не только пресечены, но и конечно искоренены были», и «накрепко исследовать» недостатки в работе «прежних сыщиков». Были подтверждены прежние правила сыска. Сыщики давали присягу, власти территорий обязывались срочно информировать о месте нахождения «воровских станиц».

При появлении «многолюдных» «воровских станиц», вступавших в бой, требовалось «напасть и их искоренять», стараться «живых получить», «особливо воровских атаманов». В помощь – брать из «жителей, к тому угодных людей», «обещать и давать» им награду. При поимке воров – осуществлять розыск, а также пытаться с целью выпросить о местах и предметах разбоя, убийства и «мучения», о местах укрытия и продажи «воровских пожитков». При выявлении необходимо было тотчас посылать и брать разбойников, следствие же проводить оперативно. Инструкция подтвердила указы 1726 и 1743 гг.⁶ и с 1744 г. запретила принимать на работы крестьян, относящихся к иным уездам, имеющих «письменными паспорта». Нарушителей, в том числе из «беглых», было приказано искать и отправлять «на прежние жилища». Тех, кто не имел «письменного свидетельства» и паспорта, инструкция определяла отмечать как «подозрительных», расследуя о них, но требовалось смотреть, чтобы кого безвинно не осудить на истязание. После сообщений о появлении «воров и разбойников многолюдственной станицы» в ряде вотчин, похищении «оброчных денег», «пожитков», убийстве крестьян власти распорядились о необходимости «скорейшей» их «поимки» и о том, как поступать с ними по инструкции. Необходимое для работы сыщиков бралось у губернаторов и воевод «без излишества», предусматривалась и помощь приказных служителей, но без ущерба и «остановки» в губернских делах. В Сенат же рапортовали каждые две недели. Для предотвращения «впредь

⁴ ПСЗ I. Т. XII. № 9025.

⁵ Там же. № 9020.

⁶ Там же. Т. VII. № 4827; Т. XI. № 8738.

каких жалоб» следствие приказали проводить вместе с местными властями. Там, где было «спокойно», сыщики должны были «не мешкать», чтобы жителям «тягости не произошло», но при отъезде следовало взять у властей «письменный за их руками реверс», что у них воров, разбойников и прочих нет. Следственной команде надлежало поступать «как честным и добрым офицерам», не допускать «своевольств» «под опасением, по воинскому суду, жестокого штрафа»⁷.

Вторая инструкция «для следствия о прежних сыщиках» требовала «под тяжким штрафом» взять «верные известия» о расследовании и поиске воров и разбойников. Если меры не были приняты или приняты, «упустя время», поиска не было и «злодеи» «не искоренены», ответственных приказывали допросить. «Под страхом лишения их чинов и обоих имений» предписывали «исследовать, не по страсти ли какой, то ими делано», а «экстракт» и «ведомость» о расходах на проезды и прогоны отправлять в Сенат. Следователи обязывались соблюдать инструкцию, офицерскую честь, не чиня «никаких обид», не затягивать дело «для своих прихотей», не отъезжать «в деревни свои под опасением военного суда»⁸.

В мае 1746 г. были подтверждены полномочия генерал-полицмейстера, данные Петром I, о любых «к его должности» дополнениях следовало доносить лично императрице. Сенат должен был «чинить всякое вспоможение» генерал-полицмейстеру, «повелительных указов» не посылать, только «для ведома». Если на его подчиненных в «обидах и взятках» были «челобитчики», жалобы следовало отсылать к генерал-полицмейстеру. Он же наделялся правом «всех правосудием довольствоваться, как указы повелевают». «Прошения» на генерал-полицмейстера приказали доносить лично императрице, «токмо самую истину без всякой страсти», поскольку он «во всем» лишь императрице ответ давать был должен⁹. В тот же день был подтвержден указ 1721 г.¹⁰ о пойманных в Петербурге, слободах и губернии ворах и разбойниках. Им «с оговорными» розыски и экзекуцию следовало «чинить при полиции», для чего учреждалась особая экспедиция. Город с уездом предписали не разделять, ибо «злодеи делами своими друг другу обязаны бывают». Командам в уездах приказали помогать полиции «без всякого отрицания и продолжения»¹¹.

⁷ ПСЗ I. Т. XII. № 9026.

⁸ Там же. № 9027.

⁹ Там же. № 9283.

¹⁰ Там же. Т. VI. № 3714.

¹¹ Там же. Т. XII. № 9284.

В ряду законов о воровстве особое место принадлежит указу о краже младенца. В феврале 1750 г. Сыскной приказ доносил Сенату о краже вдовой Марфой Архиповой у солдата Федора Окорочкова сына, младенца 18 недель. Ответчица показала, что сделала это по просьбе купца Осипа Андреева, денег за ребенка не брала, а только заняла у него «денег 40 копеек»; он же заявил, что лишь дал взаймы. После очной ставки Марфа, «с трех розысков и жжения огнем», повинилась, что младенца взяла тайно для похода из Москвы в Петербург, чтобы «от подаяния милостыни иметь пропитание». Недалеко от Твери «невем какие люди» забрали у нее ребенка. Призналась Марфа и в краже «душегрейки китайчетой на заячьем меху». Сыскной приказ «за первую татьбу» предложил наказать ее кнутом и освободить «на добрые поруки», при этом просил указания Сената, как впредь поступать при краже младенцев. Сенат же посчитал пункт Уложения, предложенный для наказания, неприемлемым, «ибо кражи младенцев за татьбу причесть невозможно», и постановил «учинить публичное наказание кнутом» и отослать ее «для вечной работы на фабрику», где «держат сковану» и употреблять «в самые тяжкие работы». Поскольку событие оказалось из разряда экстраординарных, было предложено, опираясь на указ 1722 г.¹², собрать чиновников от президентов до «майорского ранга» для обсуждения вопроса¹³.

Новые указы предписывали определенные правила и порядок социального поведения, фиксировали наиболее частые нарушения законов, регламентировали основы сложившейся, характерной для русской правовой культуры, системы наказаний. В них тщательно оговаривался алгоритм поведения сыщиков на местах, их ответственность за выполнение порученной миссии, карательные меры за нарушения. Елизаветинские указы требовали строгого соблюдения закона, ответственности должностных лиц, заботы о невинных и семьях колодников. Вместе с тем законодатели елизаветинского времени пытались понять причины малой эффективности принятых ранее указов, выявить недостатки в действиях прежних властей по реализации конкретных мероприятий, ускорить сыск виновных, повысить качество и сократить время следствия.

Елизавета отменила смертную казнь, сохранив многие традиционные и жестокие методы «дознания» [Марасинова 2019]. В правление дочери Петра особое значение приобрел концепт «политическая смерть», применявшийся и ранее. Документы тщательно оговаривали, что считать смертью политической, а что – нака-

¹² ПСЗ I. Т. VI. № 3970.

¹³ Там же. Т. XIII. № 9706.

занием. При ней концепт «политическая смерть» приобрел особое значение, что неоднократно подтверждалось законами [Анисимов 2004; Марасинова 2014]. Так, в 1753 г. императрица повелела, «учиня экстракт», доложить, «за какие вины политическая смерть и какая именно по указам положена». Сенат сообщил, что на этот счет «точных указов» нет. Но по законам Петра I¹⁴ нарушителей государственных «прав и своей должности» приказано было «казнить смертию натуральною или политическою, по важности дела, и всего имения лишить». «Политическою смертию», по мнению Сената, следовало считать, «ежели кто положен будет на плаху, или взведен будет на виселицу, а потом наказан будет кнутом с вырезанием ноздрей», или подвергнут вечной ссылке «без всякого наказания». После рассмотрения в Главных командах и без «винным экзекуции» «обстоятельные и краткие экстракты» дел с приложением законодательного обоснования и мнением сыщика отправляли в Сенат. За «наказание, а не за политическую смерть», по мнению законодателей, «почиталось» битие виновных кнутом «с вырезанием ноздрей» и отправление «в ссылки вечно». Исполнялось оно губернаторами, а в провинциях и городах воеводами, без посылки «экстрактов» в Сенат. Сенат же просил подтверждающий указ, а императрица повелела: «быть по сему»¹⁵.

Указ появился в мае 1753 г. В нем повторялось определение «политическая смерть», порядок представления в Сенат «экстрактов». Напомнил он, что по указу Петра I¹⁶ жены и дети преступников могли жить в своих деревнях, пожелавшие же «идти замуж» получали свободу. На «пропитание» их и детей давалась «указная часть» имущества мужей. Сохранялись формулировки и перечислялись наказания, которые не считались «за политическую смерть» и производились на местах без отсылки «экстрактов» в Сенат¹⁷. В июне 1753 г. было вновь подтверждено, что «мужеска полу колодников», кроме Сибирской, Астраханской и Оренбургской губерний, для «тяжкия работы» отсылать и в Рогервик, и «употреблять» их в казенные работы. Колодниц же, осужденных на смертную казнь, политическую смерть и вечную ссылку, предписали отправлять «в Сибирь на житье» и селить, чтобы «от них впредь худых поступков быть не могло»¹⁸. В сентябре 1754 г. вновь указали на необходимость рассмотрения дел «об осужденных

¹⁴ ПСЗ I. Т. VII. № 4343; № 4438; № 4460.

¹⁵ Там же. Т. XIII. № 10087.

¹⁶ Там же. Т. VI. № 3628.

¹⁷ Там же. Т. XIII. № 10101.

¹⁸ Там же. № 10113.

к смертной и политической казни», «по сущей справедливости», «дабы невинные осуждены не были». Определили порядок «апробации» подобных дел на местах. Согласно прежним документам¹⁹ Сенат указал находившимся в Главной полицейской канцелярии лицам, подлежащим натуральной и политической смерти, «смертной экзекуции до рассмотрения и точного об них указа не чинить». До окончательного приговора, во избежание побега и нового воровства, при посылке их в «тяжкую» работу в Рогервик повелели поступать с ними по указу 1753 г.²⁰

До окончательного решения определенным «к натуральной смертной казни» приказали, наказав кнутом и «вырезав ноздри, ставить на лбу В, а на щеках, на одной букву О, на другой Р». Осужденных же «на политическую смерть» закон предписал наказывать «кнутом с вырезанием ноздрей» и, «заклепав в кандалы, ссылатъ до указа в тяжкую работу» в Рогервик и другие места, а в Сенат прислать «краткие экстракты». Повторялась и формула, что считать «за наказание, а не за политическую смерть». При возникновении сомнений «подлинные дела» из провинций, городов следовало отсылать в губернские канцелярии, о чем информировались офицеры, занимавшиеся сыском²¹.

Подлежащих «натуральной или политической смерти», без «экзекуции», следовало держать под крепким караулом, скованных, чтобы «никто утечки учинить не мог», доносить в Сенат и ждать указа. Об «оговоренных», находившихся далеко, писали управителям тех мест, краденые «пожитки» описывали, выясняли хозяев. Если же они были не известны, имущество сыщики обязывались «в сохранении держать у себя до указа». Применялся дифференцированный подход к разным категориям виновных. Лиц духовного чина брали под караул и отправляли в духовное ведомство. Беглых драгун, солдат и матросов допрашивали, при необходимости пытали, а меру наказания определяли, как и прочим разбойникам. Не подлежащих смерти наказывали «по военному артикулу». Тех, кто явился добровольно, следовало направлять в Военную коллегия, не подвергая наказанию, чтобы получить с них публичное признание и присягу о несовершении подобного. Если беспорядки «чинились с введома самих помещиков», с ними следовало поступать, как и с прочими. Помещикам, которые не знали о разбое собственных крестьян, полагалось наказание кнутом за неосторожность и «худое управление». По докладу генерал-полицмейстера в марте 1755 г.

¹⁹ ПСЗ I. Т. XII. № 9283, 9284.

²⁰ Там же. Т. XIII. № 10113.

²¹ Там же. Т. XIV. № 10306.

императрица повелела содержавшимся в Полицейской канцелярии обвиненным «в мошенничестве» и уличенным «в покупке у них краденного» «в страх другим» и для пресечения впредь «учинить публичное наказание» и сослать в Оренбург²².

В 1756 г. «для лучшего и скорейшего сыска и искоренения воров и разбойников» императрица учредила «Главных сыщиков», а при них военные команды, прежние «сыские команды» там, где они оставались, также поступали в их ведение. Указ содержал подробнейшую инструкцию главному сыщику и форму его рапортов в Сенат «по третям года». Губернаторы и воеводы обязывались сообщать о «разбойнических станицах» и срочно «посылать команды служилых людей для сыска и искоренения» их. Местные власти – оказывать помощь и без потери времени вместе с населением принимать меры к поимке злодеев. Документ констатировал нарушения законов, дачу «непотребным людям пристани» и взятие на хранение наворованного. С такими повелели поступать «по указам без всякой пощады» и об этом «публиковать печатными указами» по всей империи. В преамбуле инструкции напомнили указ 1744 г.²³ и сообщили, что по Оке, Волге и Суре вновь появились «разбойническия вооруженныя станицы», грабившие суда, села и деревни. В Алатыре был «разбит» магистрат, «людей до смерти побили, денежную казну разграбили» и посланную для их поимки «команду разбили ж». Несмотря на задержания, «воровские станицы» не были «искоренены», «оговоренные многие» не сысканы. Даже около Москвы вновь появлялись разбойники. Закон обращался к главному сыщику, как к новому представителю власти, состоявшему «под особливым ведомством» Сената. При нем определялись офицеры, драгуны, солдаты и оставшиеся сыские команды. Инструкция требовала «при команде учинить присягу», поступать по «справедливости и никаких излишностей и приметов»²⁴ «не вымышлять». Задача главного сыщика состояла в том, чтобы воров и разбойники «переловлены и искоренены были». Где их «число немалое», он должен был в срочном порядке привлекать местные власти, которые обязывались информировать и заботиться о поимке злодеев, привлекая «служилых», «уездных» людей и всех ответственных лиц тех мест. Пойманных «за крепким караулом» отсылали к сыщику или в канцелярию. Отказавшиеся участвовать в поимке разбойников подлежали наказанию.

²² ПСЗ I. Т. XIV. № 10380.

²³ Там же. Т. XII. № 9020.

²⁴ Приметы – взятки.

Наказания дифференцировались согласно статусу обвиненных. «Приказчикам, управителям» не из дворян, «старостам, выборным, сотским и десятским, и крестьянам» приказали «чинить наказания бить плетьюми», но «под опасением» штрафа наблюдать, чтобы «никто напрасно в такое оскорбление приведен не был». Дворяне и офицеры содержались «под караулом» или под «добрыми и надежными поруками, смотря по важности вины» до распоряжения Сената. При отправлениях главный сыщик для уведомления местных властей получал экземпляры указов по борьбе с разбойниками. Сыщик должен был требовать от властей территорий сведения о злодеях, выяснять, «не кроются ль где беглые драгуны, солдаты, матросы и рекруты», воров и разбойники, и стараться «о поимке и искоренении их». Укрывателей, «несмотря ни на какие персоны», – арестовывать и «изследовать накрепко». Военнослужащих, бывших «на разбое» или дававших пристанище, следовало немедленно «забирать». «Действительно» военных, «не пытая, отсылать на Военный суд», но до того держать «скованных за крепким караулом». При них полагались «перечневые о винах их выписки» за подписью сыщика. В местах прибытия с ними следовало «без всякого упущения» «поступать по указам» воинским регулам и рапортовать в Сенат. Дворяне, отставные офицеры и состоявшие в рангах не подвергались пытке. Выписки по их делам с мнением сыщиков, «нимало не мешкав», направлялись в Сенат, обвиняемые же до указа держались «под крепким караулом». «Духовного чина люди», уличенные в воровстве, по указу Петра I²⁵ под караулом отсылались в духовное ведомство, а по снятии «священства или монашества» подлежали розыску и пыткам, как прочие. Церковные причетники, без «чину священнического и монашеского», «розыскивались» как простые люди, «известия» о них подавались в духовное ведомство [пункт 3 инструкции]. Сыскным командам полагались ямские или обывательские подводы, но запрещалось брать их «с излишеством». Об издержках сообщалось в Сенат и Штатс-контору «по третям года». Для нужд, собственных и подчиненных, сыщик не мог брать подводы под угрозой «неотменного по указам взыскания» [пункт 4].

«Воровские партии» часто вступали в бой, поэтому надо было «стараться на оные напасть» в упреждающем порядке, «брать живых», особенно атаманов, для чего «посылать для проведывания» о них «способных людей» из местных жителей, за что «обещать и действительно давать» награду из «воровских пожитков» по петровскому указу²⁶ – 5 рублей за каждого. Там, где разбойники

²⁵ ПСЗ I. Т. VI. № 3761.

²⁶ Там же. Т. V. № 3445.

были «многолюдны», надлежало привлекать все возможные силы, брать людей «с огненным, где есть, и с студеным всяким ружьем» и «с поспешанием идти» на них. Если разбойники были и «на сухом пути и на воде», предлагали разделиться: «пехотным ездить водою, а конным сухим путем» [пункт 5]. По поимке следовало пытаться, «где на разбоях были», что взяли, «какие смертные убивства и мучения чинили», у кого укрывались, кому «пожитки» продавали, с кем знали и где другие «воровские станицы». Приказали за «оговоренными» сразу «посылать и брать», следствие же «наискорее» завершать, а при оговоре «дальних жителей» писать на места о немедленной присылке «к тому ж розыску». Для ареста «идущих водою на соляных и других всяких судах» посылать «пристойные команды», но судов «не останавливать и никакого задержания и приметов отнюдь не чинить» [пункт 6]. Арестованных приказали держать, «заковывая в крепкия кандалы», и ежедневно о состоянии «караула рапортовать». Сыщик должен был ежедневно же «колодников пересматривать и тюрьмы». При обнаружении инструментов или подкопов «к побегу» виновных «пытать». «Кормовые деньги» колодникам отпускались по указу 1720 г.²⁷, «по одной копейке на день каждому» [пункт 7].

О подлежащих «натуральной или политической смерти и в ссылки», кроме военнотружущих, дворян, отставных офицеров и состоявших «в рангах», по прежним указам²⁸ следовало «для подтверждения писать» главному сыщику, а не губернаторам. Ему же «чинить по Уложению и по указам» и присылать «экстракты в Сенат». Осужденных «в Рогервик и в ссылки» для отправки передавали в губернские провинциальные и городские канцелярии, с «реестрами имен их и вин» и «куда кто назначены», с подписью сыщика. Отправлять следовало с конвоем, не «ожидаясь больших партий», человек до 10. Сыщик обязан был следить, чтобы «злодеи утечек чинить не могли» [пункт 8]. Конфискованное имущество учитывалось и при выявлении владельцев возвращалось им «с расписками». При отсутствии хозяев «долговременно» имущество, хранившееся у сыщика, требовали «публиковать». Через полгода невостребованные «нетленные вещи» (золото, серебро, камни, жемчуг, серебряная, оловянная и медная посуда) подлежали отсылке в Монетную канцелярию с «описанием», чтобы при появлении хозяев, «деньги платить». «Тленные» – платье, меха и пр., «негодная лошадь» – продавались сыщиком «с публичного торга». «Годных в службу лошадей» отдавали в губернские провинциальные и вое-

²⁷ ПСЗ I. Т. VI. № 3685.

²⁸ Там же. Т. XIII. № 10101; № 10113; Т. XIV. № 10306.

водские канцелярии для представления Военной коллегии и отсылки по ее предписанию. Коллегия имела «особливую записку» с описанием и оценкой лошадей, чтобы, «ежели хозяева сыщутся», выдать им «деньги». Суммы «за продажныя лошади и тленные пожитки» заносились в книгу «за шнуром и печатью» и хранились в канцелярии сыщика на случай появления хозяев. Если через год они не являлись, средства отсылались в Штатс-контору [пункт 9].

Беглых драгун, солдат и матросов следовало допросить, где «приставали, и не были ль где на разбоях». «Подозрительных» пытаться и поступать с ними по инструкции (пункты 6–8). Добровольно явившихся без наказания отправляли «за провожатыми» в Военную коллегию. До того они должны были «публично в том вину принести, и чтоб впредь не бегать, присягать». Если «пристань ворами чинилась» и «на воровство и разбой ходили» с ведома господ, то с военнослужащими, дворянами, отставными офицерами и состоявшими в рангах следовало поступать по инструкции (пункт 3). Подлежавшие «натуральной и политической смерти и в ссылки» наказывались по 8 пункту. Если же «приказчики и старосты и выборные» не знали, что их крестьяне «на разбой ходили и разбойникам пристань чинили», их за «неосторожность и худое управление» подвергали жестокому битью «кнутом без всякой пощады». Еще в 1743 г.²⁹ запретили крестьян из других уездов без печатных паспортов принимать на работы, «как беглых ловить, и отсылать в их уезды». Инструкция предписала иметь их «за подозрительных и об них накрепко доведываться», при отсутствии «подлинного свидетельства» учинить розыск и вместе с теми, «у кого явятся воровские печатные паспорта», пытаться. Но смотреть «накрепко», чтобы «безвинно и без всякого явного и подлинного подозрения кого ко истязанию напрасно не привести». С работниками «на соляных и других судах и с подвозчиками» указали поступать по инструкции (пункт 6). Предупредили, чтобы «едушим по тракту с обозами и идущим из деревень к помещикам с письмами и отписками людям и крестьянам никаких приметов и остановок отнюдь не чинить».

Дабы в искоренении «злодеев помешательства и остановки» не было сыщикам и подчиненным, их «накрепко» запретили вмешиваться в дела по челобитным о вытах³⁰. Колодников же повелели «напрасно не держать», «приметов не чинить» под угрозой «неупустительнаго по указам штрафа». Жалование сыщику полагалось по его «рангу двутретное». При нем определялись секретарь,

²⁹ ПСЗ I. Т. XI. № 8738.

³⁰ Выть – частное вознаграждение за вред, причиненный преступлением.

два канцеляриста, четыре копииста, выдавалось 100 рублей на бумагу, чернила, свечи и «прочие канцелярские расходы». Обо всем происходившем в ведомстве он обязывался «иметь журнал или поденную обстоятельную записку», а о делах рапортовать по «форме» в Сенат «по третям года». Для избежания «жалоб» на местах предписали иметь комиссаров, «добрых и совестных людей из тамошних помещиков», следствие, «розыски и пытки чинить в купе с» ними. По делам «купецких» людей требовалось участие представителей магистратов. В местах, где разбойников не было, чтобы жителям «тягости не произошло», сыщику повелели «не мешкать», но взять «реверс» за подписью властей, что у них нет воров, разбойников, беглых драгун, солдат, матросов и рекрут. А сыщики, пребывая на их территории, поступали по «инструкции, обид и разорения» не чинили. Сыщик и команда обязывались поступать по законам, «инструкции» и «честной совести», до «своевольств не допускать», «обывателям обид и налог и никаких приметов и притеснений» не делать, за исполнением следил главный сыщик под угрозой «неотменного» штрафа, а с нарушителями предписания приказали «поступать по указам без упущения». О дополнительных мерах сыщик обязывался «представлять» в Сенат, по его делам требовалось «скорейшее исполнение», в противном случае он мог «на воевод писать» к их губернаторам, а подчиненные сыщики на провинциальных и городских воевод – ему. Если же губернаторы «исполнение чинить не будут», главный сыщик обязывался сообщать в Сенат³¹.

На местах катастрофически не хватало средств для борьбы с разбоями. Так, в 1756 г. Алатырская канцелярия сообщала Сенатской конторе, что на Суре «многолюдственные разбойнические партии» разбивали суда и «многия смертныя убивства и грабительства чинили». Канцелярия сетовала, что при ней в подушном окладе было 96 человек, «а годнаго ружья ни одного, и пороху и свинцу, шпаг и амуничных вещей ничего» не было. А в марте разбойники взяли «казны 949 рублей 57 копеек». Поступали прошения, перечислявшие «разбои, пожечи, и смертныя убивства». Поиск же осуществлялся «с одними копыи и рогатины, и у кого какое оружие сыскаться могло». Учреждения города и тюрьма находились недалеко от реки. В канцелярии же «при подушном сборе» бывали значительные суммы, без оружия сохранить их было невозможно, а воровские «партии» появлялись часто. Просили определить указом «до 100 ружей с порохом, свинцом и аммуничными вещами», без чего поимка воров была невозможна. Сенат приказал в Алатырь

³¹ ПСЗ I. Т. XIII. № 10650.

и другие города выделить оружие «из старого отборного» из Главного комиссариата, порох и свинец дать «из Артиллерии без излишества». Со злодеями же поступать «по указам без упущения», что сыщикам «подтвердить указами»³². Елизавета Петровна в 1757 г. повелела «подлежащих к натуральной смертной казни» колодниц отсылать в Нерчинск. В отличие от мужчин, их освободили от «вырывания ноздрей» и клеймения на лице, а перед отправкой чинили «одно жестокое кнутом» наказание³³.

В 1759 г. «во многих провинциях», особенно в Московской и Новгородской, вновь произошли «великие разбои» и «ужасные грабительства, разорения и мучительства» проезжавшим и местным обывателям. Императрица приказала отправить воинские команды, чтобы «злодеи переловлены и искоренены были», и «вредительное и общенародное зло» пресечено; найти пристанища и выяснить, не входят ли в разбойничьи сообщества приказчики, старосты, управители. Выявленных повелели «брать в рекруты», вместо негодных к службе следовало брать детей или «ближних» родственников. Если среди преступников были «помещики и духовного чина люди», с ними поступали по указам и инструкции сыщикам. Об этих мерах, для всеобщего «известия», повелели «публиковать печатными указами»³⁴. Заботясь о чистоте чиновничьих рядов, в марте 1761 г. Сенат указал на необходимость при вступлении в должность с воевод «и прочих штатских чинов» «брать сказки», о небытии «под следствием», «кроме обыкновенных тяжб и дел». В противном же случае следовало докладывать об этом до определения в должность³⁵.

Несмотря на меры властей, преступников не останавливала угроза суровых наказаний. При всей их строгости, усилении мер противодействия и сыска, с привлечением местного населения, но при отсутствии необходимых средств коммуникации, у нарушителей закона, видимо, оставалась надежда укрыться и избежать наказания. Именно при Елизавете Петровне появился указ, определивший наказание за кражу ребенка, преступления редкого для своего времени и потому требовавшего законодательной регламентации. Закон говорил и о моральном облике сыщиков, как представителей власти, о легитимности проведения процедуры следствия. Елизаветинское законодательство постоянно подчеркивало заботу о подданных, страдавших от «злодеев». Указы требовали не чинить

³² ПСЗ I. Т. XIV. № 10612.

³³ Там же. № 10686.

³⁴ Там же. Т. XV. № 11001.

³⁵ Там же. № 11223.

«тяжести местным жителям», заботиться, «дабы безвинные не были приведены ко истязанию», «невинные осуждены», «никто напрасно» не подвергся оскорбительному наказанию и пр. Давались послабления семьям преступников, которые могли жить в своих деревнях и получали некоторую часть имущества мужей, а женщины, вступившие в новый брак, свободу. В качестве своеобразного облегчения участи женщин-колодниц их при отправке в ссылку освободили от вырывания ноздрей и клеймения на лице, а только наказывали кнутом. Однако материальное обеспечение осужденных, несмотря на инфляцию, оставалось таким же мизерным, как при Петре I, что было закреплено законом.

Указы являются уникальным источником правовой культуры своего времени, свидетельствуют о попытках государственной власти создать систему безопасности с привлечением местной администрации, сыскных команд, войск, полиции, населения. На местные власти, помещиков, старост, приказчиков возлагалась ответственность за промедление в поимке и искоренении воров и разбойников. Тексты указов свидетельствовали, что к разбойникам присоединялись представители разных слоев населения, включая помещиков, лиц духовного звания, военных. В них же есть информация, свидетельствующая о бездействии губернаторов и воевод, привлечении осведомителей, «обещать», а главное – «давать» им награду за помощь расследованию и пр. Подробное перечисление возможных нарушений со стороны сыщиков свидетельствует об их «типичности». Так, в указах неоднократно предписывалось не чинить «примет» и «никаких обид», избегать «своевольств», не затягивать следствие «для своих прихотей», не отъезжать в свои деревни. Устанавливался и порядок взаимоотношений следователей из центра с местными властями. Так, например, команды в уездах должны были им помогать «без всякого отрицания и продолжения [затягивания дела. – И. Ч.]». Во избежание недоразумений «розыски и пытки» следовало вести с местными представителями, а от властей территорий, где не было разбойников, брать «реверс» об их отсутствии и свидетельство, что во время пребывания в их местности сыскные команды действовали по инструкции и не чинили «обид и разорения». Постоянно упоминалась и необходимость сбережения государственных средств («без излишеств») и осуществление всех мероприятий без нарушения функционирования государственных учреждений, торговли, работы водного и гужевого транспорта. Законы доводились до сведения подданных через главные каналы коммуникации того времени: церковный амвон «в воскресные и праздничные дни»; объявлялись «во всенародное известие» в торговые дни на ярмарках. Однако исполнительская

дисциплина была крайне низкой, беспорядки продолжались. Ни детальная программа борьбы с ворами и разбойниками, ни тщательно разработанные инструкции, ни попытки выявления причин неэффективности прежних «сыскных команд» не позволили государственной власти в правление Елизаветы Петровны добиться существенных результатов по «наведению порядка» в стране, о чем свидетельствует повторяемость указов и констатация в них новых нарушений.

Источники

Полное собрание законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича составленное. Собрание первое. С 1649 по 12 декабря 1825 года. Т. V–XIV. Санкт-Петербург: печатано в Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.

Литература

- Анисимов 2004 – *Анисимов Е.В.* Русская пытка. Политический сыск в России XVIII века. СПб.: Норинт, 2004. 464 с.
- Анисимов 2019 – *Анисимов Е.В.* Держава и топор. Царская власть, политический сыск и русское общество в XVIII веке. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.
- Марасинова 2014 – *Марасинова Е.Н.* Смертная казнь и политическая смерть в России середины XVIII века // *Российская история*. 2014. № 4. С. 53–69.
- Марасинова 2019 – *Марасинова Е.Н.* «Потомственный страх» или «народное воспитание»: Феномен моратория на смертную казнь в России середины XVIII века // *Новое литературное обозрение*. 2019. № 1 (155). С. 132–152.

References

- Anisimov, E.V. (2004) *Russkaya pytka. Politicheskii syisk v Rossii XVIII veka* [Russian torture. Political investigation in Russia in the 18th century], Norint, Saint Petersburg, Russia.
- Anisimov, E.V. (2019) *Derzhava i topor. Tsarskaya vlast', politicheskii syisk i russkoe obshchestvo v XVIII veke* [Power and axe. Tsarist power, political investigation and Russian society in the 18th century], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Marasinova, E.N. (2014) “The death penalty and political death in Russia in the mid-18th century”, *Rossiiskaya istoriya*, vol. 4, pp. 53-69.

Marasimova, E.N. (2019) “‘Hereditary fear’ or ‘people’s education’: The phenomenon of a moratorium on the death penalty in Russia in the mid-18th century”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 1 (155), pp. 132-152.

Информация об авторе

Ирина М. Чирскова, старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; im-chir@yandex.ru

Information about the author

Irina M. Chirskova, senior lecturer, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; im-chir@yandex.ru

Пятый Пролетарский музей.
История создания и деятельности
художественного музея Москвы в 1920-е гг.

Наталия Б. Безрукова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nataly-bezrukova@mail.ru*

Аннотация. В статье освещается история так называемых пролетарских музеев, действовавших в 1920-е гг. в рабочих окраинах Москвы. Изучение их деятельности представляется актуальным, поскольку открывает возможность для более глубокого исследования истории художественных музеев Москвы 1920-х гг. Особое внимание уделено Третьому Пролетарскому музею, ставшему филиалом Государственной Третьяковской галереи. Комплекс архивных материалов по этому музею более полный, чем дошедшая до нас информация о других пролетарских музеях. Благодаря исследованию неопубликованных материалов центральных архивов автору удалось установить ряд не известных ранее, но значимых особенностей деятельности этой группы музеев. В статье рассматривается ведение делопроизводства Пятого Пролетарского музея, его учетно-хранительская работа, формирование фондовых коллекций. Детально излагается история его ликвидации и анализируются ее причины. Пролетарские музеи вошли в историю художественной жизни Москвы как новая самобытная форма работы художественных музеев с неподготовленной аудиторией. Действовали они, к сожалению, недолго. Основными причинами их закрытия в годы НЭПа стал дефицит материальных и кадровых ресурсов.

Ключевые слова: революция, музей, пролетарские музеи, музейное строительство, выставки, музейное дело в СССР

Для цитирования: Безрукова Н.Б. Пятый Пролетарский музей. История создания и деятельности художественного музея Москвы в 1920-е гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 52–65. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-52-65

The Fifth Proletarian museum.
History of creation and activities
of the Moscow art museum in the 1920s

Nataliya B. Bezrukova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
nataly-bezrukova@mail.ru*

Abstract. The article highlights the history of the so-called proletarian museums that opened in Moscow's working-class suburbs in the 1920s. The study of their activities seems relevant, since it opens up the opportunity for a deeper study of the history of art museums in Moscow in the 1920s. Special attention is given to the Fifth Proletarian museum, which was a part of the State Tretyakov Gallery. More archival documents have survived on this museum than on any other of the proletarian museums. After studying some unpublished documents in Russia's major archives, the author has discovered some important, previously unknown facts about these museums. This article takes a close look at how the paperwork was handled at the museum, how the items were registered, accounted for and taken care of and how the collections were accumulated and organized. Also thoroughly described in the article is the history of the museum's closure as the author analyzes why it was eventually shut down. Moscow's proletarian museums went down in history as an original new form of art institutions targeting "uncultured" visitors. Unfortunately, these museums were short-lived as they fell victim to the lack of funding and shortage of trained staff during the New Economic Policy era (1921–1928).

Keywords: revolution, museum, proletarian museums, museum development, exhibitions, museum business in the USSR

For citation: Bezrukova, N.B. (2020), "The Fifth Proletarian museum. History of creation and activities of the Moscow art museum in the 1920s", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 52–65, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-52-65

Изучение выставочной деятельности художественных музеев Москвы 1920-х гг. побудило нас к научному осмыслению и анализу пролетарских музеев. Этот тип музеев, вызванный к жизни новыми историческими условиями, возник в Москве после 1917 г. и просуществовал недолго. Все они были ликвидированы к 1925 г. Это одно из самых недолговечных явлений в истории музейного дела в СССР. Пролетарские музеи быстро стали закрываться из-за нехватки финансирования, неэффективного управления, неспособности претворить в жизнь свою главную функцию – про-

светительскую, выполнявшуюся не систематически. Несмотря на свое недолгое существование, эти музеи сыграли определенную роль в поиске новых средств музейной работы – выставочной и просветительской.

История пролетарских музеев еще не написана, углубленное обобщающее исследование этого феномена пока не проводилось. При изучении библиографии удалось выявить ряд статей в периодике 1920-х гг., а также научные и научно-публицистические статьи более близкого нам времени. Существует диссертационное исследование по вопросу организации пролетарских музеев комиссией Моссовета. Малая часть источников, связанных с начальной стадией организации пролетарских музеев, опубликована в сборнике «Из истории строительства советской культуры. Москва. 1917–1918» [Кучин 1964]. Существует ряд отчетов комиссии по охране памятников искусства и старины Моссовета, связанных с пролетарскими музеями. Также стоит отметить, что пролетарские музеи упоминаются в профессиональных словарях – в Российской музейной энциклопедии¹ и Энциклопедии русского авангарда².

О деятельности пролетарских музеев сохранились разрозненные и обрывочные сведения. Чуть больше информации – о Пятом Пролетарском музее (Музее Рогожско-Симоновского района), так как он являлся некоторое время филиалом Государственной Третьяковской галереи. Архивные изыскания автором статьи проводились в ГАРФ, РГАЛИ, ОР ГТГ. Изучен также архив Музея Рогожско-Симоновского района, который в настоящее время хранится в архиве Государственной Третьяковской галереи³.

Первые районные, или так называемые пролетарские, музеи начинают создаваться в Москве с ноября 1918 г. Первоначальной целью этих музеев являлось сохранение большого объема национализированных культурных ценностей [Майстровская 2017; Ми-

¹ Российская музейная энциклопедия: В 2 т. М.: Прогресс, Рипол-Классик, 2001. Т. 2. С. 116.

² Семенова Н.Ю. Пролетарские музеи // Энциклопедия русского авангарда. Том 3: История. Теория. Книга 2. Н–Я / Под ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 160.

³ ОР ГТГ.Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 113 – Переписка о деятельности Рогожско-Симоновского музея; Там же. Ед. хр. 77 – Переписка Государственной Третьяковской галереи с учреждениями о состоянии Рогожско-Симоновского музея; РГАЛИ. Ф. 1911 – Рогожско-Симоновский музей (филиал Государственной Третьяковской галереи). Москва, 1919–1928. Оп. 1 – Описи художественных произведений, акты обследований, списки сотрудников (1919–1928).

китина 2017]. Идея такого эксперимента возникла у работников комиссии Моссовета, которая ведала местными музеями.

Собрания пролетарских музеев носили смешанный характер, все предметы были разнородными по своей ценности и по происхождению.

Пусть они будут не так велики и громоздки, как существующие музеи... и мелкое часто дает больше, чем большое, а не хватит его, есть большие специальные музеи, иди туда, неси туда свои новые познания, полученные в Пролетарских музеях, и прилагай их к большому. Род фундамента готов [Овсянникова 1984, с. 280].

Пролетарские музеи их создатели называли «первой школой» или «музеями первой ступени». Они были «рассчитаны на пролетария, имеющего небольшое количество времени, свободного от труда, на посетителя, еще, быть может, никогда не знавшего музеев и не бывавшего в них» [Гейтц 1992, с. 26]. Таким образом, данный тип музеев был нужен для того, «чтобы подготовить его (зрителя. – Н. Б.) для дальнейшего изучения в специальных центральных музеях, осмотр которых являлся бы для него более осмысленным и полезным» [Гейтц 1922, с. 26].

Если мы обратимся к самому названию этого типа музеев – «пролетарские», то можем увидеть некое противоречие. Эти музеи наименовались «пролетарскими» потому, что были обращены непосредственно к пролетариату и должны были служить его просвещению. Однако в самих музеях демонстрировались коллекции, отражавшие вкусы привилегированных классов, что вызывало споры еще в годы создания этих музеев. В уже процитированной статье Флорана Гейтца автор разрешает это противоречие, указывая, что «пролетарские музеи являются созданием Пролетарской революции, вырвавшей ценности из рук их владельцев и сделавшей их достоянием всего народа...» [Гейтц 1922, с. 25].

Первый Пролетарский музей открылся 7 ноября 1918 г. на улице Большая Дмитровка, дом 24. До революции здание находилось в собственности виноторговца Ольги Петровны Лева. Ликвидировали его уже в 1923 г., но в течение нескольких лет он служил основной экспериментальной экспозиционной базой Комиссии Моссовета. Новаторские экспозиции здесь создавали художники К.Н. Бахтин, Н.А. Богатов, А.А. Ясинский и другие. Шел поиск экспозиционных приемов, позволявших выявить живое и творческое начало искусства. В настоящий момент здание занимает «Российская академия архитектуры и строительства» (РААСН), а также «Центр современной архитектуры». В Первом Пролетарском музее

с начала 1919 г. располагался склад произведений, отобранных для экспозиций и других пролетарских музеев.

О Втором Пролетарском музее известно, что он располагался по адресу: Пятницкая улица, дом 12, был открыт в августе 1919 г. Сейчас в здании расположен Толстовский центр. Согласно сведениям Т. Игнатович, Второй Пролетарский музей был известен собраниями фарфора и так называемой гобеленовой комнатой [Игнатович 2014, с. 59]. Собрание этого музея пополнили работами голландских и фламандских мастеров из Музея Старины Генриха Брокера.

Четвертый Пролетарский музей Хамовнического района открылся в октябре 1919 г. по адресу: Троицкий переулок, дом 6.

Здание бывшего Пятого Пролетарского музея до сих пор сохранилось. Современный нам адрес здания: Москва, ул. Гончарная, дом 9/3, стр. 2. Музей разместили в бывшем доме семьи промышленников Рахмановых, которые владели несколькими участками на Таганке.

Шестой Пролетарский музей Сокольнического района открыли в августе 1919 г. на 3-й Мещанской улице, дом 6.

Седьмой Пролетарский музей (музей им. А.В. Луначарского) был создан на основе национализированной коллекции И. Исаджанова и располагался в особняке Исаджанова на Старой Басманной улице, дом 26. Основу коллекции составили произведения «Бубнового Валета», ряда московских мастеров, художников-импрессионистов и передвижников. Собрание Седьмого музея редко пополнялось, вероятно, из-за целостности коллекции ее бывшего владельца. Исаджан Степанович был назначен директором этого музея. Расформирование коллекции музея началось в 1925 г. и завершилось спустя три года. Особняк на Старой Басманной был снесен в 1970-е гг. Ныне на этом месте располагается многоэтажный жилой дом.

О Третьем и Восьмом пролетарском музеях Красно-Пресненского и Благущее-Лефортовского районов известно лишь то, что в 1921 г. они были ликвидированы.

Всего за период 1918–1920 гг. в Москве было открыто восемь пролетарских музеев и пять филиалов⁴.

Итак, вернемся к истории Пятого Пролетарского музея. Пятый Пролетарский музей Рогожско-Симоновского района, или Рогожско-Симоновский музей искусств, был открыт в конце 1919 г. [Микитина 2018]. В том же году его руководителем стал советский художник Николай Петрович Ходатаев, пионер советской мульти-

⁴ Семенова Н.Ю. Указ. соч. С. 160.

пликационной индустрии (1892–1979). Как следует из списка сотрудников Рогожско-Симоновского музея, составленного в ноябре 1924 г.⁵, Н.П. Ходатаев окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Принимал деятельное участие в создании и научной организации Рогожско-Симоновского Музея. Получил первую премию на конкурсе проектов памятника Я.М. Свердлову. Вел экспериментальную работу в области кино-живописи. С 1918 г. занимался лекционной работой. Из этих обрывочных биографических сведений можно уже составить портрет человека с большим творческим потенциалом. До прихода Ходатаева на должность руководителя музея им недолгое время заведовала Евдокия Дмитриевна Жабова, лицо и род деятельности которой установить не удалось. Эта информация получена на основании одного документа – акта от 2 ноября 1919 г. передачи имущества Пятого Пролетарского Музея искусств Рогожско-Симоновского района от бывшей заведующей музеем Е.Д. Жабовой Н.П. Ходатаеву.

На момент передачи имущества новому руководителю в музее числилось 790 номеров хранения. Из них картин – 146, фарфора – 208, хрусталя – 152, ваз – 43, утвари – 51, скульптуры – 5, книг – 37, оружия – 18⁶. Однако цифра 790 не являлась точной и окончательной. В акте указывалось, что «кроме перечисленных номеров, на отдельных списках занесено было 98 номеров из коллекции Мандля⁷ и 92 номера из коллекции Ерыкалова, Рябушинского и др., переданных в Музей Комиссией по охране памятников Искусства и старины из 1-го Пролетарского музея»⁸. При этом в документах не говорилось, о каких конкретно предметах из этих коллекций шла речь. Отметим, что ведение учетно-хранительских документов в то время не проводилось тщательным образом. Произведения искусства в описях имели лишь краткие описания о состоянии сохранности, а часто и вовсе фиксировались только инвентарные номера, без какого-либо описания.

Столь скудные сведения не позволяют дать исчерпывающую характеристику деятельности Н.П. Ходатаева. Однако известно, что им предпринималась попытка пополнить собрание Пятого Пролетарского музея, о чем свидетельствует его заявление во Внешкольный отдел народного образования Рогожско-Симоновского района.

⁵ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 37.

⁶РГАЛИ. Ф. 1911. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1.

⁷В настоящее время некоторые картины из коллекции Л.И. Мандля находятся в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина.

⁸РГАЛИ. Ф. 1911. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1.

Осмотрев кладовые Таганского ломбарда, довожу до сведения внешкольного отдела, что мною найдена в одной из них весьма ценная коллекция старых русских икон, вещей и книг. Собрание, имеющее большое художественное историческое значение, находится в настоящее время в ведении хозяйственного отдела Рогожско-Симоновского Совдепа. Ввиду этого прошу внешкольный отдел просить передать означенную коллекцию в распоряжение Пятого Пролетарского музея искусств⁶.

К сожалению, эта инициатива Н.П. Ходатаева одобрена не была. Стоит также отметить усилия Ходатаева, направленные на пополнение музейного собрания и ломбарда как одного из источников комплектования коллекций пролетарских музеев.

Острой проблемой для пролетарских музеев стало обеспечение сохранности музейных предметов. Известны были случаи воровства и хищений экспонатов. Так, в РГАЛИ сохранилась докладная записка Н.П. Ходатаева в уголовно-следственный отдел, расположенный в Знаменском переулке. Ходатаев просил «принять участия в следствии по делу о покраже, обнаруженной в Пятом Пролетарском музее 24 июня с. г. Украдено большое количество фарфора и хрусталя»⁷. Неизвестно, удалось ли наказать преступников и найти краденое имущество. Но можно предположить, что кражи происходили не единожды.

В конце 1923 – начале 1924 г. было принято решение о реорганизации Пятого Пролетарского музея Рогожско-Симоновского района в филиал Государственной Третьяковской галереи. Необходимо отметить, что в первой половине 1920-х гг. перед Третьяковской галереей остро стоял вопрос расширения площадей. Руководство галереи было крайне заинтересовано в получении дополнительного пространства для временных выставок и для хранения произведений. Поэтому, узнав о возникшей перспективе передачи музея в свое ведение, заместитель директора ГТГ в своем письме в Отдел музеев от 23 января 1924 г. (исх. № 35) положительно высказался об идее слияния:

Со своей стороны Галерея просит Отдел памятовать о безусловной необходимости расширения ее путем доставления ей здания, где могли бы быть размещены в музейном порядке перегружающие ее художественные произведения. В случае передачи ей Рогожско-Симоновского Музея, Галерея не только была бы в значительной мере выведена из

⁶РГАЛИ. Ф. 1911. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1.

⁷Там же. Л. 2.

почти катастрофического положения, создавшегося благодаря тесноте ее помещений, но и была бы в состоянии создать удовлетворяющий нуждам района Музей русского искусства, являющийся ее филиалом⁸.

За создание филиала Третьяковской галереи в Рогожско-Симоновском районе высказывался и сам заведующий Пятым Пролетарским музеем Н.П. Ходатаев. В Отделе рукописей ГТГ сохранилась его докладная записка в ГТГ по вопросу организации филиального отделения в Рогожско-Симоновском районе. На совещании, которое состоялось в Третьяковской галерее, эта докладная записка была принята к сведению с решением о том, что «Рогожско-Симоновский музей, обслуживающий огромный рабочий район, должен стать подготовительной ступенью к изучению самой Третьяковской галереи»⁹.

Ранее этого, месяц назад до упомянутых событий, Пятый Пролетарский музей Рогожско-Симоновского района был принят Отделом по делам музеев от районного совета. Как свидетельствует сообщение от заведующего хозяйственной частью ГТГ в Управление недвижимых имуществ Главнауки Наркомпроса, эта передача произошла 11 декабря 1923 г.¹⁰ Решение передать Рогожско-Симоновский музей в ведение ГТГ было принято 31 января 1924 г. на заседании Президиума Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Главнауки Наркомпроса¹¹. Однако только через год, в феврале 1925 г., состоялось первое заседание комиссии по вопросу приема Рогожско-Симоновского музея в филиал Третьяковской галереи. Комиссия состояла из представителей музейного подотдела, подотдела учета и охраны, Российского Исторического музея, Третьяковской галереи, Музея изящных искусств, музея фарфора, РКИ районного совета и представителей Рогожско-Симоновского музея¹².

Насколько эффективно удавалось использовать галерею площадь и ресурсы своего филиала? С какими сложностями пришлось столкнуться руководству галереи после присоединения музея?

Помещение Пятого Пролетарского музея в первую очередь планировалось использовать под проведение временных выставок. В 1925 г. в этом музее была проведена выставка «Крестьянин в живописи». Необходимость организации такой выставки руководство Третьяковской галереи объясняло следующим образом:

⁸ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 13.

⁹ Там же. Ед. хр. 50. Л. 1.

¹⁰ Там же. Ед. хр. 77. Л. 15.

¹¹ Там же. Л. 3.

¹² Там же. Л. 4.

Чрезвычайный интерес широких рабочих и крестьянских масс к русскому искусству, наблюдаемый в Третьяковской галерее, с одной стороны, и обширность материала, расположенного в историко-эволюционном порядке, делающая его трудно обозримым – с другой стороны – побудили Третьяковскую галерею, в целях популяризации искусства, дать ряд длительных выставок в своем филиале в Рогожско-Симоновском районе¹³.

Интенсивность проведения в дальнейшем подобных временных выставок установить не удалось.

Вскоре после открытия выставки «Крестьянин в живописи» 6 февраля 1925 г. Третьяковская галерея обратилась в Управление московских городских железных дорог с просьбой разрешить расклейку афиш к этой выставке в количестве 400 экземпляров в вагонах трамваев. В документе указывалось, что за оказанную услугу «Галерея¹⁴ предоставляет рабочим и служащим Московских Городских железных дорог право бесплатного посещения Рогожско-Симоновского Филиала и свои услуги по проведению экскурсий»¹⁵. Подобная практика может быть рассмотрена как один из первых шагов в популяризации выставок в 1920-е гг. среди населения и их рекламе.

Отметим одну интересную деталь. В музей нередко поступали обращения от Первого Советского театра Рогожско-Симоновского района с просьбой выдать «реквизит» для той или иной театральной постановки. Такие просьбы удовлетворялись без каких-либо затруднений. Так, в архиве РГАЛИ сохранилась расписка от 23 июля 1920 г. со следующим содержанием: «Выдано временно (Подчеркивание авторское. – Н. Б.) для постановки мольеровского спектакля две немецкие вазы за №№ 590 и 1024»¹⁶. Заметим, что для современной музейной деятельности такая практика передачи экспонатов невозможна.

Одной из проблем, с которой столкнулось руководство Третьяковской галереи, стала вполне прозаическая ситуация с невыплатой заработной платы сотрудникам Пятого Пролетарского музея. Как следует из письма заместителя директора галереи в сметную часть акцентра Наркомпроса от 7 марта 1924 г., жалование сотрудникам не выплачивалось с января 1924 г.¹⁷ У Третьяковской галереи, по всей видимости, не было свободных средств, чтобы покрыть эти расходы.

¹³ ОР ГТГ. Ф 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 3.

¹⁴ При цитировании соблюдается орфография подлинника.

¹⁵ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 157.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 1911. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 7.

¹⁷ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 16.

Несмотря на то что у Рогожско-Симоновского филиала Третьяковской галереи был свой руководитель, он не имел никакой самостоятельности в управлении и принятии решений. Этот факт удалось установить из письма заместителя директора ГТГ в филиал от 01 декабря 1924 г., в котором говорилось: «Правление Государственной Третьяковской галереи сообщает Рогожско-Симоновскому филиалу, что никаких самостоятельных сношений с учреждениями помимо Галереи филиал иметь не может, а потому все дела по филиалу должны быть направлены в Галерею и бумаги будут подписываться директором Галереи. Кроме того, Правление предлагает филиалу срочно сдать имеющуюся в филиале печать»¹⁸.

Одна из объективных, чаще всего упоминаемых в научной литературе причин, по которой пролетарские музеи закрывались, – трудности в проведении полноценной экскурсионной и лекционной работы. Это демонстрируют и некоторые отчетные данные по экскурсиям и посещаемости Пятого Пролетарского музея. Так, в своем письме в Третьяковскую галерею от 14 мая 1924 г. заведующий музеем Н.П. Ходатаев отмечал медленную динамику экскурсионной работы и посещаемости Пятого Пролетарского музея:

На 1919 год – точных сведений нет.

1920 год – 3055 чел. Число экскурсий – 34;

1921 год – 4392 чел. Число экскурсий – 32;

1922 год – 4842 чел. Число экскурсий – 41;

1923 год – отдельных посетителей – 4208 чел.

Экскурсантов 1668 чел.

Число экскурсий – 53;

Общее кол-во посетителей за 1923 год – 5876 чел.¹⁹

Такие данные хотя и свидетельствуют о регулярной экскурсионной деятельности Пятого Пролетарского музея, а также о том, что количество проведенных экскурсий год от года росло, но по современным нормам это, конечно, является очень низким показателем.

В Пятом пролетарском музее, как и в других пролетарских музеях, была своя библиотека – читальня. В ней были представлены редкие и ценные экземпляры книг на нескольких иностранных языках – английском, немецком, итальянском и французском. Книги охватывали целый спектр тем и проблем по истории России и мира, истории искусства, искусствознанию. Знакомась с книга-

¹⁸ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 36.

¹⁹ Там же. Л. 8.

ми из библиотеки музея, читатель мог получить представление о художниках, направлениях в искусстве, мировых музейных собраниях и коллекциях, технической стороне живописи и других видах искусства. В основном все книги были изданы во второй половине XIX – начале XX в.

Существование Пятого Пролетарского музея было недолгим. 25 апреля 1925 г. Президиум Моссовета начал ходатайствовать об освобождении Наркомпросом дома, занимаемого музеем. В итоге в выписке из протокола заседания Комиссии по разгрузке Москвы при СНК было указано: «Признать необходимым освобождение Наркомпросом дома № 30 по ул. Володарского и передачу этого дома Моссовету для нужд Рогожско-Симоновского района»²⁰. Коллекции музея решено было передать Третьяковской галерее.

Для передачи произведений из Пятого Пролетарского музея в ГТГ создали комиссию из двух человек. Она состояла из представителя Отдела по делам музеев Наркомпроса Ф.Ф. Вишневого и представителя Третьяковской галереи Ю.П. Анисимова. Документы позволяют установить, в каком состоянии находились на момент ликвидации дела музея, его материальная и хозяйственная части. В день осмотра музея 20 мая 1925 г. комиссия выявила, что часть здания была занята квартирой Н.П. Ходатаева, при этом она не была отделена от музейных комнат. «Кроме того, в одной из комнат антресолей сложены предметы, принадлежащие музею (мебель, оружие и картины), смешанные с имуществом частного лица (того же Ходатаева)»²¹. При знакомстве с документами по ликвидации музея становится видно, что учетно-хранительская деятельность велась в музее бессистемно, в работе имела место также человеческая безответственность и халатность. Так, в записке Ю.П. Анисимова на имя директора ГТГ указывалось следующее:

- 1) предметы музейного значения не разделены по категориям и беспорядочно разбросаны по разным комнатам и этажам здания. <...>
- 2) помещение музея ничем не отделено от лестницы, ведущей в квартиру бывшего заведующего, причем в одной из комнат, занятых им антресолей свалено музейное имущество в пережку (орфография авторская. – Н. Б.) с его личными вещами. Считая такое положение недопустимым, прошу Ваших указаний о порядке дальнейших работ и установлении мер охраны. С своей стороны считаю целесообразным немедленное закрытие филиала для публики²².

²⁰ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 15.

²¹ Там же.

²² ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 18.

Факт отстранения Н.П. Ходатаева от должности не удалось найти в источниках. Причины и дата его увольнения остаются для нас невыясненными. Можно только сделать предположение, что это могло произойти в ходе начавшихся работ по ликвидации музея. При ознакомлении с тем, в каком состоянии находились дела музея, его бытовой и хозяйственной неустроенности встает вопрос о заинтересованности руководства Третьяковской галереи в дальнейшем ведении и развитии своего филиала. Факт описания бытовой разрухи и отсутствия элементарного порядка не встречается в более ранних документах. Создается впечатление, что с реальным положением дел сотрудники из Отдела по делам музеев и ГТГ ознакомились только в процессе ликвидации музея.

К сожалению, отсутствуют полные описания музейных предметов, хранившихся в пролетарских музеях. В актах проверки музейных фондов Рогожско-Симоновского музея нет их детальной атрибуции, равно как и точных сведений о месте передачи. Чтобы представить себе объем фондов Пятого Пролетарского музея, перечислим количество предметов на момент ликвидации музея по отделам.

Отдел хрусталя – 144 предмета.

Отдел старинной одежды, ткани и вышивки – 220 предметов.

Отдел фарфора – 630 предметов.

Церковный отдел – 500 предметов.

Отдел скульптуры – 80 предметов.

Отдел «Разные вещи» – 473 предмета.

Отдел гравюры – 143 предмета.

Отдел живописи «Русский отдел» – 189 предметов.

Отдел живописи «Иностранный отдел» – 132 предмета.

Книг в библиотеке – 744 номера.

Церковные книги – 69 номеров.

Мебель – 310 предметов²³.

По современным показателям такое количество музейных предметов, конечно, является очень скромным. Однако в районном музее в 1925 г. подобный объем фондов мог обеспечить организацию внушительной экспозиции. Более того, сравнив эти количественные показатели с теми, которые были указаны в акте передачи музея Н.П. Ходатаеву в 1919 г., можно констатировать, что фонды музея значительно пополнились. В частности, увеличилось собрание картин (на 1919 г. – 146), фарфора (на 1919 г. – 208), скульптуры (на 1919 г. – 5), книг (на 1919 г. – 37).

Архивные разыскания, буквально по крупницам собираемые сведения, позволили получить неизвестные ранее факты о группе

²³ ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 26–37.

пролетарских музеев и представление о масштабах и деятельности Пятого Пролетарского музея, особенностях его просветительной работы. Пролетарские музеи действовали в Москве всего несколько лет, с 1918 по 1925 г. Но это было время смелых управленческих решений, время становления музейного дела и создания музейной сети в стране, поиска оптимальных для той ситуации форм музейной работы. Такие новые самобытные и созвучные времени формы просветительной и выставочной работы были найдены. Пролетарские музеи стали «музеями первой степени», помогавшие расширить кругозор посетителей, которые ранее не были знакомы с музеями вообще, расширить их знания в области истории и искусства. Состояние источниковой базы не позволяет ликвидировать все лакуны в истории Пятого Пролетарского музея и других районных художественных музеев Москвы. Но с определенной долей уверенности можно отметить их позитивную роль в художественной жизни города. Основными причинами их закрытия в годы НЭПа стал дефицит материальных и кадровых ресурсов.

Литература

- Гейтц 1922 – *Гейтц Ф.* Пролетарские музеи в Москве // Среди коллекционеров. 1922. № 2. С. 23–32; № 4. С. 27–30.
- Игнатович 2014 – *Игнатович Т.* Синодик московских музеев. Пролетарские (районные) музеи // Музей. 2014. № 5. С. 58–62.
- Кучин 1964 – *Кучин В.Н.* (ред.). Из истории строительства советской культуры, Москва, 1917–1918: документы и воспоминания. М.: Искусство, 1964. 382 с.
- Майстровская 2017 – *Майстровская М.Т.* Пролетарские музеи революционной России как образовательные центры новой культуры // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: Материалы Междунар. науч. конф. памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах. М.: МГХПА. 2017. С. 176–183.
- Микитина 2017 – *Микитина В.В.* Культурные завоевания Октября. Первый Пролетарский музей в Москве // Музей и революция 1917 года: Судьба людей, коллекций, зданий: Сборник Всероссийской конференции. СПб., 2017. С. 132–135.
- Микитина 2018 – *Микитина В.В.* Пятый Пролетарский музей в Москве. История, коллекции, ликвидация // Музей между Гражданской и Великой Отечественной войной: Судьба людей, коллекций, зданий: Сборник докладов всероссийской конференции. 10–12 октября 2018 г. Екатеринбург, 2018. С. 100–103.
- Овсянникова 1984 – *Овсянникова Е.Б.* Первый пролетарский музей // Панорама искусств. М.: Советский художник, 1984. Вып. 7. С. 268–283.

References

- Geytz, F. (1922), "Proletarian museums in Moscow", *Sredi collectционерov*, no. 2, pp. 23–32; no. 4, pp. 27–30.
- Ignatovich, T. (2014), "Snodikom of Moscow museums. Proletarian (district) museums", *Museum*, no. 5, pp. 58–62.
- Kuchin, V. (1964) (ed.), *Iz istorii stroitel'stva sovetskoi kul'tury, Moskva, 1917–1918: dokumenty i vospominaniya* [From the history of the construction of Soviet culture, Moscow, 1917–1918: documents and memoirs], Art, Moscow, Russia.
- Maistrovskaya, M.T. (2017), "Proletarian museums of revolutionary Russia as educational centers of a new culture", *Revoljutsiya v iskusstve i novatsii v khudozhestvennom obrazovanii, Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii pamyati Aleksandra Alekseevicha Dubrovina, rektora MGHPA im. S.G. Stroganova v 1999–2007 godah* [Revolution in art and novations in art education: Materials of the International Scientific Conference in memory of Alexander Dubrovin, rector of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts in 1999–2007], MGHPA, Moscow, Russia, pp. 176–183.
- Mikitina, V.V. (2017), "Cultural conquests of October. First Proletarian Museum in Moscow", *Muzei i revolyutsiya 1917 goda. Sud'ba lyudei, kolleksii, zdanii, Sbornik Vserossiiskoi konferentsii* [Museum and Revolution 1917. The fate of people, collections, buildings. Digest of reports of the All-Russian conference], Saint Petersburg, Russia, pp. 132–135.
- Mikitina, V.V. (2018), "Fifth Proletarian Museum in Moscow. History, collections, liquidation", *Muzei mezhdru Grazhdanskoi i Velikoi Otechestvennoi voinoi: sud'ba lyudei, kolleksii, zdanii. Sbornik dokladov vserossiiskoi konferentsii. 10–12 oktyabrya 2018 g.* [Museum between the Civil and the Great Patriotic War: The fate of people, collections, buildings: Digest of reports of the All-Russian conference. October 10–12, 2018], Ekaterinburg, Russia, pp. 100–103.
- Ovsyannikova, E.B. (1984), "The First proletarian museum", *Panorama Iskusstv, Sovetskii Khudozhnik*, Moscow, Russia, iss. 7, pp. 268–283.

Информация об авторе

Наталья Б. Безрукова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nataly-bezrukova@mail.ru

Information about the author

Nataliya B. Bezrukova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; nataly-bezrukova@mail.ru

УДК 904(510)

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-66-81

Об облике людей из согдийской диаспоры в Китае

Сергей А. Яценко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sergey_yatsenko@mail.ru*

Аннотация. Надежное выделение согдийцев в искусстве Китая ранней династии Тан представляет собой серьезную методологическую проблему. Трудности идентификации усугубляются тем, что многие их изображения найдены при грабительских раскопках. Затрудняет ее и шедшая довольно быстро культурная ассимиляция согдийцев. Эта проблема решалась автором в последние годы на основе комплексного изучения костюма согдийцев и их соседей и их признанных социальных ролей. Имеется существенная разница в социальном статусе большинства персонажей, изображенных в искусстве Согда, и в диаспоре. Китайские глиняные погребальные фигурки «минчжи», производившиеся между 660 и 755 годами, представляют собой иногда портреты согдийцев, изображенные с высокой точностью в этнографических деталях. Вместе с тем смысл помещения их в могилы китайских чиновников не вполне ясен. Выявлен список из 15 элементов костюма, бывших для китайцев своеобразными признаками согдийской культурной идентичности. Изредка среди «минчжи» попадаются такие экзотические по внешности персонажи, как согдийский аристократ-чиновник или торговец дорогим вином.

Ключевые слова: образцы согдийцев, диаспора в Китае, VII–VIII вв. н. э., погребальные фигурки «минчжи», анализ костюма и деталей иконографии, социальные роли

Для цитирования: Яценко С.А. Об облике людей из согдийской диаспоры в Китае // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 66–81. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-66-81

On the images of peoples from the Sogdian diaspora in China

Sergei A. Yatsenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sergey_yatsenko@mail.ru*

Abstract. The reliable identification of Sogdians in the art of China of the early Tang dynasty is the big methodological problem. The difficulty of identification is compound by the fact that many of their images were found during the non-official excavations. The cultural assimilation of the Sogdians, which was going quite quickly, also makes it difficult. The cultural assimilation of the Sogdians, which was going quite quickly, also makes it difficult. This problem studied by the author in recent years on the basis of a comprehensive study of the costume of Sogdians and their neighbors, and their recognized social roles. There is a significant difference in the social status of most of the personages depicted in the art of Sogdia and in the Diaspora. Chinese clay burial figures “mingqi”, produced between 660 and 755 y. CE, are sometimes portraits of Sogdians, depicted with high accuracy in ethnographic details. However, the meaning of placing them in the graves of Chinese officials is not entirely clear. A list of 15 costume elements that were the peculiar signs of Sogdian cultural identity for the Chinese was revealed. Occasionally, among “mingqi” there are such exotic-looking characters as a Sogdian aristocrat-official or a merchant of expensive wine.

Keywords: Images of Sogdians, diaspora in China, the 7th–8th cc. CE, “mingqi” burial figurines, analysis of costume and iconography’ details, social roles

For citation: Yatsenko, S.A. (2020), “On the images of peoples from the Sogdian diaspora in China”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 66–81, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-66-81

Для изучения культуры согдийцев, оказавшихся по разным причинам за рубежами своей родины, большое значение имеют изображения из Китая начала династии Тан. В свою очередь, среди них особое место занимают специальные погребальные керамические (с полихромной росписью под глазурью), реже деревянные расписные фигурки, помещавшиеся в могилу значимого лица. Там эти статуэтки образовывали тематические группы с разными сюжетами и расставлялись в особом порядке, при этом каждая отдельная фигурка обычно изображала лишь одного человека (в целом по назначению они близки древнеегипетским загробным слугам «ушебти»). Эти полихромные глиняные фигурки «минчжи» / mingqi / 冥器 производились в основном между 660 и 755 годами; больше всего

их найдено в некрополях вокруг тогдашней китайской столицы. Высота их колеблется от 25 до 60 см. Эти фигурки изготавливались мастерами из этнических китайцев, и на большинстве «минчжи» изображены именно они; но иногда мы видим на них не только ханьцев, но и людей из других народов, в том числе тех, которые в целом не были подданными империи Тан, а приезжали на работу и постоянное жительство в разные города Китая.

В ранний период династии Тан Китай был богатейшей страной мира и одним из немногих государств, широко открытых для иностранцев, их проживания и карьеры. Необычно велик был интерес императорского двора, чиновничьей элиты и рядовых жителей самого большого города мира – Чанъани – к иноземным культурам. Нет ничего странного, что в китайском искусстве того времени мы часто видим иностранцев в их национальном костюме и с характерными атрибутами, занятыми самыми типичными для них, с точки зрения китайцев, делами. Не до конца понятно, почему экзотические иноземцы во множестве, наряду с китайскими (ханьскими) персонажами, помещались и в гробницы чиновников в виде таких погребальных фигурок. Ясно лишь, что изготавливались изображения тех немногих иностранцев-горожан, которым могли быть полезны своими талантами и профессией влиятельным ханьцам и после смерти.

Из китайских источников известно, что в крупных городах в это время чаще других проживали восточные тюрки (бывшие в основном на военной службе) и коренные жители Согда / 粟特 (в условиях тогдашнего Китая именуемые просто «ху» / 胡 / 胡 – «варвары» как наиболее типичные представители иноземцев), которые еще раньше, в VI в. н. э., заняли прочное место в сферах местного бизнеса, сервиса и искусства. Однако в VII в. пик их социально-политического влияния на уже объединенный Китай, ведший успешные войны с тюрками, миновал. После 618 года ушли в прошлое времена могущественных согдийских «сабао» / Sabao / 薩保 («начальников варваров»), руководивших не только кварталами иностранцев, но и занимавших в столицах китайских царств министерские посты, оставивших роскошные гробницы с символическими резными и расписными мраморными ложами и т. п. Напротив, Согд в это время страдал от междоусобиц удельных тюркских правителей, а в первой половине VIII в. подвергся нашествию арабов, что вызывало очередную эмиграцию. Вне Согда, например, разгром китайцами Восточного Каната в 630 г. привел к организации шести новых согдийских округов в пограничной полосе Империи.

Особую ценность имеют находки «минчжи» в археологическом контексте конкретных погребений, на предметах из которых часто имеются точная дата смерти их хозяина, его имя и фамилия, основ-

ные этапы биографии. К сожалению, многие статуэтки происходят из разграбленных гробниц, они в большом числе попадали и попадают в частные коллекции и музеи, зачастую далеко от границ нынешнего Китая (особенно в коллекции и музеи Северной Америки). Многие из таких фигурок проданы частным лицам на крупных аукционах (Christies, Sotheby's), в галереях и специальных салонах (Barakat Gallery, A. & J. Speelman Gallery, Alain R. Truong Antiquities и др.), на электронных торгах (www.ebay.com, chinantique.fr/product/tang-braided-horsewoman, www.LiveAuctioneers.com, www.haitu.com, www.brigemans.com и др.) и известны только по фотографиям в Интернете. При этом для продажи грабители обычно старались выбирать фигурки с полной сохранностью и художественной ценностью. В некоторых случаях (особенно когда могила была разграблена, а грабители и торговцы продавали фигурки лишь частями – парами и т. п.) можно сожалеть, что мы не можем полностью понять контекст, смысл помещения этой конкретной фигурки в могилу.

Но и те, что найдены в «закрытых» и не разрушенных до прихода археологов могилах, разумеется, не подписаны, и во многих случаях даже сегодня ведущие специалисты по этой теме не могут точно определить, что именно за иностранцы изображены на них. На эту тему до моих исследований почти отсутствовала специальная литература, и, к сожалению, определения народов в ней вполне фантастичны и ничем, кроме поверхностной интуиции, не аргументируются (наиболее известные примеры: Mahler 1959; Schloss 1969). Это не удивительно: такая работа была связана с большими трудностями; ведь вначале надо было системно обработать по определенной программе огромный материал по достоверным изображениям представителей разных народов Шелкового пути. В последние годы мне приходилось много заниматься этнической атрибуцией персонажей «минжчи», в том числе с весны 2008 г. – специально согдийской [Яценко 2017; 2018; Yatsenko 2012; 2019]¹. Чем больше мы изучим разных «минчжи», разбросанных ныне по многим странам и часто хранящимся анонимно, тем более достоверные выводы получим и яснее будем видеть общую картину².

¹Толчком к этому послужило обращение ко мне профессора и лектора «минжчи» из Калифорнии Майкла Сандерса с просьбой дать этническую атрибуцию серии фигурок.

²Несколько лет назад вышла небольшая книга Сьюзенн Вэлейстейн по «минжчи» торговцев вином. Автор видит в таких китайских изображениях в том числе и буддийскую символику. Трудностей с этнической атрибуцией у автора не возникло: известно, что этим в китайских городах занимались согдийцы, см. [Valenstein 2015].

Отличить согдийцев от других «западных» народов, наиболее часто приезжавших тогда в Китай (жителей Тохаристана, Чача, Ирана, Хотана, Кучи, тюрков), на минчжи помогает, конечно, костюм изображенных, бывший в традиционных обществах своеобразным паспортом человека, точнее – учет всех его деталей на каждом «минчжи». Также мне многие годы пришлось системно изучать мужской костюм согдийцев на их родине [Яценко 2006, с. 197–201, 231–247, 282, 294–298, 321, 330–331, 337, 344, 350, 361–362; рис. 151–153, 180–188; Yatsenko 2006], а также внешний облик их основных соседей.

Фигурки «минчжи» ценны для изучения согдийской культуры по нескольким причинам.

1. В отличие от большинства изображений в самом Согде, они обычно полностью сохранили форму и часто – многоцветный декор.

2. В передаче китайскими художниками-керамистами облика согдийцев (как и других «западных и северных варваров») видим уникальную для мирового искусства раннего средневековья, исключительную этнографическую точность в мельчайших деталях, в том числе в передаче реальных цветов, узоров тканей, прически, облика лица и т. п.

3. Хотя и терракоты Согда, в том числе более ранние [Мешкерис 1962; 1989; Kidd 2002], и китайские «минчжи» имели *культовый характер*, на первых (как и в согдийской живописи) изображались прежде всего божества, мифо-эпические персонажи, часто – в архаичном, иноземном или фантастическом в деталях костюме (в живописи также – правители и аристократия, реже – священнослужители. Простые люди представлены крайне редко в «массовках»: эпизодах эпоса и иноземной литературы, приемах гостей, на охоте и т. п.). Напротив, на «минчжи» мы видим обычно реально падавших в Китай согдийцев совсем иного социального статуса – торговцев, проводников верблюжьих караванов, музыкантов, танцоров, прислугу богатых купцов, причем эти люди заняты своими обычными делами. Для понимания реальной культуры повседневности согдийцев китайские фигурки дают намного больше, чем изобразительные материалы на родине.

Поэтому не будем удивляться тому, что такие детали костюма и культовых атрибутов, которые почти не изображались в самом Согде, мы гораздо чаще встречаем у китайских согдийцев. В гробницах верхушки согдийской диаспоры – богатых купцов и финансистов, немногих попавших сюда аристократов-дикханов в период перед династией Тан (во второй половине VI в.) – изображали соответствующие их статусу роскошные головные уборы и парадные пояса. На фигурках «минчжи» мы, напротив, видим у многих

изображенных одежду, приспособленную к физическому труду, путешествиям в пыли и грязи³ и долгому пребыванию на холоде (простые овчинные шубы).

Другой особенностью является то, что, живя в Китае, иностранцы перенимали детали костюма ханьцев: обычай запахивать верхнюю одежду направо (обычное для народов Средней Азии запахивание одежды, иранского *caftan* налево китайцы допускали только для мертвецов)⁴; ношение основного мужского головного убора “*nytou*” / pu'tou / 幘頭 в виде небольшого черного / коричневого платка, завязывавшегося на голове узелочками спереди и сзади [Yatsenko 2019, figs. 4, I], некоторых типов прически [Yatsenko 2012, p. 111]. Эти элементы костюма ханьцев многие иностранцы заимствовали по разным причинам, чтобы легче было работать с ханьскими клиентами, не слишком выделяться внешне на фоне ханьских семей, а также из искреннего уважения к культуре великой страны. Кроме того, и на торговых путях китайские согдийцы изредка заимствовали отдельные элементы культуры народов Центральной Азии.

В древнем искусстве разных стран при создании понятного для зрителя стереотипного образа иностранца во многих случаях было достаточно изобразить *один* важный элемент костюма (чаще всего это головной убор, который виден издали, и у многих народов имел высокое статусное значение, укрывая собой голову – вместилище души человека. Реже это одежда, носимая на плечах). В современных условиях глобализации это также очень распространенный способ для многих людей подчеркнуть в интернациональной среде свою культурную идентичность. Понятно, что широкое распространение у многих мужчин-иностранцев в Китае периода Тан китайского головного убора (хотя оно интересно и ценно) только *усложняет* возможность их национальной принадлежности на изображениях.

В терракотовых фигурках «минчжи» отразились свойственные ханьцам эпохи династии Тан *стереотипные представления о других народах*. Среди необразованных людей о согдийцах обычно го-

³ Иногда правый рукав кафтана спущен с плеча или, как у повара в фартуке на фигурке с аукциона Sotheby's, закатан, чтобы не мешать работе. В других случаях подол кафтана подтыкали за пояс, чтобы меньше пылился [Yatsenko 2019, fig. 6, 4]. Повязки на лбу предохраняли от стекающего пота. Поверх штанов и обычной обуви иногда видим крепившиеся к поясу очень длинные грубые чулки – ноговицы от пыли и грязи.

⁴ У юношей изредка наблюдаем случаи сохранения согдийского запахивания налево (видимо, у тех, кто недавно прибыл в Китай) [Yatsenko 2019, fig. 7, 3].

ворили, что они очень жадны до денег и ведут дальнюю караванную торговлю самыми дорогими товарами (шелк, ковры и др.), умеют льстивыми речами завлечь и подчас обмануть покупателей. Говорили также, что согдийцы слишком любят виноградное вино, а потому торгуют им именно они (считалось, что согдийцы приучили Поднебесную к широкому употреблению вина). Все эти представления отражены в «минчжи», изображающих согдийцев (здесь мы видим караванщика, держащего в руках веревку от нагруженного верблюда или едущего на нем, торговца вином и торговца коврами, наемного слуги). Но, кроме этих простонародных представлений, и в текстах, и в «минчжи» отражено, к счастью, также искусство танца и музыки, которыми согдийцы заслуженно славились (понятно, что единичные, прославившиеся на весь Китай согдийские художники и композиторы на «минчжи» не представлены).

Самая заметная черта изображений согдийцев на «минчжи» – это *отсутствие женских образов* (чего не скажешь о женщинах-музыкантках и танцовщицах из ближних к Китаю оазисов Синьцзяна). Это не удивительно: большинство согдийских женщин в диаспоре сидели дома. Наиболее популярным сюжетом с оседлыми «западными варварами» в начале династии Тан были изображения вероятного *проводника каравана*, который ведет за веревку уже часто невидимого современному зрителю верблюда (обычно комплект фигурок был разобщен при продаже грабителями могил); реже он восседает на нем. Кроме караванщиков, в числе самых популярных сюжетов «минчжи» с согдийцами – всадники на лошадях (в том числе охотники), музыканты и стоящие или идущие, согнувшись под грузом, слуги с атрибутами своих занятий. Как и все гражданские жители Поднебесной, они в городских условиях не носят оружия (только на охоте за городом видим у них лук со стрелами и, судя по положению рук – копьё).

На многих изображениях пеших проводников каравана, как и всадников на верблюдах, менее талантливые или менее внимательные мастера *изображали детально лишь некоторые элементы костюма*, которые были *общими* для жителей обоих важнейших торговых партнеров Китая в Средней Азии – *как Согда так и Тохаристана (Тухоло)* [Yatsenko 2019, fig. 4]. Для персонажей таких «минчжи» было бы проще определить национальность, если бы на них были национальные головные уборы, но они носят ханьские «путоу». Этот головной убор был явно популярен в VII–VIII вв. среди участников караванов с Запада: они часто изображены и у людей, ведущих верблюда, и у всадников на верблюдах, уличных торговцев. Все они носились мужчинами зрелого возраста. Остальные части костюма людей этой группы (*caftan* с двумя

лацканами, заимствованный предками тюрков из древнего Хотана в Синьцзяне; типы прически; высокие пагоги) известны в обеих странах. Сложность возникает и в тех случаях, когда представлен уникальный головной убор [Yatsenko 2019, fig. 4, 1].

В недавних публикациях мы выявили *15 специфических элементов костюма, свойственных именно согдийцам* в Китае и явно бывших как для самих согдийцев, так и для китайских мастеров и семей чиновников, заказывавших им фигурки, маркерами культурной идентичности [Yatsenko 2019, 68–69]. Это впервые создает надежную основу для этнокультурной атрибуции. Китайцы согдийский костюм (в отличие от восточнотюркского) в это время практически не заимствовали⁵. Иногда наличия только одного-двух из этих элементов достаточно, чтобы надежно видеть в персонаже согдийца. Назовем вначале те из них, которые представлены и в парадном, и в элитном, преимущественно религиозном и фольклорно-мифологическом, искусстве *в самом Согде*.

1. Наличие *одного небольшого лацкана кафтана слева* на верхней одежде [Yatsenko 2019, figs. 5, 1–2; 7, 4]⁶. Но в Согде он изображается редко, видимо потому, что в местном искусстве изображены в основном представители элиты.

2. *Верхняя одежда с очень короткими рукавами* [Yatsenko 2019, fig. 5, 1–2] (В оазисе Куча похожую одежду носили только аристократы, а ее нижний край выглядел иначе.)

3. *Головной убор в форме высокого, узкого конуса*. Его обычно носят пешие или сидящие на верблюдах караванщики, в одном случае – продавец ковров [Yatsenko 2019, fig. 6, 1; 7, 4] (рис. 1)⁷. Нижний край этого головного убора из войлока или ткани мог закатываться (чтобы уменьшить его высоту) или иметь разрезы (для удобства надевания на голову).

4–5. Два типа головных *уборов, имитирующих боевой шлем* (рис. 2, 1). Бытовали у музыкантов и танцоров [Yatsenko 2019, fig. 6, 2–3].

6. *Прическа юношей с двумя небольшими шаровидными узлами-выступами по бокам*. Известна у пеших караванщиков и у предполагаемых поваров [Yatsenko 2019, fig. 6, 5].

⁵Исключением могли быть иногда редкие и в самом Согде вертикальные красные полосы на штанах [Yatsenko 2019, p. 71, fig. 10].

⁶Такой элемент обязательно есть на всех «минжчи» торговцев с коврами и юных караванщиков, носящих прическу с узлами по бокам.

⁷Как мне кажется, этот удобный, исходно согдийский убор на трассах Шелкового пути мог использоваться и торговцами *из других народов* Центральной Азии. Поэтому более достоверно его сочетание еще с 1–2 согдийскими элементами костюма.

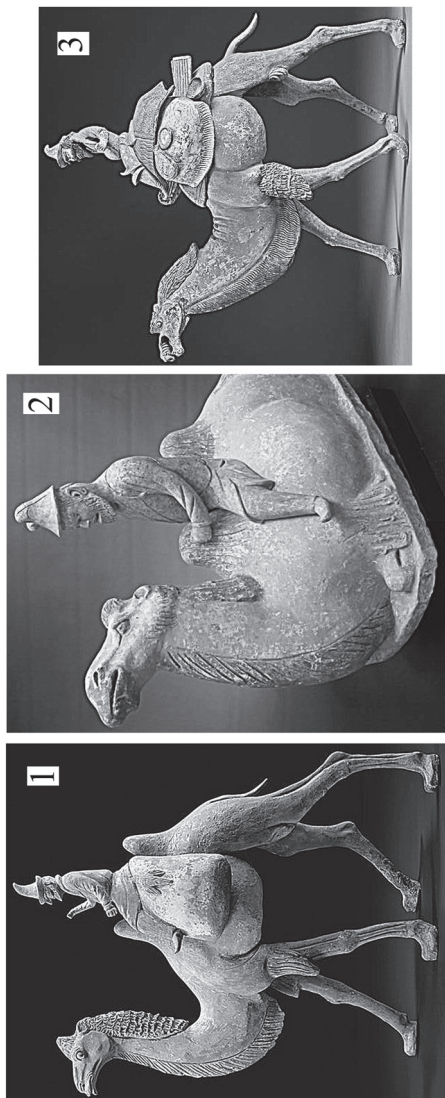


Рис. 1. Караванщики на верблюдах в конических головных уборах и коротких кафтанах:
1 – Christie's; 2 – Barakat Gallery; 3 – Sothebys

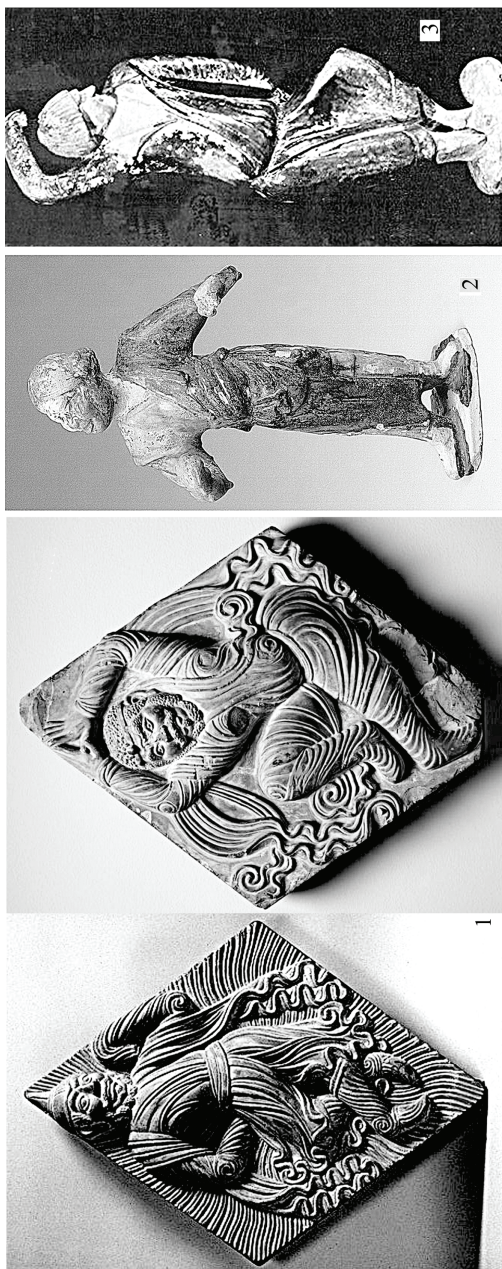


Рис. 2. Танцоры в согдийском костюме:

1 — облицовочные плитки из Ануанг / Аньяна, Cleveland Museum of Art;

2 — частная коллекция; 3 — Royal Ontario Museum, Торонто

7. Простая головная повязка юношей-караванщиков от пота [Yatsenko 2019, fig. 6, 4]. У других иностранцев она на «минджи» не изображалась.

8. Пояс из ткани, повязанный двумя типами узлов, в том числе прямым морским узлом (в Тохаристане его тогда не носили). Он представлен у согдийцев с разными занятиями, в том числе у представителей элиты [Yatsenko 2019, fig. 5, 3; 6, 2; 7, 3].

Несколько предметов костюма в Согде пока неизвестны, хотя в Китае они, несомненно, носились только согдийцами.

9. Дорожная короткая шуба (полушубок) из шкуры овцы. Если он носился на голое тело и был вывернут шерстью наружу, то это был летний вариант. Часто ее носили в дороге нараспашку, на голое тело [Yatsenko 2019, fig. 7, 1].

10. Рубаха с резко расширяющимися к краям рукавами [Yatsenko 2019, fig. 7, 2].

11. Невысокий головной убор с широким выступом на затылке и с рядом крупных рубчиков (имитация меха?) по краю, с узкой вертикальной полоской посередине лба и с какими-то узорами (вышивка?) с боков. Он иногда изображался у торговцев вином и стоящих слуг [Yatsenko 2019, fig. 7, 5; Schloss, 1969, № 57].

12. Конический головной убор из ткани (верхушка свисает вперед) с широким выступом на затылке [Yatsenko 2019, fig. 7, 2].

13. На молодых слугах иногда видим особый *кухонный фартук* поверх основной одежды; это не китайский по облику элемент [Yatsenko 2019, fig. 7, 3].

14. Длинные *рабочие чулки – ноговицы*, крепившиеся ремнями к поясу, которые из-за специфики сюжетов и статуса участников не документированы на родине. Они изредка видны у караванщиков – пеших и на верблюдах [Yatsenko 2019, fig. 4, II, 1; 7, 4].

15. Пример заимствования вне Согда из костюма соседей на родине – *одноцветная шапочка в форме цилиндра* (у влиятельных лиц она имеет довольно высокий околыш или основание, и на мраморных рельефах VI века иногда – меховую опушку). Она употреблялась жителями ближайшей к Согду части Тохаристана – *Чаганиана* [Яценко 2006, с. 200; рис. 195, 3]. В Китае ее носили и музыканты [Yatsenko 2019, fig. 7, 6] и самые влиятельные согдийцы (рис. 3).

У наиболее популярных желтых кафтанов подкладка (выглядывавшая на лацканах) была обычно зеленой, у красных – белой, у голубых – красной. Лишь изредка подкладка была из дорогого узорчатого полихромного шелка. Некоторые кафтаны разной длины имели широкую полосу на подоле другого цвета [Yatsenko 2019, fig. 6, 4]. Короткие кафтаны некоторых караванщиков имеют клиновидные вырезы с боков (рис. 1, 2). Во время танца один или оба



Рис. 3. Фигурка знатного согдийца
(South Florida Art and Conservation)

рукава (которые были много длиннее руки) ритуально распускали, как это делали многие народы [Yatsenko 2019, fig. 6, 2]. При этом ни при какой работе мужчину не изображали в одной нательной рубахе (это, видимо, считалось и опасным для сглаза, и неприличным). Пояса согдийцев обычно – узкие кожаные, без украшений, или чуть более широкие матерчатые (у продавцов ковров их завязанные сложным узлом концы весьма эффектно свисают, как и у аристократа: рис. 3).

В городском и дорожном быту согдийские мужчины предпочитали носить кожаные сапоги – высокие, реже – полусапожки выше щиколоток, обычно черного цвета (такую обувь любили восточные турки, а от них переняли и китайцы), изредка белые или красные, как на родине. Но иногда у танцоров сапоги, вероятно, покрывались дорогой тканью [Yatsenko 2019, fig. 5, 2] (рис. 2, 1–2), как на единичных подлинных экземплярах из нескольких частных собраний. Реже носились, видимо, туфли, которые чуть прикрывались краем

штанов [Yatsenko 2019, fig. 7, 6]. Юного караванщика и рабочего с лопатой мастер не постеснялся изобразить босыми. Юноши явно брили появлявшиеся усы и бородку. Напротив, взрослые мужчины обычно щеголяли окладистыми бородами.

Обратим внимание на *несколько наиболее эффективных персонажей*. Во-первых, это некоторые продавцы марочного вина [Yatsenko 2019, fig. 7, 5]. Замечу, что во многих странах в прошлом одежда продавцов дорогого товара отличалась броскостью, и их в народе не без причины считали щеголями. У обоих персонажей короткий кафтан не запахнут, как обычно, а застегнут заколкой у шеи и заправлен в штаны; вся поверхность кафтана покрыта металлическими медальонами разного размера (на крупных есть сюжетные изображения); короткие рукава имеют длинную бахрому. Заметны напомаженные и завитые усики (другие продавцы вина тоже помадят узкие длинные, но горизонтальные усы) и короткая, тщательно остриженная бородка. Продавец на [Valenstein 2015, cover] имеет вдобавок крупные серьги и пояс с крупными бляхами. На остальных согдийцах, известных на «минчжи», все эти детали неизвестны.

Уникальную статуэтку из Музея восточного искусства в Турине сразу же объявили изображением «зороастрийского жреца» и, думается, напрасно [Yatsenko 2019, fig. 7, 2]. В действительности его уникальные парадная рубаха с резко расширяющимися рукавами и тканый головной убор с очень длинным выступом на затылке и свисающим верхом (см. выше типы 10 и 12) не имеют аналогов на изображениях ни у служителей маздеисткой религии Согда и Хорезма, ни у персидского зороастрийского жречества, а маска занимает большую площадь лица, чем обычно у жречества и дворцовых слуг, обслуживающих правителя. Это позволяет скорее считать его актером некоего ритуального представления [Яценко 2017, с. 187]. Головной убор его архаичен, он встречен в Согде I–III вв. н. э. и также – на актерам или музыкантам [Мешкерис 1989, с. 148–149, рис. 53, 1].

Несомненно, представитель элиты изображен на одной из терракот. Это не рядовой работник, как на остальных фигурках, и, возможно, эта «минчжи» сделана для его могилы. Это редчайший для подобных статуэток согдиец-чиновник, о чем говорит его поза и облик в целом (рис. 3). Как и многие представители согдийской верхушки более раннего VI века, он не носит бороду, ограничиваясь короткими усиками. На голове – типичная для влиятельных китайских согдийцев предшествовавшего времени цилиндрическая шапочка (сзади на ней красная сложная сюжетная композиция, увы, плохо сохранившаяся). Белый кафтан застегнут вверху на три крупные пуговицы. Из-под него выглядывает темно-зеле-

ная рубаха. Тканый пояс со сложным узлом, полусапожки – все это обычно для согдийцев.

На тех «минжчи», которые изображают согдийцев, их основная одежда, носимая на плечах, чаще всего имеет *желтый или темно-красный цвета* (еще реже – коричневый, зеленый и белый). Преобладание именно красного и желтого цветов давно отмечено в одежде согдийцев на их родине [Яценко 2006, с. 242–243]. То же можно сказать о цвете высоких сапог – он обычно белый или черный. Получается, даже в этих деталях китайские мастера-керамисты были очень точны. *Движения танцоров* (на «минжчи», глиняных флягах и плитках) аналогичны тем, которые мы встречаем в танцах согдийцев, живших в Китае в VI веке [Yatsenko 2012, figs. 6–7]. *Состав музыкальных инструментов* на фигурках такой же, как на достоверных изображениях китайских согдийцев (например, на посмертных каменных ложах конца VI в. из могилы Ань Цзе / Ань Чжия в Сиани [Сиань бэйшоу... 2003, с. 25, 28, 37] и из Музея Михо [Umehara 1997, p. 247–257]. Кроме собственно внешнего облика согдийцев, терракоты-«минжчи» во всех деталях изображают некоторые бытовые реалии: набор самых нужных вещей, которые караванщик крепил, и верблюжьего седла, приемы обращения с лошадьми и т. п.

Периодически на мировом антикварном рынке (особенно в Англии, США, Франции и Китае) или из недавних раскопок могил китайскими археологами появляются новые интересные фигурки «минжчи» с согдийцами. Они могут существенно пополнить наши представления о подобных фигурках.

Литература

- Мешкерис 1962 – *Мешкерис В.А.* Терракоты Самаркандского музея. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. 108 с.
- Мешкерис 1989 – *Мешкерис В.А.* Корoplastика Согда. Душанбе: Дониш, 1989. 170 с.
- Яценко 2006 – *Яценко С.А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. 664 с.
- Яценко 2017 – *Яценко С.А.* Иностранцы из оазисов Средней Азии на китайских погребальных терракотовых фигурках «минжчи» VII–VIII вв. // Цивилизации Великого Шелкового пути из прошлого в будущее: перспективы естественных, общественных, гуманитарных наук / Под ред. А. Искандеровой. Самарканд: МИЦАИ, 2017. С. 173–189.
- Яценко 2018 – *Яценко С.А.* Согдийцы в искусстве Китая начала династии Тан: критерии идентификации // Артикульт. 2018. Вып. 29. № 1. С. 35–40.

- Kidd 2002 – *Kidd F.* The chronology and style of a group of Sogdian statuettes // *Walls and frontiers in inner Asian history* / Ed. by C. Benjamin and S. Lien (Silk Road Studies VI). Turnhout: Brepols, 2002. P. 197–214.
- Mahler 1959 – *Mahler J.G.* The westerners among the figurines of the T'ang dynasty of China (Serie Orientale Roma, vol. XX). Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1959. 204 p.
- Shloss 1969 – *Schloss E.* Foreigners in ancient Chinese art from private and museum collections. March 27 through May 25, 1969. New York: the China Institute of America, 1969. 48 p.
- Umehara 1997 – *Umehara T.* Miho museum. South Wing. Shigaraki: Miho Museum, 1997. 383 p.
- Valenstein 2015 – *Valenstein S.V.* Cosmopolitanism in the Tang dynasty. A Chinese ceramic figure of a Sogdian wine-merchant. Los Angeles: Bridge 21 Publications, 2015. 104 p.
- Yatsenko 2012 – *Yatsenko S.A.* Sogdian costume in Chinese and Sogdian art of the 6th–8th cc. // *Serica – Da Qin. Studies in archaeology, philology and history on Sino-Western relations* / Ed. by G. Malinowski, A. Paroń, and B.Sz. Szmoniewski. Wrocław: Instytut archeologii i ethnologii PAN, 2012. P. 101–114.
- Yatsenko 2019 – *Yatsenko S.A.* Some notes on Sogdian costume in early Tang China // *The Silk Road*. 2019. Vol. 17. P. 65–73.
- Сиань бэйшоу 2003 – Сиань бэйшоу Ань Чжия му / 西安北周安伽墓 (Могила Ань Чжия [Цзе] эпохи Северного Чжоу в Сиани). Пекин: Вэньбу чубаньшэ, 2003. 113 с.

References

- Kidd, F. (2002), “The chronology and style of a group of Sogdian statuettes”, *Walls and frontiers in inner Asian history*, C. Benjamin and S. Lien (eds.) (Silk Road Studies VI), Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 197–214.
- Mahler, J.G. (1959), *The westerners among the figurines of the T'ang dynasty of China* (Serie Orientale Roma, Vol. XX), Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma, Italy.
- Meshkeris, V.A. (1962), *Terracotta samarkandskogo museya* [Terracotta of Samarkand museum], Izdatel'stvo gisudarstvennogo Ermitazha, Leningrad, Soviet Union.
- Meshkeris, V.A. (1989), *Koroplastica Sogda* [Coroplasty of Sogd], Donish, Dushanbe, Soviet Union.
- Schloss, E. (1969), *Foreigners in ancient Chinese art from private and museum collections*, March 27 through May 25, 1969, the China Institute of America, New York, USA.
- Umehara, T. (1997), *Miho museum. South Wing*, Miho Museum, Shigaraki.
- Valenstein, S.V. (2015). *Cosmopolitanism in the Tang dynasty. A Chinese ceramic figure of a Sogdian wine-merchant*, Bridge 21 Publications, Los Angeles, USA.
- Xi'an beishou An Jia mu* / 西安北周安伽墓 (2003), Wenwu chubanshe, Beijing, China.

- Yatsenko, S.A. (2012), "Sogdian costume in Chinese and Sogdian art of the 6th–8th cc.," *Serica – Da Qin. Studies in archaeology, philology and history on Sino-Western relations*, G. Malinowski, A. Paroń, and B.Sz. Szmoniewski (eds.), Insytut archeologii i etnologii PAN, Wrocław, Poland, pp. 101–114.
- Yatsenko, S.A. (2006), *Kostyum drevnei Evrazii (iranoyazychnyye narody)* [Costume of the Ancient Eurasia (the Iranian-Speaking Peoples)], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Yatsenko, S.A. (2017), "Foreigners from the oases of Transoxiana on the burial Chinese „Minqi“ Terracotta of the 7th–8th cc.," *Tsivilizatsii Velikogo Shelkovogo puti iz proshlogo v budushchee: perspektivy estestvennykh, obshchestvennykh, gumanitarnykh nauk* [Civilizations of the Great Silk Road from the Past to the Future: Perspectives of Natural, Social and Human Sciences], A. Iskanderova (ed.), MITSAL, Samarkand, Uzbekistan, pp. 173–189.
- Yatsenko, S.A. (2018), Sogdiitsy v iskusstve Kitaya nachala dinastii Tan: kriterii identifikatsii [Sogdians in the art of China of the early Tang dynasty: the identification criteria], *Articult*, vol. 29, no. 1, pp. 35–40.
- Yatsenko, S.A. (2019), "Some notes on Sogdian costume in early Tang China", *The Silk Road*, vol. 17, pp. 65–73.

Информация об авторе

Сергей А. Яценко, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergey_yatsenko@mail.ru

Information about the author

Sergei A. Yatsenko, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; sergey_yatsenko@mail.ru

Атлас Г. Рихтера: стратегии репрезентации современных визуальных практик

Ирина Н. Захарченко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, inzakh@gmail.com*

Аннотация. В эпоху доминирования визуальной информации особое значение приобретает изучение моделей видения – культурно-исторических конструкций, ядром которых является образ как категория познания, репрезентации и восприятия. Одним из феноменов, представляющих интерес для визуальных исследований, является атлас, который может быть охарактеризован как визуальный архив, как продуктивная форма организации знания, представляющая историческую модель видения. Атлас ставит перед исследователем проблему образа, выполняющего когнитивные функции и формирующего социально-культурные взаимодействия. Кроме того, атлас как визуальный конструкт может являться актуальной формой художественного высказывания. Статья посвящена изучению Атласа выдающегося немецкого художника Г. Рихтера (р. 1932). Атлас – это создававшийся более полувека (1962–2015) уникальный художественный проект, представляющий интерес как пространство репрезентации современной картины мира и практик ее восприятия. Атлас исследуется как сложное многоуровневое визуальное пространство, медийное по своей природе, гетерогенное по характеру, которое апеллирует к индивидуальной и коллективной памяти, отражает субъективный образ мира ее создателя. В статье показано, что Атлас Г. Рихтера вскрывает механизмы властного доминирования визуальных образов, моделирует практики репрезентации и восприятия реальности, являя себя тем самым визуальной моделью современного, пронизанного медиапотокми, а потому иллюзорного в своей основе мира.

Ключевые слова: визуальные исследования, модель видения, образ, память, атлас, Г. Рихтер

Для цитирования: Захарченко И.Н. Атлас Г. Рихтера: стратегии репрезентации современных визуальных практик // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведения. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 82–95. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-82-95

G. Richter's "Atlas": Strategies for representing modern visual practices

Irina N. Zakharchenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
inzakh@gmail.com*

Abstract. In the era of the dominance of visual information, the study of vision models, cultural and historical constructs becomes particularly important, the core of which is an image as a category of cognition, representation, and perception. One of the phenomena of interest for visual research is Atlas, which can be described as a visual archive, as a productive form of organization of knowledge, representing a historical model of vision. For the researcher Atlas raises the problem of an image that performs cognitive functions and forms socio-cultural interactions. In addition, Atlas as a visual construct that can be an actual form of artistic expression. This article is devoted to the study of the Atlas of the outstanding German artist G. Richter (b. 1932). The Atlas is a unique art project that has been created for more than half a century (1962–2013), which is of interest as a space for the representation of a modern picture of the world and the practices of its perception. The Atlas is studied as a complex multilevel visual space, media in nature, heterogeneous in substance, which appeals to individual and collective memory, reflects the subjective image of the world of its creator. The article shows that the G. Richter's Atlas reveals the dominance mechanisms of visual images, models the practices of representation and perception of reality, thus being itself a visual model of a modern world, penetrated by media streams.

Keywords: visual studies, vision model, image, memory, Atlas, G. Richter

For citation: Zakharchenko, I.N. (2020), "G. Richter's 'Atlas': Strategies for representing modern visual practices", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 82–95, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-82-95

Введение

В пространстве современных визуальных исследований (*Visual Studies*) важное место занимает изучение моделей видения – культурно-исторических конструктов, ядром которых является образ как категория познания, репрезентации и восприятия. В эпоху доминирования визуальной информации актуальным становится «не только понимание образов, но и понимание мира *через* образы» [Бахманн-Медик 2017, с. 418], позволяющее артикулировать векторы когнитивных процессов, а также исследовать медиальные

функции образа в системе социально-культурных взаимодействий. Подход к современным художественным практикам с позиции исследования визуальности отражает актуальные тенденции в понимании образа как иконической эпистемы, обладающей статусом открывать неочевидные уровни «политики» образов. Обращение к Атласу немецкого художника Г. Рихтера (р. 1932) является опытом изучения художественного объекта, визуальное пространство которого обладает особым смыслопорождающим потенциалом.

Дискурс изучаемого Атласа как модели видения формируется, с одной стороны, в рамках постмодернистского интереса к архиву, концептуализированного в рамках археологического метода М. Фуко. Определив архив как «общую систему формирования и преобразования высказываний», М. Фуко показал, как единичные высказывания в архиве собираются в новое, генерирующее собственные смыслы целое, а образующийся мета-уровень значений формирует иной взгляд на изучаемые дискурсы [Фуко 2012, с. 245–248]. С другой стороны, художественный проект Г. Рихтера принадлежит ряду таких культурных феноменов, как атласы, представляющие определенную визуальную модель получения знания.

Атласы были известны в Европе с XVI в. Этимологически уходящие в античный миф об Атланте, держащем на плечах всю тяжесть мира, они воспринимались как важнейшие инструменты в исследовательской практике. Благодаря изолированию и группировке образов, возможностям сравнительной визуализации изучаемых объектов они конструировали значения, придавая научному знанию статус объективности. В XX в. атласы превращаются в особую форму визуального архива, репрезентирующую медийную природу социокультурного пространства и нелинейные алгоритмы его познания. Они фиксируют глубинные пласты ментальности, рождают продуктивные контексты нового визуального опыта.

Этим определен интерес к Атласу Г. Рихтера. Будучи выдающимся по масштабу художественным проектом, он представляет интерес как пространство репрезентации современной картины мира и практик ее восприятия. Его изучение позволяет сделать шаг в проблематизации атласа как визуального архива, генерирующего модель видения своего времени.

Атлас Г. Рихтера: общая характеристика

Атлас Г. Рихтера – это огромный массив закрепленных на панелях изображений, которые художник собирал более 50 лет. На сайте художника, где представлены цифровые копии панелей

Атласа, можно видеть, что проект был начат в 1962 г., а последняя, 809-я, панель была создана в 2015 г.¹ Он представляет собой архив визуальных образов, сегодня хранящийся в галерее Ленбаххауз в Мюнхене. Как гигантская инсталляция Атлас неоднократно выставлялся в музеях и галереях мира², к его исследованию неоднократно обращались теоретики и историки искусства³.

Изображения, размещенные на панелях Атласа, представляют собой разнородный материал, включающий фотографии из личного архива, вырезки из газет и журналов, наброски, эскизы, подготовительные материалы к различным произведениям и проектам, в том числе к тем, которые так и не были реализованы. В этом гигантском архиве нет работ, специально для него созданных. Тематически наиболее важными являются изображения, связанные с миром семьи и друзей, событиями политической истории – прошлой и современной, а также выполненные в различных техниках фотографии пейзажей. Перед нами калейдоскоп циркулирующих визуальных образов, из которых конструируется внутренний мир художника. Атлас можно воспринять и как медийный по своей природе источник жизненного опыта, и как понимаемую широко творческую лабораторию. В очередности панелей и расположении изображений нет видимой логики, они не подписаны и не пронумерованы. При этом свободное расположение визуального материала вступает в видимое противоречие с общей жесткостью структуры:

¹Gerhard Richter/ Art / Atlas [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?sp=all> (дата обращения 2 июля 2020).

²С первого показа отдельных панелей в 1972 г. (Museum hedendaagse kunst te Utrecht) до последнего на данный момент экспонирования в 2016 г. (Kunstabau München, Munich). Атлас выставлялся в различных музеях и галереях мира более 10 раз.

³См., напр.: *Buchloh B.H.D.* Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive // *October*. 1999. No 88, Spring. P. 117–145; *Bauza A.* El Atlas de Gerhard Richter [Электронный ресурс]. URL: https://issuu.com/globalartarchives/docs/alejandro-bauza_el-atlas-de-gerhard-richter (дата обращения 2 июля 2020); *Duarte M.M.* (Dis)Figuration of Memory In, Around, and Beyond Gerhard Richter's *Atlas*: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction [Электронный ресурс]. URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0200-mesquita-duarte> (дата обращения 2 июля 2020); *Ligorred V.M.* La estetica de archive en el Atlas de Gerhard Richter: la practica artistic sin horizonte de espera [Электронный ресурс]. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/7190/7781> (дата обращения 2 июля 2020).

основа Атласа – прямоугольные панели с упорядоченным по модели решетки расположением материала⁴. Каждая панель одновременно и самостоятельна, и является неотъемлемой частью целого.

Выделенный в данной статье аспект – Атлас как модель видения – предполагает обращение к модусам конструирования визуального образа. Первый касается включенных в проект изображений. Главным медиумом Атласа является фотография. Типологически фотографии можно разделить на черно-белые/цветные, любительские, в том числе сделанные самим Г. Рихтером, вырезанные из газет, журналов, рекламных объявлений и проч. Часть из них послужила основой для картин художника – это позволяет включить живопись в представление образной системы Атласа. Второй модус связан с изучением Атласа как визуального архива, формирующего особую логику репрезентации мифологизированной вторичными образами реальности. Наконец, третий модус основан на понимании Атласа как целостного художественного проекта, предполагающего обращение к практикам восприятия. Анализ трех модусов позволит определить проект Г. Рихтера как сложноорганизованную модель современного культурного сознания.

Визуальное пространство Атласа: реальность репрезентации

Анализ Атласа как визуального пространства следует начать с того, что для Г. Рихтера реальность недоступна нашим чувствам. «Я не доверяю реальности, о которой почти ничего не знаю. Я не доверяю картине реальности, передаваемой нам нашими чувствами, [картине] несовершенной и ограниченной» [Richter 2009, р. 60]. Реальность открывается через лишенную чувственной оценки информацию о ней; наиболее полно такую информацию, по Г. Рихтеру, нам предоставляет фотография.

Именно фотография становится тем медиумом, с которого начинается собирание Атласа. Во многом это связано с жизненными обстоятельствами Г. Рихтера. Он родился и получил художественное образование в Дрездене. Эмигрировав в 1961 г. в ФРГ, он столкнулся с шокировавшим его западным потребительским миром, символом которого для него стала избыточная визуальная информация. Любительская и репортажная фотография, иллюстрации

⁴Изображения размещены на прямоугольных панелях стандартного размера (50 × 65 см, 50 × 70 см и 50 × 35 см). На панелях закреплено от 1 до 44 изображений (чаще всего 4–10).

в глянцевах журналах, реклама – эти виды визуальных образов, циркулировавших в пространстве западной массовой культуры, превратились для него в важнейший инструмент познания новой социальной реальности.

Фотография повседневного, банального – вот главный медиум, который формировал окружавшее художника визуальное пространство. По Г. Рихтеру, фотография передает поверхностный уровень видимого. Она не имеет оценочного характера, она «абсолютна, следовательно, автономна, безусловна, лишена стиля» [Richter 2009, p. 30]. Не случайно собрание Атласа началось сразу после переезда художника на Запад: через обращение к фотографии действительность упорядочивалась, выстраивались иерархии в мире с иными ценностными ориентирами. Как показывает немецкий историк искусства Б. Бухло, обращение к Атласу было результатом «быстро меняющихся функций и структур фотографического образа, которые Рихтер открыл после переезда на Запад» [Buchloh 1999, p. 139]. Не случайно начальной точкой Атласа были закрепленные на панелях личные снимки и фотографии из семейного архива. Выхваченные фрагменты прежней жизни выглядели как желание схватить ускользающие воспоминания, восстановить утраченные связи, зафиксировать индивидуальную память. Далее стали появляться вырезки из газет, разного рода иллюстрированных журналов, календарей. Между личными и циркулирующими в пространстве массовой культуры визуальными образами устанавливались внутренние связи. Они репрезентировали мир, где все было одинаково важным и одинаково тривиальным. По мнению Б. Бухло, Г. Рихтер сопрягал создаваемую медиакультурой конструкцию публичной идентичности с идентичностью частной, сформированной семейной фотографией» [Buchloh 1999, p. 139–140]. Поток медиаобразов, вырванных из контекста личного опыта и перемещенных в пространство банальной повседневности, становился знаком реконфигурации значений, рожденных новыми социально-культурными условиями коллективного восприятия.

Исследование фотографического образа в Атласе ставит проблему интермедиальности проекта Г. Рихтера. Семантически изображения перемещаются между разными медиальными уровнями, фиксируя тем самым репрезентацию неочевидных связей, сконструированных социально-культурными взаимодействиями. Наиболее ярко об этом свидетельствуют мнемонические структуры Атласа.

Послевоенная травма и ее переживание в мире избыточного потребления – одна из важнейших проблем творчества Г. Рихтера. Память об ужасах войны и Холокосте, с одной стороны, ее

вытеснение быстрым социально-экономическим развитием в последующие десятилетия, с другой – рождали полную противоречий меморативную рамку, которая требовала поиска специфических форм художественной репрезентации. С самого начала в создаваемом визуальном пространстве Атласа прочитывается травматический опыт войны: из семейного архива извлекаются и закрепляются на панелях фотографии и нацистов, и их жертв. Позже на панелях появляются фотографии Холокоста. Сопреженные с визуальным представлением банального, демонстрирующие «диалектику амнезии и памяти» [Buchloh 1999, p. 143], страшные кадры выявляют новые репрезентативные уровни фотографических образов. Циркулирующий медиапоток разрушает дискурсивное пространство исторической памяти, фрагментирует его, лишает прежних иерархических связей. Изображения смерти теряют мнемоническую силу, становятся банальностью, подавляющую травму. Не случайно за фотографиями Холокоста следуют панели с порнографическими снимками. По Б. Бухло, резервуар образов Атласа – это «маятник между смертью реальности и реальностью смерти в мнемоническом образе» [Buchloh 1999, p. 144]. Проект Г. Рихтера вскрывает современные механизмы деконструкции памяти.

Заполняющие все уровни визуального пространства фотографические образы нивелируют понятия высокого и низкого, уничтожают прежние иерархии. Фотоживопись (*Photopainting*) Г. Рихтера – это, в числе прочего, исследование возможности преодоления нейтральности и разрушительной банальности фотографии. Некоторые изображения, помещенные в Атлас, становятся основой его картин. Технически они рождаются как результат проекции фотографии на изобразительную поверхность. Художник «переносит» изображение на холст, размывая отдельные детали или же выделяя их отдельными мазками. С одной стороны, ему важно «сделать все одинаковым. Все одинаково важным и одинаково неважным» [Richter 2009, p. 33]. С другой – его приемы стимулируют восприятие, заставляя глаз зрителя более внимательно всматриваться в детали, двигаться к распознаванию изображенного. Опытом разрушения всепроникающей банальности становится жест художника: он заключает сознательные и бессознательные коннотации, отсылающие к многовековой истории живописи.

Важным элементом визуального пространства Атласа являются наброски различных проектов Г. Рихтера, в том числе нереализованных. Этот визуальный медиум может быть расценен как особая нарративная структура, вписывающая внутренний мир

субъекта в те регистры видения, формирование которых обусловлено современной медиакulturой. Включенный в медиапоток, архив воображаемых идей и проектов представляет собой собиранье фрагментированной идентичности субъекта и встраивание ее в алгоритмы открытого поиска новых значений. Присутствие субъекта маркировано в Атласе как постоянное перемещение различных по своей модальности изображений внутри дискурсивного пространства современной визуальности. Последняя создается на основе раздробленной, фрагментированной картины мира, перманентно меняющейся, открытой новым конфигурациям смыслов.

Таким образом, проект Г. Рихтера демонстрирует, что «индексы репрезентированной реальности и индексы реальности репрезентации переплетены друг с другом множеством разных способов» [Бухло 2016, с. 446]. Система сконструированных взаимодействий апеллирует к вторичной реальности медиаобразов, она заведомо раздроблена и фрагментарна, разрушает прежние социально-культурные иерархии. Калейдоскоп визуальных образов формирует новую конфигурацию личного и социального опыта, контекстуально обусловленного, в котором лишь жест художника сохраняет свое значение. Визуальное пространство Атласа выстраивает алгоритмы познания мира через образы.

Атлас Г. Рихтера как визуальный архив

Атлас Г. Рихтера вписывается в систему постмодернистских художественных практик, апеллирующих к архивации как способу конструирования актуального высказывания. Эту тенденцию Х. Фостер охарактеризовал как «архивный импульс», рожденный пугающей фрагментарностью настоящего, поисками «неясных следов» утраченного, определением маркеров, «устанавливающих отношения». Зачем, задается вопросом американский критик, «так отчаянно стремиться к соединению, если не потому, что вещи кажутся столь пугающе изолированными?» [Фостер 2015]. Подобный подход переводит проблему архива на эпистемический уровень и ставит вопрос о векторах художественного познания.

Атлас Г. Рихтера построен в соответствии с логикой визуального архива. Разнородные изображения, сначала собиравшиеся в картонных коробках, позже были расположены на прямоугольных панелях, т. е. вписаны в созданную художником жесткую структуру. Однако проект Г. Рихтера выходит за рамки той модели, о

которой пишет Х. Фостер. Сформированный дискурс основан на противоречии между навязанным порядком бытования образов и неясностью принципов их собирания: визуальный материал не иерархизирован, не выстроен по хронологии или по характеру представляемых изображений. Жестом художника созданный порядок основан на внутренней прерывистости и фрагментарности, наличии разрывов и замалчиваний. Структура Атласа принципиально открыта: встроенный в поток, каждый образ участвует в конфигурации новых связей, как семантическая единица приобретает различные значения. При этом каждый образ архива не случаен: он промерен внутренним опытом художника, собиравшего из визуальных фрагментов индивидуальной и коллективной памяти собственную идентичность. Можно вспомнить «архивную лихорадку» Ж. Деррида: французский философ апеллировал к памяти, неотделимой от ее уникального оттиска, вскрывающей ностальгическое желание вернуться к истоку, к предельно архаическому месту абсолютного начала [Деррида 2014]. Атлас Г. Рихтера, понимаемый как архив, напоминает поступь Градивы у Ж. Деррида: он визуализирует скрытые внешне отпечатки внутренних импульсов, стремлений, желаний, рожденные травматическим социально-культурным опытом художника.

Архивная рамка дискурсивного пространства проекта Г. Рихтера основана на логике Атласа. Первым атласом, особым визуальным архивом эпохи технической воспроизводимости образов явился созданный в 1925–1929 гг. Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга. Ж. Диди-Юберман, анализирувавший проект знаменитого немецкого искусствоведа, проблематизировал атлас как открытую эпистемическую парадигму, как актуальный для современной культуры инструмент визуального анализа [Didi-Huberman 2011, pp. 12–13]. По мнению Б. Бухло, Атлас Г. Рихтера может считаться еще одним выдающимся мнемоническим проектом, родившимся, как и Атлас А. Варбурга, в период кризиса культурной памяти [Buchloh 1999, p. 127]. Но если проект А. Варбурга был нацелен на получение – с опорой на фотографии реально существующих художественных артефактов – нового знания об истории искусства, понимаемой как действительно происходивший процесс, то Г. Рихтер отказывает образам в статусе репрезентанта реальности. Образы, опосредующие взаимоотношения человека и мира, образуют своей системой собственное высказывание, превращаются в самостоятельный медиум. С этой точки зрения Атлас Г. Рихтера можно расценить как эпистемическую модель, визуализирующую метод, в соответствии с которым происходит производство медиальных значений в пространстве социальных взаимодействий.

Атлас Г. Рихтера: практики восприятия

Панели Атласа имеют статус художественного объекта и представляются публике в рамках выставочных проектов как гигантская инсталляция⁵, практики восприятия которой являются важным элементом визуального пространства. Включая представляемые артефакты в определенный контекст, инсталляция, по словам Б. Гройса,

...устанавливает (*installs*) все, что в нашей цивилизации просто циркулирует. <...> В то же время инсталляция – не манифестация уже существующих связей между вещами, а ровно наоборот, инсталляция предлагает возможность использовать вещи и образы нашей цивилизации совершенно субъективно, индивидуально [Гройс 2006].

Выставочное представление Атласа превращает проект Г. Рихтера в художественное целое. Его восприятие основано на модели эстетической решетки, которую Р. Краусс охарактеризовала как имеющую двойственный, шизофренический характер. Потенциально она может быть как центробежной, простираясь в бесконечность, рождая открытость образа, так и центростремительной, перемещающей наше внимание от внешних границ эстетического объекта вовнутрь [Краусс 2003, с. 28]. Атлас, представленный в формате инсталляции, задействует обе возможности восприятия.

Знакомство с сотнями панелей представляет немалую сложность для посетителя экспозиции. С одной стороны, последовательность их расположения, структурно отсылающая к модели решетки, определяет маршрут движения. При этом, однако, режим смотрения не определен: при чрезмерности объектов зрителю надо сделать самостоятельный выбор, маркирующий его позицию: какой маршрут выбрать, с какой скоростью двигаться, как соотносить восприятие инсталляции как целого с изучением отдельных изображений. Акт восприятия в этом случае будет строиться по центробежной логике: открытая структура, простирающаяся в бесконечность, предстанет, по словам Р. Краусс, «всего лишь фрагментом, крохотным кусочком, произвольно выкроенным из бесконечно большого пространства» [Краусс 2003, с. 28]. Но эта модель восприятия будет перебиваться интересом к структурно представленным

⁵ Атлас Г. Рихтера существует еще в двух модусах: как четырехтомный альбом с фотографиями и в оцифрованном виде, представленном на персональном сайте художника.

изображениям на отдельных панелях; сопряжение обеих моделей восприятия будет приводить к появлению мозаики ракурсов и новых контекстов.

Изучение панелей Атласа как решеток, внутри которых сформирована собственная логика взаимодействия визуальных объектов, показывает особые характеристики проекта Г. Рихтера. Если исключить несколько панелей, на которых размещено только одно изображение, можно видеть, что структурно образы связаны через рождающие четкие ритмы разрывов. Эти разрывы выполняют новые, в сравнении с проектом А. Варбурга, эпистемические функции. Представление перемещающихся от эпохи к эпохе образов в Атласе «Мнемозина» основано на принципе монтажа, создающего новые конфигурации образов через свободную игру ассоциаций и воображение. Атлас Г. Рихтера собирает изображения, которые не встраиваются в заданную изначально логику. Его визуальный мир принципиально фрагментирован, построен на основе случайных связей и разнородных контекстов. Воспринимающее сознание будет в этом случае стремиться к припоминанию неустойчивых взаимодействий, к включению механизмов памяти, помогающих ориентироваться в потоке разнородных изображений. Атлас как дискурс фиксирует противоречие между ослаблением мнемонической силы образов в условиях их постоянной циркуляции в медиасреде и новой функцией памяти, собирающей воедино визуальные фрагменты. Практики восприятия художественного проекта Рихтера подтверждают случайность, контекстуальность индивидуального опыта, который ложится в основу современной визуальности.

Заключение

Атлас является одним из интереснейших феноменов, сформировавшихся в дискурсивном пространстве визуальной культуры. Корнями уходящий в новоевропейскую модель презентации научных знаний, атлас в XX в. превращается в особую форму визуального архива, репрезентирующую медийную природу социокультурного пространства и нелинейные алгоритмы его познания. В рамках визуальных исследований он может быть охарактеризован как продуктивная форма организации знания, представляющая историческую модель видения. Атлас ставит проблему образа, выполняющего когнитивные функции и формирующего социально-культурные взаимодействия. Наконец, атлас как визуальный конструкт может являться актуальной формой художественного высказывания.

Атлас Г. Рихтера – это сложное многоуровневое визуальное пространство, медийное по своей природе, гетерогенное по характеру, которое апеллирует к индивидуальной и коллективной памяти, отражает субъективный образ мира ее создателя. Оно вскрывает неочевидные конфигурации значений, рождающихся в эпоху избыточного визуального потребления повседневных, банальных образов. Проект Г. Рихтера исследует механизмы разрушения прежних культурных иерархий, на развалинах которых создается новая власть образов. Визуальная картина мира открывается как утратившая связь с реальностью, принципиально фрагментарная, сконструированная потоком изображений, циркулирующих в социуме. Г. Рихтер отказывает образам в представлении реальности: в его концепции они симулируют репрезентацию, фиксируют поверхностный слой видимого мира, не «пропуская» в него человека. Калейдоскоп образов как репрезентант вторичной реальности ложится в основу субъективного опыта, формирует идентичность.

Будучи принципиально открытым архивом, хранящим осколки индивидуальной и коллективной памяти, Атлас Г. Рихтера моделирует практики визуального восприятия. Выбор зрительской позиции, каждый раз индивидуальной, постоянная смена оптики – от попытки постичь целое до разглядывания отдельного изображения – приводит к фрагментации видимого, к рождению новых конфигураций смыслов, к иллюзии ускользающей реальности. Уникальный художественный проект Г. Рихтера на всех уровнях оказывается визуальной моделью современного, пронизанного медиапоточками, а потому иллюзорного в своей основе мира.

Литература

- Бахманн-Медик 2017 – *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты: Новые ориентиры в науках о культуре. М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
- Бухло 2016 – *Бухло Б.Х.Д.* Реди-мейд, фотография и живопись в живописи Герхарда Рихтера // Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия: Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: V-A-C press, 2016. 720 с.
- Гройс 2006 – *Гройс Б.* Топология современного искусства [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2006. № 61–62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения 2 июля 2020).
- Деррида 2014 – *Деррида Ж.* Послесловие («Архивная лихорадка») [Электронный ресурс] // Топос. Литературно-философский журнал. 2014. URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskije-progulki/posleslovie-arkhivnaya-likhoradka> (дата обращения 2 июля 2020).

- Краусс 2003 – *Краусс Р.* Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–32.
- Фостер 2015 – *Фостер Х.* Архивный импульс [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2015. № 95. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133> (дата обращения 2 июля 2020).
- Фуко 2012 – *Фуко М.* Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2012. 416 с.
- Buchloh 1999 – Buchloh, B.H.D.* Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive // October. 1999. No 88, Spring. P. 117–145.
- Didi-Huberman 2011 – Didi-Huberman G.* Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire 3. Paris: Les Editions de Minuit, 2011.
- Richter 2009 – Gerhard Richter: Text: writings, interviews and letters 1961–2007 / Ed. by D. Elger, H.U. Obrist. L.: Thames & Hudson, 2009.*

References

- Bachmann-Medick, D. (2017), *Kul'turnye povoroty: Novye orientiry v naukah o kul'ture* [Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture], NLO, Moscow, Russia.
- Buchloh, B.H.D. (1999), "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive", October, vol. 88, Spring, pp. 117–145.
- Buchloh, B.H.D. (2016), "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter", in *Buchloh, B.H.D. Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i amerikanskom iskusstve 1955–1975 godov [Neo-avant-garde and cultural industry. Articles about European and American Art 1955–1975]*, V-A-C press, Moscow, Russia, pp. 421–461.
- Derrida J. (2014), "Afterword ('Archive fever)", *Topos. Literaturno-filosofskii zhurnal*, available at: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/posleslovie-arkhivnaya-likhoradka> (Accessed 2 July 2020).
- Didi-Huberman, G. (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire*, Les Editions de Minuit 3, Paris, France.
- Elger, D. and Obrist, H.U. (eds.) (2009), *Gerhard Richter: Text: writings, interviews and letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, UK.
- Foster, H. (2015), "Archival impulse", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no 95, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133> (Accessed 2 July 2020).
- Fuko, M. (2012), *Arkheologiya znaniya* [Archaeology of knowledge], Gumanitarnaya Akademiya, Saint Petersburg, Russia.
- Grois, B. (2006), "Topology of contemporary art", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 61–62, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (Accessed 2 July 2020).
- Krauss, R. (2003), "Reshetki" [Grids], in *Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the avant-garde and other modernist myths], *Khudozhestvennyi zhurnal*, Moscow, Russia, pp. 19–32.

Информация об авторе

Ирина Н. Захарченко, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; inzakh@gmail.com

Information about the author:

Irina N. Zakharchenko, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125993; inzakh@gmail.com

Визуализация советского детства в рисунках Евгении Двоскиной

Жанна В. Уманская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, zh.umanskaya@mail.ru*

Аннотация. Автор исследует способы визуализации повседневности советского детства брежневского периода в серии рисунков «#длятехктопомнит» Евгении Двоскиной. Сравнивая работу художника с другими современными визуальными ностальгическими проектами, обосновывается значимость выбранного источника: иллюстрации серии позволяют дать представления о визуальной среде советского ребенка, типичном облике детской территории, детских зонах публичного и частного в коллективной памяти поколения. Опираясь на методологию визуальной социологии (П. Штомпка, О.В. Гавришина), автор анализирует причины восприятия зрителями старшего поколения рисунков серии как однозначно «советских» и ставит вопрос о маркерах «советского детства». Универсальность и наследуемость многих детских практик делает их вневременными, поэтому историческую эпоху прежде всего выдает стиль бытового мира и объекты, являющиеся символами советской идеологии. Немаловажную роль для восприятия зрителя играют композиционные и графические решения изображений. Знание натуры и художественное мастерство позволяют художнику давать точные поведенческие характеристики своим героям и задействовать, помимо визуальной, почти все виды сенсорной памяти (тактильной, моторной, аудиальной). Для указанного эффекта принципиально важным оказывается использование в рисунках текстового сопровождения, часто имеющего вид речевых формул. Если рассматривать серию в логике рассуждений о ностальгии С. Бойм, рисунки о советском детстве могут быть отнесены к процессуальному типу

© Уманская Ж.В., 2020

Статья основана на докладе «Визуальное пространство советского детства в контексте коммуникативной памяти поколения (на примере рисунков Евгении Двоскиной)», сделанном на Всероссийской научной конференции «Современные методы изучения культуры – XII» (РГГУ, Москва, 17–18 апреля 2020 г.).

ностальгии, которая характеризуется иронией и противоречивым отношением к прошлому. Работа Евгении Двоскиной дает сложную многогранную визуализацию повседневности советского детства 60–80-х годов XX века.

Ключевые слова: Евгения Двоскина, визуализация, коллективная память, ностальгия, культура советского детства, визуальное пространство

Для цитирования: Уманская Ж.В. Визуализация советского детства в рисунках Евгении Двоскиной // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 96–115. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-96-115

Visualization of Soviet childhood in drawings by Eugeniya Dvoskina

Zhanna V. Umanskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

zh.umanskaya@mail.ru

Abstract. The author explores ways to visualize the everyday life of the Brezhnev period's soviet childhood in a Eugeniya Dvoskina's drawings cycle «#forthosewhoremember». Comparing the artist's work with other modern visual nostalgic projects, the significance of the selected source is justified: this cycle allows us to give an idea of the visual environment of the child, typical kinds of the children's territory, public and private areas in the collective memory of the generation. Based on the methodology of visual sociology (P. Shtompka, O.V. Gavrishina), the author analyzes the reasons for the cycle's perception of the older generation as uniquely "Soviet" and raises the question about markers of "Soviet childhood". The universality and heritability of many children's practices makes them timeless, so the design of the material world and symbols of Soviet ideology are main signs of the historical era. Compositional and graphic solutions of images play an important role for the viewer's perception. Knowledge of nature and artistic skill allows the artist to create heroes with accurate behavioral characteristics and evokes, in addition to visual, almost all types of sensory memory (tactile, motor, audio). The use of accompaniment text, often in the form of speech formulas, is crucial for this effect. If we consider this cycle in the logic of S."Boym's reasoning about nostalgia, drawings about soviet childhood can be attributed to the procedural type of nostalgia, which is characterized by irony and contradictory attitude to the past. Eugeniya Dvoskina's work provides a complex multi-faceted visualization of the everyday life of Soviet childhood in the 60–80s of the XX century.

Keywords: Eugeniya Dvoskina, visualization, collective memory, nostalgia, culture of Soviet childhood, visual space

For citation: Umanskaya, Zh.V. (2020), "Visualization of Soviet childhood in drawings by Eugeniya Dvoskina", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 96–115, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-96-115

Российская современность осмысляет свое ближайшее советское прошлое, ищет слова и образы, позволяющие описать время, еще живущее в памяти, для которого поэтому единый язык еще не выработан, консенсус не достигнут. Тем интереснее наблюдать за тем, каким представляют советское прошлое различные авторы в академических сочинениях и в творческих проектах, как на эти построения реагируют читатели и зрители. Особенно важны ситуации совпадения, когда говорящий и слушающий, изображающий и смотрящий ощущают единство воспоминаний, отношений и оценок, так как единоклассник может говорить о формировании набора (канона) обязательных тем и о накоплении корпуса объясняющих концепций. Одновременно включается эффект власти дискурса, когда оказавшиеся общими символы, понятия, идеи начинают определять последующие высказывания, задавая дальнейшую исследовательскую логику и навязывая обязательные элементы в художественных произведениях. И даже проекты, выглядящие как не ангажированные, могут быть пронизаны накопленными за 30 лет регуляторами и маркерами мнения социума. Для работы коллективной памяти значимы возможности наглядного представления определенных сторон повседневности, способы конструирования семантически нагруженного и узнаваемого (убедительного) облика среды существования. Статья посвящена анализу средств визуализации мира советского детства брежневского периода в рисунках Евгении Двоскиной в контексте символов и практик, нормирующих коллективную память поколения. Работа Двоскиной в каком-то смысле является иллюстрацией высказывания Яна Ассмана о посредничестве искусства между приватными воспоминаниями и социальной и культурной памятью [Ассман 2004, с. 135].

Коллективным воспоминаниям сопутствует ностальгия – характерное для разных исторических периодов явление сожаления об ушедшем времени или потерянной родине. Причины, содержание и механизмы ностальгии – это поле интересов психологов, психиатров, философов и социологов. Анализируя европейское общество после окончания противостояния двух систем в 80–90-х гг.

XX в., П. Штомпка говорит о социальной природе ностальгии и связывает ее с биографией поколения, с его травмой перемен и идентичности (коллективной и индивидуальной) [Штомпка 2005, с. 160, 475, 484]. Ностальгия для него выступает в качестве мотора, преобразующего травму в новые составляющие культурной памяти социума. Понятие травмы однозначно коннотировано в русском языке как обязательно трагическое и болезненное, но в представляемом случае речь не идет о воспоминаниях людей, переживших трагедию войны, насилия или геноцида. Поколение, чье детство прошло в 60–80-х гг. XX в., родилось и жило в мирное время. Добавим к этому весьма специфическое информационное окружение советского народа: о катастрофах внутри страны население почти не знало, а мировые проблемы освещались, но не были в зоне личных интересов как большинства взрослых, так и детей. Продолжая логику П. Штомпки, для многих бывших советский людей травма перемен связана не с самим детством времен Брежнева (которое для многих было безоблачным), а с разрывом реальности в 1991 г., когда Советский Союз прекратил свое существование. Для всех граждан встал вопрос экономического выживания, встраивания в новую политическую и общественную ситуацию и неизбежного пересмотра собственной идентичности.

Время разделилось на «до» и «после». Все тридцать лет, прошедшие после точки перелома, историки, социологи и культурологи пытаются дать картину существования советского человека. Исследователи описывают специфику бытования, изучают по документам и текстам разного рода особенности коммуникации внутри властного дискурса, жизнь для «своих» и другие принципы, организующие повседневность и ментальные привычки. На фоне теоретических работ, обращенных к свидетельствам, датируемым второй половиной XX в., интересно обратиться к источникам, которые создаются в последние годы, так как они являются результатом суммирования сохранившихся в личной и коллективной памяти образов и накапливающихся в обществе культурных значений.

Среди различных вариантов репрезентации советского в целом, детства в частности стоит выделить работу Евгении Двоскиной, советского и российского книжного иллюстратора, художника-графика, на чьем счету более тридцати иллюстрированных книг для детей и подростков. В ее рисунках серии «*#длятехктопомнит*», отсылающей к повседневным практикам советского детства, зрители безошибочно узнают визуальные приметы времени. Важно разобраться в том, каким образом происходит это узнавание, что именно является маркером и триггером, запускающими эмоциональный отклик и мгновенное реагирование. Будут ли визуальные

маркеры значимыми благодаря современным, вкладываемым сейчас смыслом, или же они будят что-то потаенное и давно забытое?

С 2015 г. Евгения Двоскина периодически выкладывает отдельные картинки с хэштегом *#длятехктопомнит* на страницах своих аккаунтов в Живом Журнале¹ и в Facebook², есть эти рисунки в ее коллекции в Яндекс Картинках. Основная целевая аудитория сетевых страниц – люди старшего возраста («45+»), в большинстве своем это жители больших городов, имеющие высшее образование. Каждый пост из этой серии порождает комментарии-воспоминания о личных и региональных особенностях изображенной ситуации. Читатели неизменно благодарят Евгению за рисунки, предлагают новые темы. В среднем на каждую картинку приходится около 650 лайков, 44 комментария и 65 перепостов. В серии на сегодняшний день существует не меньше 112 оригинальных изображений. Стиль рисунков серии «*#длятехктопомнит*» – черно-белая графика тушью, иногда с легким тонированием вторым цветом отдельных элементов рисунка. На самих картинках есть поясняющие подписи, и каждый пост в сети сопровождается текстом художницы. Иллюстрации не связаны последовательностью – это отдельные изображения. Нет общих узнаваемых персонажей и главного действующего лица. Часть рисунков была напечатана в трех наборах открыток: «Секретик» (2017), «Детское-советское: Фотография для бабушки» (2019) и «Детское-советское: Дорога в детский сад» (2019)³. Общее количество открыток – 62 штуки, но неповторяющихся в разных наборах – 52 изображения. Карточки в наборах не пронумерованы. Рисунки были представлена в двух выставках: летом 2017 г. в Комикс-центре в Российской государственной библиотеке для молодежи («Для тех, кто помнит»)⁴ и в августе 2019 г. в галерее «Сарай» Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме («Без ностальгии»)⁵. В конце апреля 2020 г. издательство «Речь» выпу-

¹ Аккаунт Е. Двоскиной в ЖЖ (edvoskina), тег «длятехктопомнит» <https://edvoskina.livejournal.com/tag/%D0%B4%D0%BB%D1%8F%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D1%82>

² Аккаунт Евгении Двоскиной в Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100001998902797>

³ Антибуки: <https://www.antibuki.ru/tag/postcards>

⁴ Анонс выставки [Электронный ресурс]. URL: https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new_id=5746 (дата обращения 24 июля 2020).

⁵ Анонс выставки [Электронный ресурс]. URL: <https://peterburg2.ru/events/vystavka-bez-nostalgi-166292.html#event-rating> (дата обращения 24 июля 2020).

стило книгу⁶, которая объединила большинство иллюстраций, дополненных текстами художницы.

Рисунки серии «#длятехктопомнит» Евгении Двоскиной как субъективная репрезентация визуального мира советского детства – это важный источник исследования повседневности и памяти о ней для историков, культурологов и антропологов. Это источник, который непрерывно верифицируется тысячами подписчиков и читателей, поэтому так важно ввести его в академическое пространство. Я бы не согласилась с П. Штомпка, что мотором работы памяти является исключительно ностальгия как сожаление и умиление прошлым. И рисунки серии очень хорошо это иллюстрируют. Евгения Двоскина подчеркивает, что ее рисунки не про грусть о потерянном мире. Еще в 2015 г. она поместила у себя на странице в Живом Журнале пост, который можно назвать манифестом рождающейся серии:

...множество сюжетов прошлой жизни осталось не нарисованными, не отрефлексированными, не названными. И я поняла, что мне хочется их вернуть. Безоценочно. Без ностальгии, умиления или проклятий. Как будто с натуры нарисовать... Рисуя я то, что помню сама. И то, как это помню... В советском прошлом время застывало как янтарь и долго никуда не двигалось⁷.

В интервью 2019 г. в связи с выставкой в Санкт-Петербурге художница снова повторяет, что главный мотив рисования – не ностальгия (и название выставки соответствующее), а свидетельство «про боль и фрустрацию», «про ужасы и обиды детства»⁸.

Но, несмотря на все объяснения художницы, ее рисунки уже живут самостоятельной жизнью в публичном пространстве. И многие воспринимают их именно в ностальгическом ключе. В подборках ее рисунков у поклонников, в перепостах, в афишах выставок читается вполне определенная интонация. Вот только несколько примеров (выделения мои): «советское детство: *обал-*

⁶ Двоскина Е. «А Саша выйдет?»: Советское детство в историях и картинках. М.: Речь, 2020. 224 с.

⁷ Пост «Объяснительная» в ленте ЖЖ [Электронный ресурс]. URL: <https://edvoskina.livejournal.com/294676.html> (дата обращения 24 июля 2020).

⁸ Артеменко Г. О советском детстве – без ностальгии // MR7.ru мой район [Электронный ресурс]. URL: https://mr-7.ru/articles/206318/?fbclid=IwAR19yC-wvOgW0sHPrbdtCBYyxt9JXKDt_xeQ3lsMDQJk4XRWnf9k6BVVk (дата обращения 24 июля 2020).

*денное, нежное, твоё»*⁹, «...просто родные и близкие многим по духу картинки, ...невольнo улыбаешься, вспоминая былые времена»¹⁰, «такого *щемящего чувства ностальгии и восторга* ... не испытывала очень давно»¹¹. Эти высказывания явно не про боль и про ужас. Если смотреть на серию как на один из продуктов ностальгии по советскому периоду, цель которых – формирование визуального образа времени, то работа Евгении Двоскиной выпадает из общего фона. В сети Интернет есть множество страниц о советском детстве с подборками старых фотографий и рисунков. В большинстве своем подобного рода проекты носят диаметрально отличающийся характер: либо полного отрицания¹² той жизни, либо его полного принятия¹³. Рисунки Евгении Двоскиной, при всей сюжетной узнаваемости, не публицистичны и имеют только одну ярко выраженную эмоцию – мягкую иронию, поэтому они позволяют задавать вопросы, сталкивая время и пространство, не пробуждая любовь или ненависть. Серия «*#длятехктопомнит*» представляет несомненный интерес своей неоднозначностью трактовок.

Работу по анализу рисунков можно сопоставить с анализом фотографий, применительно к которой хорошо разработаны методы визуальной социологии. Я опираюсь на рекомендации российских и зарубежных исследователей [Штомпка 2007; Гавришина 2011]: разделение разных уровней значений изображенного, учет роли и статуса зрителя, его возможной точки зрения и влияния личного опыта на интерпретацию увиденного. Все эти методики позволяют

⁹ Антибуки, 06.09.2019 <https://www.antibuki.ru/tag/postcards>

¹⁰ Из анонса выставки в галерее «Сарай» Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. 02.08 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://peterburg2.ru/events/vystavka-bez-nostalgii-166292.html#event-rating> (дата обращения 24 июля 2020).

¹¹ Екатерина Жегулова на сайте Ярмарки мастеров: <https://www.livemaster.ru/topic/3218032-article-nazad-v-proshloe-obraz-detstva-v-risunkah-evgenii-dvoskinoy>

¹² Миронова А. С ключом на шее: про наше «счастливое советское детство» // Газета.ru. 14.09.2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/mironova/10191659.shtml> (дата обращения 24 июля 2020).

¹³ Например, см.: Полуказакова Т. Пропуск в счастливое время: особенности советского детства. ТК «Звезда» [Электронный ресурс]. URL: <https://tvzvezda.ru/news/qhistory/content/2020281629-jxkAQ.html> (дата обращения 24 июля 2020) или Раззаков Ф.И. Советское детство. М.: Алгоритм, 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/fedor-razzakov/sovetskoe-detstvo/chitat-onlayn/> (дата обращения 24 июля 2020).

получить разнообразную информацию о восприятии и репрезентации советского времени с помощью рисунков. Первое, что необходимо вспомнить – это «сделанность» как фотографии [Гавришина 2011], так и рисунка и их обусловленность культурным контекстом. Как в фотографии, так и в «наброске с натуры» (а реально в «наброске по памяти») мы имеем дело с выбором автора – рамка кадра, высота линии горизонта (уровень глаз смотрящего), ракурс. Фотограф определяет время съемки, при котором объекты будут иметь разное освещение и, соответственно, разную видимость и значимость. Значимость для фотографа. Так и художник может не перечислять абсолютно все детали, а «осветить» только значимые, опять-таки для него. Также, как и в случае с фотографией, набросок не отражает реальность, а создает ее.

Реконструкции Евгенией Двоскиной визуального пространства городского ребенка в коллективной памяти поколения опираются как на ее личный опыт, так и на мифологемы о детстве в брежневский период, накопленные обществом к сегодняшнему дню. В случае исследуемой серии жизнь советского ребенка рисует взрослый, опираясь на современные воспоминания о своих детских ощущениях. Восприятие ребенка и взрослого различаются, восприятие, опосредованное знанием, – иное. Память о впечатлениях и состояниях в далеком прошлом не равна самим впечатлениям и состояниям. Евгения рисует советское детство, проверяя каждый рисунок на тех, кто это детство прожил в то время. Положительные отзывы и реплики читателей фиксируют точность деталей, накапливают и сохраняют базу визуальных маркеров. Например, такую роль играют пионерские галстуки, вид школьной формы, дверь с числом звонков больше одного. Коллективная память уже содержит перечень практик, ритуалов, привычек, которые исчезли из современной повседневной жизни, но известны по личному опыту, по советским детским фильмам или по иллюстрациям к рассказам о жизни советских школьников.

Интересно сравнить, как по-разному могут считываться книжная иллюстрация, выполненная в свое время, и современная иллюстрация к историческому периоду. На рисунки 60–80-х годов у зрителей не возникает чувство ностальгии по детским годам. Глядя на рисунки Е. Двоскиной, многие респонденты с удовольствием констатируют, что это про них. Здесь может быть несколько причин казуса разрыва идентичности. Во-первых, иллюстрации к литературным произведениям редко живут самостоятельной жизнью: текст задает смысловые и эмоциональные рамки восприятия, выстраивает дистанцию между рисунком и зрителем – это не про зрителя, это про Витю Малеева в школе и дома. Во-вторых, для разных десятилетий второй половины XX века визуально «совет-

ское» сильно различалось в деталях¹⁴ – изменялись фасоны одежды и дизайн мебели, появились новые бытовые приборы и исчезали старые. Вид транспортных средств и городской застройки создают отличающиеся ландшафты для 50-х и 70-х.

Евгения Двоскина визуализирует образ детства 60–70-х годов, который складывался из привычных повседневных практик, повторявшихся изо дня в день, из практически ритуальных действий с символически значимыми объектами социальной жизни, из набора сопутствующих механических и неосознаваемых движений тела. У всех процессов был и есть свой наблюдаемый рисунок распределенных в пространстве фигур и вещей, сопровождающийся характерными звуками и речевыми формулами. Особенности визуальной среды 60–80-х гг. XX в. запечатлены в рисунках очевидца того времени, но сделаны спустя пятьдесят лет. Анализ рисунков и текстов на рисунках, статистика сетевого реагирования позволят обнаружить способы визуализации эпохи, получить представление о типичном и особенном того времени в его сегодняшнем восприятии. Есть возможность понять, каким это визуальное пространство окажется зафиксированным в российской культурной памяти благодаря интеллектуальным и художественным усилиям поколения бывших советских детей.

Визуальное пространство – это суммарная совокупность субъективных образов, порождаемая восприятием окружающей среды человеком. Визуальную среду составляют все объекты, попадающие в зону зрения – лица и фигуры людей; мебель и другие предметы интерьера; общий вид частных и общественных помещений внутри и снаружи, природные и городские пейзажи. Особенностью личного восприятия является то, что для каждого индивида будет

¹⁴ Например, есть издания, на которых выросли многие из тех, кому сейчас к пятидесяти и старше, – повести Н. Носова с иллюстрациями А. Каневского, выполненными в начале 70-х гг. XX в., в которых художник подробно изобразил мир советского детства. На книгу как на целостный печатный продукт у представителей поколения однозначная реакция – «книга из детства», но сами рисунки, определяемые как «советские», не включают механизм самоидентификации. Причиной является одежда героев – мальчики носят старую школьную форму, которая в послевоенный период менялась трижды – в 1948, в 1962 и в 1973 гг. Форму с широким ремнем и фуражкой никто из рожденных в 60–70-х гг. не застал, а именно она на Вите и его одноклассниках на рисунках А. Каневского. Повести и рассказы Н. Носова написаны в 1947–1951 гг., поэтому иллюстрации отображают реальность, которая уже тогда визуальна была чужой для детей 60–70-х, поэтому и сегодня не вызывает ностальгического отклика.

свой собственный выбор фокусировки и распределения «фигуры и фона». Какие-то объекты будут для человека значимы, поэтому всегда будут находиться под вниманием смотрящего. А какие-то столь несущественны для его интересов, что будут буквально исчезать, окажутся невидимыми, даже если их прямое наблюдение ничем не затруднено. Эта выборочность видения зависит от возраста, образования, гендера и многих других социальных характеристик. Поэтому, когда делаются попытки реконструкции визуального пространства не отдельного человека, а какой-либо конкретной социальной группы (то есть совершается переход от индивидуального и неповторимого восприятия к восприятию групповому и типичному), понятно, сколь условна и ограничена эта картина в своей корректности. Тем более проблематичен анализ групп и событий, удаленных по времени. В зависимости от aberrаций памяти, от значимости в прошлом, от значимости для нас сегодняшних будет неизбежным искажение реальных масштабов визуальных объектов, их состава, свойств и распределения.

Наблюдаемый мир можно уподобить сфере, в центре которой находится зритель, а на поверхность проецируются изображения окружающей среды. И чем дальше от центра сферы объект, тем меньше шансов различить его и обнаружить среди картинок визуального планетария. Но и то, что рядом, может отсутствовать в изобразительном ряду. И причины могут быть разными. Например, вещь рядовая, понятная, но прямо сейчас не актуальная. Скорее всего, ее не будет в зоне осознанного видения. Все неясное, чужое, но без маркеров опасности и угрозы также будет проигнорировано, особенно если встречается не первый раз. Незамечаемые предметы будут фоном, единым цветовым пятном по сравнению с выделяемыми и значимыми объектами. Поэтому предполагаю, что все, что нарисовано – все в поле зрения, все знакомо, все увидено, осмыслено и значимо. Визуальное пространство ребенка, независимо от времени и места его проживания, – это окружающий его мир ближнего и дальнего круга, своих и чужих, тех, кому можно доверять, и тех, кого надо опасаться. В большинстве своем на рисунках серии изображен мир близкий и понятный, в котором повседневные действия наполняют привычные места почти ритуальным значением. Рисунки серии позволяют создать представление о зонах публичного и приватного, их характерных особенностях, границах и масштабах. Какая среда окружает ребенка по плотности заполнения вещами, по объемам и фактурам? Как выглядят домочадцы и посторонние взрослые?

Язык Двоскиной лаконичен до предела. Лишнего в кадр ничего не попадает, только ключевое и характерное для ситуации. Графическая манера художницы делает практически невозможным разговор

о цвете окружения, но градации тона тоже могут быть весьма информативными. Собственно, все нарисованное находится в шаговой доступности: квартира, дом, двор, соседние пустыри и гаражи, ближайши́е улицы и магазины, детский сад и школа. По рисункам можно воссоздать интерьер жилых комнат квартиры и мест общего пользования. Характерные очертания мебели, посуда и бытовые предметы, электрические приборы, инструменты – все это создает узнаваемую среду 60-х или 80-х, так как внешний вид этих вещей зависим от моды: округлые формы сменяются прямоугольными, что, конечно, не может быть не замеченным. Рисунки позволяют выйти на лестничную площадку подъезда: повороты лестниц, на единственном рисунке кнопки звонков в ряд у одной двери – коммуналка, но в паре рисунок с одним единственным звонком – жизнь без соседей. Сюжет со сбором макулатуры иллюстрирует не только саму процедуру, но и демонстрирует одну из мифологем о советских гражданах как о некоей общности безопасной коммуникации: нормой жизни была возможность ходить детям по чужим подъездам и звонить в любые двери.

Свои и близкие территории – это не синоним личного пространства, частного пространства ребенка. Что можно считать территорией личного пространства советского ребенка? Очевидно, что квартира и двор, хоть и воспринимаются как свои территории, но являются местами коллективного пользования. Объем личного места у советского городского ребенка и по картинкам, и по факту часто ограничивался собственной кроватью и стулом, некоторой частью комнаты. «Роскошь», когда есть своя отдельная комната – на картинках такого счастья нет. Где же все-таки можно ребенку провести время наедине с собой, своими мыслями, со своим внутренним миром? Если в квартире, то на подоконнике, в халабуде, на своей кровати, в ванной комнате, наконец. Ванная комната – один из самых важных островов приватности, может быть, поэтому такая подробность рисунка и столько внимания (рис. 1). В иллюстрациях Двоскиной обращает внимание отсутствие захламленности игрушками (на все сто картинок найдется пара плюшевых мишек), нет иллюстраций ролевых игр с предметной средой – нет кукол, кукольной посуды и мебели, машинок, конструкторов, парикмахерских и докторских наборов. На рисунках практически нет взрослых ближнего круга, в дневной картинке ребенка домашние не фигурируют, они где-то далеко. Не видно пап, нет ни одного деда – их, вероятно, или нет совсем, или они на работе, или совсем не участвуют в жизни ребенка. С большой вероятностью изображенные бабушки – это гостевой вариант общения, поэтому и нарисованы как особый и запоминающийся случай. Мир близких домашних в рисунках говорит скорее о том, что ребенку не хватает общения



когда разговоры
по телефону ...

с родными. Трудовое законодательство Советского Союза требовало обязательной занятости взрослого населения, что иллюстрации и подтверждают.

До возраста самостоятельных перемещений по городу пространство ребенка ограничивалось микрорайонной школой, квартирой и двором. Двор в поколенческой ностальгии занимает особое место – это все та же идея дружеского сообщества и зона безопасного взросления. Уличные групповые игры представлены максимально полно – для художницы и ее читателей явно любимая тема – больше тридцати рисунков, всегда бурная реакция сети. Здесь много чего происходило, есть что вспомнить и что рисовать. Двор – это навсегда: от самого младшего возраста до настоящей взрослости, двор для мальчиков и девочек, вместе и поврозь. Вглядываясь в разнообразные совместные игры, задаешься вопросом:



а каково было быть тем, кто не любил играть всей кучей. И как занять себя, когда по какой-то причине нет рядом дворовой команды. Коллективных игр много, дружба не нарисована нигде. Общественные детские пространства (двор, сад, школа, лагерь), по рисункам Евгении Двоскиной, – это пространства активной детской коммуникации, самоутверждения и регламентации. За иронией, которой здесь много, прячутся будни существования в детском коллективе. И, конечно, многочисленные командные дворовые игры на рисунках свидетельствуют о наличии у городских детей большого количества неструктурированного времени и отсутствия прямого взрослого контроля (рис. 2). Проблемы взаимоотношений с командами чужих дворов в иллюстрациях отсутствуют, так как это в большей мере характерно для подросткового возраста, когда уже началась дифференциация по социальному статусу. Для кого-то жизнь продолжалась во дворе, а для кого-то – уже за его пределами, в различных образовательных и культурных учреждениях.

Какие образы детства можно маркировать как школьные? Главный признак – наличие школьной формы или школьного портфеля –



знаков перехода из частного мира в область публичного с помощью переодевания героя. Начинается этот мир не с вешалки школьного гардероба, а дома. Регулярные действия подготовки к школе накрепко связаны с территорией квартиры, но делались вынужденно и являются знаками оккупации школой домашнего пространства: туго заплетенная коса, агрессивный красный цвет выглаженного пионерского галстука и чистые белые манжеты и воротничок, пришитые к школьной форме поздним воскресным вечером (рис. 3).

Сама школа в коллективной памяти и в рисунках не выглядит как место учебы и источник знаний: нет изображений школьных уроков, тетрадок и учебников, добрых или противных учителей, шумных перемен, нет домашних бдений над уроками. Учебы нет ни в школе, ни дома, единственное исключение – уроки физкультуры, но фигуры учителя там тоже нет. Зато в иллюстрациях Евгении Двоскиной есть несколько сюжетов, связанных с медицинскими практиками, по картинкам получается странное смещение: школа – это место, где царит медицина. Советский ребенок школьного возраста действительно часто имел дело с врачами и медсестрами

в школе – школьные медики делали прививки, лечили зубы, проводили диспансеризацию, выдавали справки для пионерского лагеря. По картинкам, вся эмоциональная и интеллектуальная жизнь ребенка проходит вне учебного расписания, во второй половине дня школа воспринимается как место, где можно было общаться со сверстниками. И только форма сигнализирует, что эти действия имеют косвенное отношение к образовательному учреждению. Радикально отличаются по настроению и изображению дороги в школу и дороги из школы домой: преодоление и тревога в одну сторону, путь познания и общения – в другую. У работающих родителей не было возможности приводить и отводить младших школьников в школу и обратно, поэтому учились обычно в школах шаговой доступности. Дорога домой для советских детей являлась очень важным временем самостоятельного накопления личного опыта, исследования окружающего мира и коммуникации: вместо положенных десяти минут в разговорах с одноклассниками можно было идти домой больше часа.

Из рисунков Евгении Двоскиной следует, что красот города ребенок еще не замечает. На них – нависающие массивы жилья из сросшихся в единое целое коробок домов, темные пролеты арок, ограды – городская среда отсутствует как таковая. Практически нет общественного и личного транспорта, нет и города в окне городского транспорта. Внедворовая жизнь, пространство дальнего порядка (детская «заграница») – это магазины и места отдыха (кафе, курорты, пляжи)¹⁵. На этой территории появляются чужие взрослые – все несимпатичные, общение с ними представляет угрозу и опасность. Взрослые – это серая мрачная масса очереди, зубная боль, волшебница из самолета с леденцами и источник покупки чего-то вкусного, обычно жидкого. Из профессий и социальных ролей представлены стоматолог, стюардесса, продавцы, пассажиры и покупатели. Нет учителей и педагогов, нет водителей, да никого, по большому счету, из мира профессий нет, т. е. набор характерных визуальных образов весьма ограничен.

Самые яркие впечатления о другой форме коллективного существования детей – пионерском лагере – связаны с ночными проделками, обязательными для любой смены в лагере. Пионерский лагерь в детском летнем расписании – это свидетельство отсутствия бабушек в деревне, дачи и неработающих летом родственников (пенсионеров, творческих или педагогических работников).

¹⁵ Удивительно, но во всех сюжетах, связанных с покупками и магазинами, ребенок имеет дело с напитками – с квасом, газировкой, молочным коктейлем, соком и молоком.

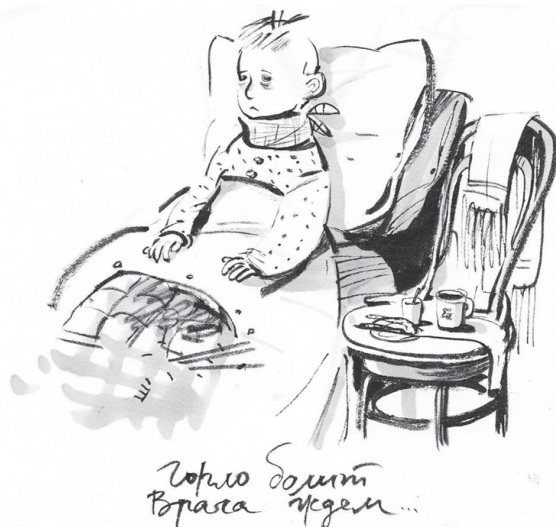
Ребенка надо вывести за город, лагерь – единственный способ не оставлять его без присмотра в пустом городе на целые дни.

На общем фоне в серии совсем немного сцен, связанных с садиком, но они тоже показательны и узнаваемы. Дорога в садик темным зимним утром – бесформенный замотанный и перевязанный кулек на санках. Второй сюжет, который не могу не упомянуть – «шкафчик с картинкой в предбаннике группы». В отличие от будущей жизни в школе, у дошкольника в саду была своя индивидуальная территория – узкий шкафчик для одежды с ягодкой или цветочком на картинке (тема для споров, чья картинка лучше), то есть опять видим поиск своего и личного.

А как выглядит сам ребенок и его сверстники? Есть ли здесь свидетельства «счастливого советского детства»? Рисунки Евгении Двоскиной очень легкие по манере, поэтому первое впечатление от них радостное и светлое, но более тщательное рассматривание порождает ощущение потерянности многих героев. Глядя на большинство персонажей, не скажешь, что детям совсем плохо, но и назвать их счастливыми, умиротворенными, спокойными или веселыми тоже не получается. Если сравнивать с подборками визуальных сетевых материалов с хэштегом «счастливое советское детство», то будет заметна разница в выражении лиц – на всех фотографиях и рисунках под лозунгом «Назад в СССР!»¹⁶ дети и взрослые улыбаются, они запечатлены в счастливые моменты жизни, а не в ситуациях трудностей или болезни. А у художницы много рисунков на тему болезни: простуда – частое событие в жизни ребенка. Понятно, как должен выглядеть больной, чтобы все его жалели, узнаваемы и способы домашнего лечения (рис. 4). Отдельно стоит обратить внимание на детскую одежду: бедные дошкольники Евгении Двоскиной путаются в своих колготах, рейтузах и кусачих свитерах, да и у школьников вид не лучше.

Эта совокупность очень разных по действиям сцен показывает часто напряженного, сосредоточенного, непрерывно погруженного в социум человека, у которого не так много способов побыть с самим собой. Даже на летнем отдыхе, вдали от двора или школы ребенка окружает мир, полный забот и трудностей. В серии нет рисунков, на которых ребенок занимался бы музыкой, рисовал или возился с домашними животными, нет изображений, на которых ребенок ест

¹⁶ Например, см.: Счастливое советское детство // Назад в СССР [Электронный ресурс]. URL: https://back-in-ussr.com/2015/04/schastlivoe-sovetskoe-detstvo_3.html (дата обращения 24 июля 2020) или Вытирая слезы: каким было детство в СССР // SMNEWS social media news/ 26 августа 201913:49 [Электронный ресурс]. URL: <https://sm-news.ru/vytiraya-slezy-kakim-bylo-detstvo-v-sssr-39529/> (дата обращения 24 июля 2020).



(в школьной столовой или дома)¹⁷. Возникает предположение, что дети на рисунках не брызжут радостью, не потому что советские реалии делают их такими. Это нормальное состояние взрослеющего и думающего ребенка для любого исторического времени. Ему плохо без родных и близких, взрослеть самому всегда трудно.

Почему же поколение «советских» однозначно реагирует на эту серию рисунков Евгении Двоскиной как на изображение именно его детства? Если какие-то детские городские повседневные практики универсальны, что маркирует пространство иллюстраций именно как советское? Часто люди видят лишь то, что хотят видеть: и в реальности, и в воспоминаниях, сублимируют образы и голоса времени в набор хорошо упакованных мифов, из которых следует, что советское детство – это двор, коллективные игры, форма, галстук, сбор макулатуры. Конечно, определенными маркерами времени являются мебель и вещный мир, мешковатость одежды, насуспенный вид ребенка, галстуки и ненавистная форма. Сейчас спустя годы многим кажется, что именно так это и выглядело, именно в такой визуальной среде все и находились. Свидетельствует об ушедшем времени набор игр, названия которых многие современные дети даже не слышали, и сам факт возможности длительного нахождения в городской среде, хоть и в пределах двора, но не под непрерывным

¹⁷ Вероятно, здесь были бы другие выражения лиц, но это внеисторические занятия, на которых трудно изобразить «советскость» не только с помощью деталей интерьера.

надзором взрослых. Жизнь во дворе и большое количество групповых игр отсылает к специфике организации досуга советского ребенка: было много свободного времени, которое надо было заполнить самостоятельно коллективу детей, случайно оказавшихся вместе из-за проживания в соседних домах. Евгения Двоскина не романтизирует, но и не демонизирует эти обстоятельства, что свойственно большому количеству эмоционально высказывающихся авторов¹⁸. Заслуга художницы в том, что ее визуализации, внешне простые, оказываются многослойными по содержанию.

Узнаваемость сцен советского детства связана с композиционными и графическими решениями художника. Рисунки выдержаны в стилистике требований советской иллюстрации. В них нет сложных ракурсов, нет вылета фигур за рамку кадра, все фигуры целостны, нет гипертрофированных пропорций или размеров отдельных частей тела. Точка зрения соответствует или виду из окна, или росту маленького зрителя. Зрители сразу оказываются сами маленькими и внутри сцены, которую рассматривают, они легко начинают чувствовать себя участниками действия. Подсознание включает сразу два слоя узнавания – эти рисунки похожи на иллюстрации из книжек детства, эти рисунки про собственное детство. Черно-белая графика рисунков – стиль, характерный для художницы, – здесь также может работать на более полное включение в атмосферу времени. Монохромный рисунок не ограничивает воспоминания и фантазию зрителей, а позволяет наделять все вещи цветами, соответствующими цветам собственных вещей. Кто-то вспомнит свое красное платье в белый горошек, а кто-то – белое в красный. Помимо этого, рассматривание черно-белых рисунков сродни разглядыванию черно-белых фотографий – основному типу любительской продукции того времени.

Знание природы и художественное мастерство позволяют художнику давать точные поведенческие характеристики своим героям, поэтому память тела смотрящего, его эмпатические моторные реакции на позы и выражения лиц заставляют зрителя мгновенно отреагировать и запустить каскад телесных воспоминаний. Включается не только тактильная (многие игры требуют прикосновений), но и звуковая память – детские игры сопровождаются организующими речевыми формулами. Все, кто хоть раз играл, автоматически начинает вспоминать «море замри», «бояре, а мы к вам пришли», «я садовником родился» и т. д. Рисунки содержат подобного рода надписи-напоминания. Изображение точно выбранной художником конкретной сцены в сочетании с поясняющим ее текстом темпоральны

¹⁸ *Миронова А.* Указ. соч.

для тех, кто знает правила и последовательность действий в игре, для тех, кто каждый день совершал рутинные действия из школьной или домашней жизни. Глядя на иллюстрацию, такой зритель может рассказать, что было до запечатленного момента, что будет после, то есть включает свой собственный опыт детства и готовность воспринимать нарисованное как личный нарратив и протяженную во времени историю. Надо отметить, что в книге «А Саша выйдет?» эта мультимодальность восприятия потеряна из-за разделения текста и иллюстраций на разные полосы. Они теперь все время меняются функциями: текст как пояснение к рисунку или иллюстрация как дополнение к тексту, – есть либо чтение, либо рассматривание. Подписи на рисунках вычищены, поэтому эффекта одновременно схватывания текста-рисунка нет, многоголосие пропадает, есть только голос автора (взрослого). Зритель больше не кричит мысленно «Штандер!» и «Пора, не пора...», он теперь про это читает.

В серии «#длятехктопомнит» Евгении Двоскиной одновременно работает несколько факторов, способствующих точной визуализации времени и его неперемного узнавания бывшими советскими людьми: это наличие символических маркеров советской идеологии; историческая специфичность сюжета; соответствие вида вещей и интерьеров изображаемому времени; выбор сцен, являющихся моментом действий, известных представителям поколения; графическая точность поз и движений, запускающая тактильную и телесную память; использование текстовых дополнений, включающих вербальную и акустическую память. Если следовать классификации ностальгии, данной С. Бойм, то в случае с серией «#длятехктопомнит» мы имеем дело с ее вторым процессуальным типом, для которого характерно якорение памяти, а не воссоздание прошедшего. «Ирония и остранение не чуждо ностальгии второго типа. Если тотальная ностальгия предпочитает визуальные изображения и символы, ироническая ностальгия опирается на повествования, которые выявляют противоречивое отношение к прошлому» [Бойм 1999]. Работа Евгении Двоскиной – важный для культурологического исследования источник, в котором задействованы разнообразные средства визуализации, дающие сложный, многогранный образ повседневности советского детства брежневского периода.

Литература

Ассман 2004 – 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. 368 с.

- Бойм С. 1999 – *Бойм С.* Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // Новое литературное обозрение. 1999. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/konecz-nostalgii.html> (дата обращения 24 июля 2020).
- Гавришина 2011 – *Гавришина О.В.* Империя света: Фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 208 с.
- Штомпка 2005 – *Штомпка П.* Социология. Анализ современного общества / Пер. с польск. С.М. Червонной. М.: Логос, 2005. 664 с.
- Штомпка 2007 – *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования: Учебник / Пер. с польск. Н.В. Морозовой; Авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. М.: Логос, 2007. 168 с.

References

- Assmann, Ya. (2004), *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i identichnost' v vysokikh kul'turakh* [Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination], Yazyki slavyanskoj kul'tury, Moscow, Russia.
- Boym, S. (1999), "The end of nostalgia? Art and cultural memory of the end of the century: the Case of Ilya Kabakov", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no 5, available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/konecz-nostalgii.html> (Accessed 24 July 2020)
- Gavrishina, O.V. (2011), *Imperiya sveta. Fotografiya kak vizualnaya praktika ehpoi sovremenosti* [Empire of light. Photography as a visual practice of the era of "modernity"], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Shtompka, P. (2005), *Sociologiya. Analiz sovremennogo obshchestva* [Sociology. Society analysis], Logos, Moscow, Russia.
- Shtompka, P. (2007), *Vizual'naya sociologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya: ucheb-nik* [Visual sociology. Photography as a research method], Logos, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Жанна В. Уманская, кандидат педагогических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; zh.umanskaya@mail.ru

Information about the author

Zhanna V. Umanskaya, Cand. of Sci. (Pedagogy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; zh.umanskaya@mail.ru

Проблема репрезентации истории: современное искусство в музеях совести

Татьяна Ю. Миронова

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия,

taniamironova8@gmail.com

Аннотация. Современное искусство активно проникает в нехудожественные музеи. Биологические, исторические и антропологические музеи все чаще становятся площадками для выставок или инициаторами совместных проектов. Этот новый процесс ставит перед музеями и искусством задачи соединить разные типы материалов в одном пространстве и сделать взаимодействие эффективным. Поэтому возникают вопросы: можем ли мы говорить о взаимодействии, если музей становится площадкой для выставки на тему истории, биологии или этнографии? Можно ли считать любое проявление современного искусства на территории музея внутрикультурным диалогом? И как мы оцениваем, а значит, анализируем такое взаимодействие двух сфер?

Среди нехудожественных музеев, работающих с современным искусством, наиболее интересными становятся музеи совести. Этот сравнительно новый тип музеев получил свое развитие в 1990-х гг., когда была создана Международная коалиция мест памяти и основан Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне. Музеи совести и современное искусство начинают взаимодействовать в контексте изменения отношения к памяти и расширения понимания музеев в целом.

В этой ситуации музеям необходимы новые инструменты для образовательной и экспозиционной работы. Современные художники работают с памятью и историей через личные воспоминания и чувственный опыт, тогда как музейные экспозиции прежде всего выстраивают повествования, основываясь на документальных материалах и артефактах. При таком взаимодействии соединяются две разных оптики взгляда на память: историческая и художественная. Для анализа этого взаимодействия кажется возможным обратиться к диспозитиву в терминологии Мишеля Фуко. Диспозитив, который Фуко определяет как связь между частями системы и одновременно как оптику взгляда, эту систему формирующую, позволяет соединить проблемы, связанные с экспозиционной, выставочной работой, с историческими и философскими вопросами.

© Миронова Т.Ю., 2020

Обращаясь к диспозитиву, можно рассмотреть художественные проекты в Мемориальном музее Холокоста в Вашингтоне, музее Яд Вашем, комплексе Аушвиц-Биркенау.

Ключевые слова: музеи совести, memory studies, репрезентация истории, современное искусство в нехудожественных музеях, репрезентация документа, выставочный диспозитив

Для цитирования: Миронова Т.Ю. Проблема репрезентации истории: современное искусство в музеях совести // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 8. С. 116–132. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-116-132

Representation of history: contemporary art in museums of conscience

Tat'yana Yu. Mironova

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia, taniamironova8@gmail.com*

Abstract. Contemporary art more and more actively interacts with the non-artistic museums. For instance, biological, historical as well as anthropological museums become spaces for contemporary art exhibitions or initiate collaborative projects. This process seeks to link different types of materials to make the interaction successful. Thus, several questions appear: can we talk about interaction, if the museum becomes a place for the exhibition devoted to the topics of history, ethnography or biology? Does any appearance of contemporary art in the museum territory become a part of intercultural dialogue? And how do we assess and analyze the process of interaction between these two spheres?

Among nonartistic museums working with contemporary art the museums of conscience appear to be one of the most interesting. This type of museums is quite new – it developed in 1990s when the International Coalition of Sites of Conscience was created and the United States Holocaust Memorial Museum was founded.

The interaction between contemporary art and museums of conscience starts to develop in the context of changing attitudes towards historical memory as well as widening the notion of museums. In this situation museums need new instruments for educational and exhibitional work. Contemporary artists work with the past through personal memories and experience, when museums turn to documents and artifacts. So, their collaboration connects two different optics: artistic and historical. Thus, it is possible to use the Michel Foucault term *dispositif* to analyze the collaboration between artists and museums. Foucault defines the *dispositif* as a link between different elements of the system

as well as optics that makes us to see and by that create the system. The term allows us to connect the questions of exhibition work with philosophical and historical issues when we analyze the projects in the United States Holocaust Memorial Museum, Yad Vashem and Auschwitz-Birkenau.

Keywords: museums of conscience, memory studies, representation of history, contemporary art in nonartistic museums, representation of document, exhibition dispositive

For citation: Mironova, T.Yu. (2020), "Representation of history: contemporary art in museums of conscience", *RSUH/RGGU Bulletin "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 116–132, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-116-132

Введение

Современное искусство все активнее проникает в нехудожественные музеи. Биологические, исторические и антропологические музеи становятся площадками для выставок или инициаторами совместных проектов. Еврейский музей в Берлине последовательно работает с современными художниками, поднимая вопросы миграции, социального неравенства в рамках выставок, а Дарвиновский музей в Москве уже несколько лет является одной из площадок для проведения Московской биеннале современного искусства. Этот новый процесс ставит перед музеями и искусством задачи соединить разные типы материалов в одном пространстве и сделать взаимодействие эффективным. Поэтому возникают вопросы: можем ли мы говорить о реальном взаимодействии, если музей становится площадкой для выставки на тему истории, биологии или этнографии? Можно ли считать любое проявление современного искусства на территории музея внутрикультурным диалогом? И как мы оцениваем, а значит, анализируем такое взаимодействие двух сфер, по-разному работающих с современным искусством?

Особенно остро эти вопросы встают, когда мы обращаемся к современному искусству в особых музеях – музеях совести. В 1999 г. была создана Международная Коалиция мест памяти, объединившая музеи, проекты и мемориальные комплексы, работающие над увековечиванием памяти жертв нарушений прав и свобод. Среди таких музеев наиболее интересны Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, музей Яд Вашем в Иерусалиме, мемориальный комплекс Аушвиц-Биркенау, Музей ГУЛАГа в Москве. Каждый из них посвящен таким событиям истории, которые мы опреде-

ляем как «общественные преступления против человечества»¹, что включает в себя не только события недавнего прошлого, такие как геноцид армян, Холокост, апартеид, но и позволяет по-новому посмотреть на явления более далекие от нас, включая рабство. Их работа с самого начала была направлена на поиск возможностей осмысления и признания исторических событий. Миссия музеев совести состоит в изменении взгляда на прошлое и смещение фокуса на историю отдельного человека, который раньше оказывался за пределами хода истории.

Возникновение музеев совести отсылает к определенному политическому и культурному контексту и является показателем сразу нескольких изменений. Во-первых, музеи совести демонстрируют изменение отношения к памяти, возникающее на волне процессов, обозначенных ключевым теоретиком *memory studies* Алейдой Ассман как новая «форма мемориализации, политическая и культурная цель которой заключалась в общественном признании жертв и необходимом им воздаянии справедливости, но не увековечивании памяти о них на все времена» [Ассман 2016, с. 58]. Иными словами, музеи совести сосредоточены прежде всего на том, как память о прошлом влияет на политическую, социальную жизнь сейчас. Они создают инструменты для «политического и социального признания» [Ассман 2016, с. 66] преступлений и запуска процесса их переосмысления из настоящего момента. Поэтому для музеев совести так важны междисциплинарные проекты, направленные на поиски взаимодействия со зрителем не только через экспозицию, но и через другие каналы.

Во-вторых, меняется социальное отношение к музею. Процесс изменения захватил не только уже существующие музеи, но и повлиял на возникновение новых институций. Ключевой задачей музеев становится необходимость просвещения, образования и осуществления взаимодействия между институцией и зрителем. Поэтому появляются разные концепции музеев с упором на соучастие, например такие, как партиципаторный музей [Саймон 2017], описывающие изменение роли зрителя и различные интерактивные опыты, а также музейная педагогика. Таким образом, музеи делают для себя приоритетным социальное направление работы.

Музеи совести активно участвуют в процессе актуализации истории через образовательные и просветительские программы. Польский Музей народной памяти в Ламбиновицах-Ополе наря-

¹Международный устав мемориальных музеев // Уроки истории [Электронный ресурс]. URL: <http://urokiistorii.ru/memory/org/2712> (дата обращения 12 июля 2016).

ду с комплексом Аушвиц-Биркенау является одновременно музеем и центром, где разрабатывается концепция педагогики памяти (pedagogy of remembrance) [Kranz 2014], направленная на разговор о войне, о Холокосте и других трудных моментах истории. Исследователь и один из ключевых теоретиков педагогики памяти Томас Кранц разрабатывает основные принципы педагогики памяти, при этом напрямую связывая ее работу с пространством музея и определяя соприкосновение с подлинными документами и местами памяти как необходимое условие функционирования педагогики памяти.

В-третьих, все вышеперечисленные факторы влияют на изменение работы над музейной экспозицией. Пространство строится не только по законам дизайна и архитектуры, это определенное повествование, оптика взгляда на историю. Поскольку музеи совести работают с неоднозначными моментами истории, экспозиция музея не воспринимается как неизменная. На первый план в музейной работе выходят контексты, возникающие вокруг экспозиции. Поэтому музеи испытывают постоянную необходимость ее обновления.

Музеи совести возникают в ситуации, когда меняется социальное отношение к памяти в целом. Она становится частью общественной дискуссии, в которую включены не только историки, но и художники, режиссеры, писатели. Изменяется социальное отношение и к музею как к пространству, не только сохраняющему и консервирующему наследие, но и работающему с современными контекстами. В связи с этим функции музейной экспозиции расширяются, и музею необходимо искать новые инструменты для показа и рассказа истории.

Пересечение исторического и художественного подходов к работе с прошлым

Взаимодействие музеев совести и современного искусства основано на соединении двух разных подходов к работе с памятью и историей. Экспозиции музеев обращаются к документам и свидетельствам событий: это могут быть записанные истории, фотографии, дневники, личные вещи и предметы одежды. Так, практически во всех музеях Холокоста можно увидеть робу заключенных и желтую звезду, которая пришивалась на одежду. Подобные материалы обозначаются в музеологии термином «трудное» или «диссонантное» наследие [Tunbridge, Ashworth 1996]. Танбридж

и Ашворт одними из первых выделили его как отдельный тип и поставили вопрос о понимании наследия не только как набора предметов, но и как особую модель отношения к этим предметам. Согласно исследователям, при упоминании о таком наследии мы говорим не буквально о вещах, фотографиях и руинах мест, а о том, кто и как их интерпретирует и представляет, что отбирается для их представления. В таком случае возникает понимание ценности наследия и того прошлого, которое оно репрезентирует.

В искусстве же обращение к памяти предполагает поиск способов личного, непосредственного взаимодействия с ней, чтобы можно было выстроить связь с семьей, с детскими воспоминаниями, с личной историей. В фокус интереса художников попадают услышанные рассказы, найденные на блошином рынке фотографии или семейные реликвии. Они дают возможность наглядно, через ощущения и эмоции выстроить связь с прошлым. Связь этих предметов с реальной жизнью, настоящие истории, к которым они отсылают, делают их такими ценными для художников – они предоставляют непосредственный доступ к прошлому. Иными словами, современное искусство сделало видимой проблему репрезентации истории через личный опыт, сохраненный в дневниках, записях, рисунках.

Взаимодействие современного искусства и музеев совести построено на пересечении исторического и художественного контекстов. А значит, необходим инструмент, который позволит рассмотреть их в совокупности, не останавливаясь только на формальных, видимых вопросах. Нас интересует то, как мы можем отличить фиктивное взаимодействие от реального диалога между двумя разными сферами.

Для анализа совместных инициатив музеев совести и современного искусства можно обратиться к диспозитиву в терминологии Мишеля Фуко [Фуко 1996а]. Фуко исходит из необходимости отказаться от четких границ разных дисциплин, чтобы создать общую систему гуманитарного знания. Он описывает диспозитив как систему отношений, которая связывает все ее элементы и ими же поддерживается: «Сам диспозитив – связь, устанавливаемая между всеми элементами» [Фуко 1996b, с. 216]. Диспозитив дает возможность соединить историческую и художественную проблематику в едином пространстве и рассмотреть репрезентацию истории как единый процесс. В него могут быть включены разные сферы культуры в отличие от привычного разделения на историческую науку и исторические музеи как их часть и такие гуманитарные сферы, работающие на периферии исторического знания, как художественная литература, театр, искусство. Диспозитив позволяет

сформировать пространство для поиска способов репрезентации памяти в целом, не выделяя главных или легитимных и побочных. Поэтому, когда в музее совести пересекаются художественные инструменты и документальные, стоит обращаться к диспозитиву, чтобы выстроить оптику анализа каждого проекта.

Кроме того, термин Фуко позволяет рассмотреть пространственное решение экспозиции и выставки, взглянуть на то, как она устроена изнутри и как активизируются связи между ее элементами. С помощью диспозитива можно выстроить оптику взгляда на выставку, посмотреть на нее как бы сверху, анализируя систему отношений между произведением и зрителем. Иными словами, концепция диспозитива позволяет сместить фокус взгляда с отдельных объектов, попадающих в музей, на их отношения с пространством музея в целом. А значит, взаимодействие искусства и музеев можно рассмотреть не с точки зрения наличия или отсутствия проектов, а как долгосрочный процесс, который может быть реальным, а может носить фиктивный характер.

С одной стороны, для анализа проектов необходимо определить специфику музеев совести как пространства репрезентации истории. Как музей работает с документами? Как строится экспозиция и почему именно так? С другой стороны, важно понять, как современное искусство работает с памятью, какие инструменты применяет. Именно поэтому методы работы современных художников являются для музея новыми и привлекательными.

Несмотря на распространение подобных практик совместной работы, проекты современных художников и музеев совести почти не описаны в литературе с точки зрения той особой оптики взгляда на историю, которую они создают. В фокус исследовательского интереса в основном попадают крупные музеи и их опыт работы с художниками, среди которых Яд Вашем в Иерусалиме, Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, комплекс Аушвиц-Биркенау. Исследователи рассматривают отдельные проекты художников, например работу известной израильской художницы Микаль Ровнер в Яд Вашем [Peggy 2016], или анализируют объекты современного искусства как часть общего музейного комплекса [Linenthal 1994].

Кроме того, в связи с тем, что музеи совести – это образовательные институции, искусство интересует исследователей как часть проектов просвещения. Томас Кранц, ведущий теоретик особого типа педагогики, направленного на изучение трудных событий истории, уделяет большое внимание аффекту в музее, в создании которого большую роль может сыграть искусство [Kranz 2014].

Художественные практики обращения к памяти интересуют многих исследователей современного искусства, однако зачастую

только в контексте творческого метода отдельных художников [Gibbons 2007]. При этом внимание к музеям совести связано с тем, что они являются хранилищами таких реальных предметов и дают художникам доступ к работе с совершенно другим способом репрезентации прошлого. Вопрос работы художника непосредственно с местом памяти становится ключевым для Михаила Ямпольского, который описывает важное свойство памяти в современном искусстве – ее постоянную изменчивость и перформативность [Ямпольский 2013].

Таким образом, исследователи обсуждают разные стороны взаимодействия современного искусства и музеев совести, отмечая образовательную функцию искусства, важность обращения к местам, хранящим историю, и рассматривая искусство как часть музейной архитектуры. В связи с развитием процесса диалога между музеями и современными художниками представляется важным рассмотреть их взаимодействия как особый тип выставочного диспозитива, создаваемый на пересечении художественного и исторического.

Современное искусство как выставочный объект в музеях совести

Различие подходов современного искусства и музеев совести при наличии общих задач делает возможным взаимодействие друг с другом. При этом возникает вопрос: где проходят границы двух разных сфер и методов работы с историческим материалом? Какими способами может осуществляться их взаимодействие?

Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, открывший обновленную экспозицию в 1993 г., стал одним из первых музеев, который открыл свои двери для современных художников. Архитектор нового здания музея выступил инициатором включения нескольких объектов в экспозицию еще на стадии разработки концепции музея. Так, в музее появились работы Сола ЛеВитта «Последствие», объекты Элсворта Келли «Мемориал», «Гравитация» Ричарда Серра и размещенная во дворе музея работа «Потеря и возрождение» Джоэла Шапиро. Инициатива музея в Вашингтоне показала, как выстраивался выставочный диспозитив на первых этапах взаимодействия музеев совести и современного искусства. Во-первых, включение работ произошло по инициативе архитектора, поэтому их роль в первую очередь определяется взаимодействием с пространством музея. Во-вторых, все работы находятся за пределами постоянной экспозиции музея и никак с ней не взаимодействуют.

«Мемориал» Элсворта Келли состоит из четырех белых объектов, расположенных на лестнице и в фойе на третьем этаже музея. Лестницы, залы, переходные пространства являются в музее «слепыми» зонами, где посетители отдыхают от просмотра экспозиции или проходят мимо. Обычно зрители не воспринимают эти пространства как части музея, уделяя все внимание экспозиции. «Мемориал» включает такое второстепенное пространство в общую систему музея и делает его видимым.

Белые объекты на белых стенах, кажущиеся почти невидимыми на первый взгляд, резко контрастируют с темнотой постоянной экспозиции, где театральный свет создает особую атмосферу. Когда кураторы размещают «Мемориал» в ярко освещенном холле музея, они меняют представление не только о пространственных границах музея, но и о статусе мемориала. Во-первых, мы привыкли, что мемориал не может быть расположен в служебном, проходном пространстве. А во-вторых, может ли мемориал быть абстрактным? Соединение наполненной документами и изображениями экспозиции и белых скульптур мемориала ставит вопрос о понимании способов репрезентации памяти в целом.

Сол ЛеВитт, работая с плоскостью стены между двумя разделами постоянной экспозиции, создает ряд цветowych квадратов с «вынутой» серой центральной частью. В контексте музея совести внимание сосредоточивается на постоянном ощущении незавершенности в передаче истории, где серый квадрат акцентирует внимание на невозможности полной репрезентации событий. Так, работа сообщает дополнительный контекст экспозиции, изнутри критикуя музей совести как институцию, постоянно стремящуюся дать исчерпывающий ответ на вопрос, на который ответить невозможно.

Размещенные в побочных музейных пространствах, таких как лестницы, холлы и дворы, работы активизируют эти пространства, делая их частью музея. Таким образом, вся архитектура Музея Холокоста воздействует на зрителя. Находясь в основной экспозиции или за ее пределами, зритель остается внутри музейного повествования. Объекты создают альтернативу документальной экспозиции, предлагая взгляд через образы, через тактильное восприятие таких понятий, как память, забвение, памятник. Работа Ричарда Серра «Гравитация» представляет собой гранитную плиту, преграждающую путь посетителя. Объект расположен на лестнице, как и работа Келли. Мощь и тяжеловесность плиты почти буквально позволяет ощутить, что собой представляет история. И если экспозиция сталкивает зрителей лицом к лицу со свидетелями, с подлинными предметами, то «Гравитация» предлагает другую оптику взгляда, где зритель наделен большей свободой интерпретации.

Вынесение всех объектов современного искусства за пределы постоянной экспозиции не создает ситуации для реального взаимодействия разного типа материалов. У «Мемориала» Келли нет возможности «встретиться» с рассказами свидетелей, а пустоту «Последствия» ЛеВитта невозможно усилить документальными фотографиями реальности концлагерей. Такое разделение ставит под вопрос статус современного искусства в музее. С одной стороны, объекты создают альтернативу музейному повествованию и расширяют границы музея. С другой стороны, их функция включения побочных пространств в фокус внимания зрителей говорит о превращении работ в элемент архитектуры и дизайна музея.

Однако Музей Холокоста в Вашингтоне предлагает нам многообразную палитру взаимодействия с современным искусством. Например, выставка «Помнить детей: История Дэниэла» (англ. Remembering children: Daniel's Story). Соединив дневниковые записи детей, игрушки и другие бытовые предметы, кураторы создали экспозицию, посвященную истории мальчика Дэниэла. При этом оказывается, что Дэниэл – это персонаж, а его жизнь – это жизнь множества детей, ставших жертвами Холокоста. Выставка создана на основе одноименной книги с включением фрагментов из других детских воспоминаний и дневниковых записей. Кураторы отказываются от работы с подлинной историей в пользу коллажа, составленного из фрагментов реальных и выдуманных рассказов. Они создают выставку, которую можно обозначить как фиктивный архив.

Выдуманный или «фиктивный архив» давно стал излюбленным приемом современных художников при разговоре о таких категориях, как память, забвение и история. Один из признанных любителей фиктивного архива, французский художник Кристиан Болтански начинал с того, что собирал множество фотографий разных семей, называя это «Альбомом фотографий семьи Д». Затем он фотографировал предметы одежды и быта, которые якобы принадлежат студентке из Оксфорда. Этот прием позволял Болтански найти баланс между разговором о каждом человеке и разговором о смерти, памяти и жизни в философском смысле. Таким образом, под фиктивным архивом можно понимать воссозданную художником структуру исторического или семейного хранилища. При этом содержимое архива намеренно не соответствует обозначенному названию, как в случае с Болтански. Оно может быть собрано как коллаж из разных фотографий, рассказывающих разные истории. А может быть набором безымянных вещей, только жестом художника наделенных значением, как в случае с вещами студентки. Разводя форму и содержимое, художники приоткрывают механику работы исторического и семейного архива. Зритель, который посвящен в игру, имеет

возможность дистанцироваться от истории, которую рассказывает архив, и обратить внимание на механизмы ее репрезентации.

Выставка-коллаж «История Дэниэла» в Музее Холокоста в Вашингтоне открывает другой тип взаимодействия с современным искусством, в котором оно выступает не как объект показа, а как оптика взгляда на документальный материал: дневники, рассказы, игрушки. Фиктивный архив как диспозитив выставки позволяет пространственно организовать материал и выстроить особые отношения между историей и зрителем. Во-первых, он позволяет отклониться от погружения в «историю о травме» и сконцентрироваться на «проработке травматического опыта» [Травма: пункты 2009] от первого лица. Во-вторых, фиктивный архив или фиктивный музей показывает выдуманную жизнь, вымышленные воспоминания ребенка, а значит, отсутствует необходимость постоянно сверяться с подлинностью документа. Зрителю позволено отклониться от историчности экспозиции и воспринимать ее как образ. Детство здесь играет ключевую роль, так как делает возможной выдумку в пространстве музея и снимает пафос чрезмерной серьезности, которая зачастую свойственна экспозициям музеев совести.

Выставка «История Дэниэла» является примером переходного периода между современным искусством как объектом показа в музее и их равным взаимодействием. Музей заимствует прием современных художников, не привлекая их к работе над выставкой. Однако то, что именно фиктивный архив дает возможность пространственно организовать исторический материал, позволяет говорить о возникновении особого типа высказывания, который существует на пересечении документального и художественного.

Художественное исследование в музеях совести

Расширение музеев, в том числе музеев совести, выражается не только во включении нового типа материалов, а именно образных и художественных. Появляются и новые типы музейных предметов: свидетельства, личные дневники, письма. Хотя они и существовали раньше, однако именно с необходимостью пересмотра опыта XX в. приходит понимание того, что устные истории, свидетельства и эго-документы играют ключевую роль в музейной репрезентации истории наряду с другими объектами показа. Личное соприкосновение с реальными историями или «персонализация Холокоста» [Linenthal 1994, p. 409] становится ключевой тенденцией многих музеев совести, в том числе крупнейшего

Музея Холокоста в Вашингтоне. Вместе с новыми материалами возникает вопрос: как их показывать? Нужны ли новые стратегии показа или достаточно включить документы в уже сложившиеся схемы исторических экспозиций?

Эти вопросы активно обсуждают исследователи мемориального комплекса Миттельбау-Дора, который привлекает к работе современных художников. В 2010 г. театральные художники и драматурги Филипп Алкемад, Филпп Тузе и Жан-Пьер Тьерселин в рамках программы «Дора после 1945 года» инициировали краткосрочное исследование, а затем выставку *Fields of our loneliness*. На протяжении нескольких дней участники общались с жертвами и свидетелями Холокоста, а также с историками и музейными работниками. По итогам исследования на выставке были представлены фотографии Филиппа Алкемада и тексты, написанные всеми участниками, посвященные личному опыту общения и освоения пространства бывшего концлагеря, знакомства с его историей и исследованиями, посвященными этому месту.

Аушвиц-Биркенау выступает еще одним центром, активно разрабатывающим новые способы работы музеев совести. Наряду с программой музейной педагогики, комплекс является активным участником диалога с современными художниками. Одной из участниц стала израильская художница Микаль Ровнер. Ее выставка “*Traces of life: The world of the children*” была инициирована Музеем Яд Вашем для новой постоянной экспозиции комплекса Аушвиц-Биркенау. Художнице предложили создать мемориал, посвященный полутора миллионам детей, убитых в период Холокоста. Ровнер отказалась от идеи мемориала и на протяжении года изучала детские рисунки, созданные в период Холокоста, которые находятся в архиве Яд Вашем и в архиве истории Холокоста Еврейского музея в Праге. По итогам годового исследования она выбрала из детских дневников самые непосредственные, искренние фрагменты-рисунки. А потом отдельные мотивы, фрагменты рисунков перенесла на стены музейного пространства: от сцен мирной жизни и изображения звезды Давида до военных сцен и быта концлагеря. По словам Ровнер, ей было важно обратить внимание не только на Аушвиц как место уничтожения людей, детей в том числе, но и на феномен детства: «В Аушвице-Биркенау мы уже на территории убийства, поэтому я хотела создать пространство, которое бы говорило что-то о самих детях».

Современные художники, в их числе и Ровнер, используют такие методы работы с документами, которые лежат за пределами музейных инструментов. Например, монтаж хроники или создание выдуманной истории, проиллюстрированной реальными докумен-

тами. Израильская художница Орли Майберг в работе «Следы» комбинирует безымянные фрагменты хроники, найденной на YouTube. В видео вошли кадры из мирной жизни до Второй мировой войны, съемки кибуцев в 1940-е гг., а также жизни в Тель-Авиве в 1960-е годы. Собранные из кусочков чужой жизни видео становится воображаемой историей одной семьи, пережившей Холокост и обосновавшейся в Израиле после войны. Там, где музейная экспозиция классифицирует и исследует документы, художница, наоборот, соединяет безымянную хронику. Цель музея – рассказать реальную историю, установить последовательность событий и вернуть память о людях в историю. Художница работает над созданием новой истории, обращаясь с документами как с образами.

Ровнер заимствует методы, используемые в исторической науке: она обращается к архивам, последовательно изучает определенный корпус документов (детские дневники). При этом, находясь в пространстве художественной работы, она может позволить себе свободно обращаться с дневниками, выбирая отдельные фрагменты и соединяя их друг с другом. Музей, таким образом, выступает пространством, в котором становится возможным соединить документальное и художественное, то есть можно обратиться к архивам, но при этом не быть скованным строгими методами исторического исследования.

Другая работа Ровнер «Мир, которого больше нет» (2005) является одним из первых объектов в экспозиции музея Яд Вашем. Видео включает в себя кадры и хроникальную съемку жизни евреев в местечках, общинах, крупных городах до Холокоста. «Задача заключалась в том, чтобы правдиво воссоздать атмосферу еврейской жизни, взять разрозненные видеосюжеты и объединить их в единое полотно»², – говорит художница. Для Ровнер важным стало отразить обычную жизнь реальных людей, а не создать представление о некоторой общности безымянных жертв³, что и приводит ее к исследованию мирной жизни. Специально для создания видео о жизни евреев до войны Ровнер искала хроникальные записи, фотографии и кадры, которых оказалось крайне мало. В процессе исследования художница обращалась в архивы и библиотеки, изу-

² Мир, которого больше нет // Яд Вашем [Электронный ресурс]. URL: <http://www.yadvashem.org/yv/ru/museum/gallery01.asp> (дата обращения 20 августа 2020).

³ I Still See Their Eyes: The Vanished Jewish World // Sartle: see art differently [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sartle.com/artwork/i-still-see-their-eyes-the-vanished-jewish-world-michal-rovner> (дата обращения 12 сентября 2020).

чала историю повседневности, жизнь еврейских общин и местечек, беседовала со специалистами, проживая данный опыт и воплощая его позже в работе.

Так происходит исследование, спровоцированное и заказанное музеем для постоянной экспозиции, но работающее на территории современного искусства. Монтаж разных частей хроники предполагает отсутствие повествовательности, которая контрастирует с основным нарративом экспозиции. Способ представления материала отличается, и именно художественная работа открывает экспозицию. Это крайне смелое решение для музея, которое ставит под вопрос привычные принципы построения музейной композиции и способы обращения с документом в целом.

Работа выставочного диспозитива

Во взаимодействии современного искусства и музеев совести можно выделить несколько аспектов: 1) отношения с пространством музея; 2) взаимодействие разного типа материалов, исторического и художественного; 3) соединение методов работы художника и музея. Все эти элементы позволяют говорить о выстраивании выставочного диспозитива каждого из проектов и дают возможность определить, как складываются отношения между искусством и музеем и какова динамика развития их взаимодействия.

Зачастую участие современных художников в работе музея происходит за пределами основной музейной экспозиции. В Мемориальном музее Холокоста работы ЛеВитта, Серра, Шапиро и Келли находятся во вспомогательных пространствах, тем самым активируя их. Однако наиболее радикальным примером является Работа Ровнер в Яд Вашем, которая не только открывает постоянную экспозицию, но и позволяет взглянуть на музей как бы со стороны. Подчеркивая архитектурную специфику музея, Ровнер помещает видео на треугольное панно. Таким образом, работа оказывается частью самого здания Яд Вашем. Это свидетельствует об изменении понимания того, как устроен музей в целом.

Безусловно, уже давно музейная архитектура становится важным выразительным средством, а магазины и кафе – такая же составляющая комплекса наряду с самой экспозицией [Alba 2015]. Тем не менее соединение архитектуры и искусства в музеях совести показывает стремление музея к оказанию сильного эмоционального воздействия на зрителя, которое осуществлялось бы не только в рамках выставки, но и захватывало бы посетителей полностью. Зачастую архитектуру называют «выразителем миссии

музея» [Jones 2016, p. 180] и одновременно инструментом конструирования повествования [Jones 2016, p. 209]. Архитектура выводит музейное повествование на уровень физического переживания, задает определенный путь прохождения экспозиции. Включение современного искусства отвечает задаче музея столкнуть зрителя с историей и вызвать аффект. Однако такое воздействие может восприниматься как манипуляция, которая идет вразрез с образовательными задачами музея.

При этом в Яд Вашем Ровнер работает с тем же типом материалов, что представлены в музее. Однако, монтируя историческую хронику в своей работе, она предлагает совершенно другой взгляд на музейную экспозицию, подчиненную собственным целям, среди которых – восстановление последовательности исторических событий, необходимости увековечивания памяти. Создавая мемориал детям в Аушвице, Ровнер совершает похожую операцию: она отказывается от традиционного понимания мемориала в пользу монтажа разных фрагментов дневников. Так, искусство выполняет делегированную ему музеем роль критика институции и предлагает альтернативный взгляд на музейное повествование, будь то методы музейной работы или роль мемориала, которую берут на себя музейные комплексы.

Расширение влияния музеев совести говорит, с одной стороны, об их социальном и политическом потенциале. С другой стороны, не становятся ли они обладателями монополии на память? В таком случае важно, что музей изнутри осмысляет себя как пространство производства памяти. И современное искусство становится инструментом критики, так как ставит под вопрос музейные способы репрезентации истории, вскрывает механизмы работы музейного повествования. Художники получают доступ к историческому материалу, но предлагают альтернативные способы взаимодействия с ним, например монтаж документов или создание фиктивного архива. Под сомнение ставятся уже устоявшиеся приемы экспонирования и работы со зрителем. Иными словами, возвращаясь к диссонантному наследию в определении Танбриджа и Ашворта, искусство предлагает еще одну оптику взгляда на тот корпус материалов, с которым работают музеи совести.

Критикуя способы музейной работы, искусство само становится частью музейной структуры, целью которой становится влияние на зрителя. Это можно увидеть во взаимодействии с архитектурой музеев, направленном на усиление эффекта погруженности в экспозицию. Действуя на территории музеев совести, современное искусство работает в первую очередь с его зрителем. Поэтому современные художники оказываются включенными в систему репрезентации истории, которую создают музеи.

Выставочный диспозитив позволил соединить в одном пространстве художественный и исторический контексты, обратившись к репрезентации истории как к общему для гуманитарных дисциплин процессу, где нет доминирующих оптик взгляда. Потому стало возможным определить разницу подходов между показом современного искусства как выставочного объекта и исследовательской работы художников в пространстве музея. В первом случае кураторы включают готовые произведения, созданные в другом контексте. Перенесенные в музей, они обогащают его язык и предлагают альтернативный взгляд. Во втором случае работа художников изначально строится на музейных материалах и архивах, что позволяет говорить о более тесном и глубоком взаимодействии, которое обогащает музейный инструментарий и дает художникам доступ к местам, где буквально хранится история. Именно такие проекты активируют процесс преодоления жестких границ между разными сферами, работающими с трактовками прошлого.

Литература

- Ассман 2016 – *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
- Травма: пункты 2009 – *Травма: пункты* / Ред. С.А. Ушакин, Е.Г. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 936 с.
- Саймон 2017 – *Саймон Н.* Партиципаторный музей. М.: Ad Marginem, 2017. 440 с.
- Фуко 1996а – *Фуко М.* Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
- Фуко 1996б – *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.
- Ямпольский 2013 – *Ямпольский М.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Книжные мастерские: Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.
- Alba 2015 – *Alba A.* The Holocaust Memorial Museum: sacred secular space. N.Y.: Palgrave McMillan, 2015. 250 p.
- Gibbons 2007 – *Gibbons J.* Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance. London: I.B. Tauris, 2007. 240 p.
- Jones 2016 – *Jones P.* Museum architecture matters // *Museum and Society*. 2016. № 1 (14). P. 180–220.
- Kranz 2014 – *Kranz T.* The Pedagogy of remembrance as a form of museum education// *The Person and the Challenges*. 2014. № 2. P. 257–269.
- Linenthal 1994 – *Linenthal E.* The boundaries of memory: The United States Holocaust Memorial Museum // *American Quarterly*. 1994. № 46. P. 406–433.
- Perry 2016 – *Perry R.* Holocaust hospitality: Michal Rovner's living landscape // *History and Memory*. 2016. № 28 (2). P. 89–122.
- Tunbridge Ashworth 1996 – *Tunbridge J.E., Ashworth G.J.* Dissonant heritage: The Management of the Past as a resource in conflict. Chichester: John Wiley. 1996. 314 p.

References

- Alba, A. (2015), *The Holocaust Memorial Museum: sacred secular space*, Palgrave MacMillan, New York, USA.
- Assman, A. (2016), *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj* [New discontent with memorial culture], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Foucault, M. (1996a), *Arheologiya znaniya* [The archeology of knowledge], Nika-Centr, Kiev, Ukraine.
- Foucault M. (1996b), *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to the truth: beyond knowledge, power and sexuality], Kastal, Moscow, Russia.
- Gibbons, J. (2007), *Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance*, I.B. Tauris, London, UK.
- Jones, P. (2016), "Museum architecture matters", *Museum and Society*, vol. 1 (14), pp. 180–220.
- Kranz, T. (2014), "The Pedagogy of remembrance as a form of museum education", *The Person and the Challenges*, vol. 2, pp. 257–269.
- Linenthal, E. (1994), "The boundaries of memory: The United States Holocaust Memorial Museum", *American Quarterly*, vol. 46, pp. 406–433.
- Perry, R. (2016), "Holocaust hospitality: Michal Rovner's living landscape", *History and Memory*, vol. 28 (2), pp. 89–122.
- Simon, N. (2017), *Participatornyi muzei* [Participatory museum], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Tunbridge, J.E. and Ashworth, G.J. (1996), *Dissonant heritage: The management of the Past as a resource in conflict*, John Wiley, Chichester, UK.
- Ushakin, S.A. and Trubina, E.G. (eds.) (2009), *Travma: punkty* [Trauma: points], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia
- Yampolskii, M. (2013), *Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii* [Spatial history. Three texts about history], *Knizhnye masterskie; Masterskaya 'Seans'*, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Татьяна Ю. Миронова, MA in cultural management, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, д. 11; taniamironova8@gmail.com

Information about the author

Tat'ayna Yu. Mironova, MA in cultural management, postgraduate student, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 11, Pokrovskii Boulevard, Moscow, Russia, 109028; taniamironova8@gmail.com

УДК 004.738.5

DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-133-147

Коллективная память о советском прошлом на YouTube: способы аудиовизуального конструирования рядовыми видеоблогерами

Галина И. Зверева

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, galazver@mail.ru*

Аннотация. На платформе YouTube размещается множество видеороликов, которые содержат различные медиарепрезентации коллективной памяти о советской истории. В этом массиве мультимедийных продуктов самостоятельное место занимают видео, создаваемые рядовыми блогерами. Видеофильмы с темами о недавнем прошлом формируются на основе оцифрованных фрагментов документальных и игровых фильмов, фотографий, плакатов, открыток, рисунков и проч. Вербальные комментарии зрителей-пользователей к видеороликам расширяют и изменяют их смысловое содержание. Цель статьи состоит в том, чтобы выявить в видеофильмах рядовых блогеров различные способы аудиовизуального конструирования коллективной памяти о массовых репрессиях 1930-х гг. и ГУЛАГе. Критериями отбора источников для исследования служат: время их размещения на платформе YouTube (2010-е гг.), заявка видеоблогеров на документальность, число просмотров, количество комментариев. Результаты исследования показывают, что блогеры формируют кластеры коллективной памяти о репрессиях и ГУЛАГе с помощью аудиовизуальных знаков и символов, легко опознаваемых пользователями-зрителями. Одни и те же фото- и кинофрагменты могут «срабатывать» в видео по-разному в зависимости от того, как они соотносятся с вербальным и аудиальным компонентами мультимодального текста. Способы аудиовизуального документирования советского прошлого, используемые блогерами, сочетают в себе до-цифровые и цифровые технологии. Отбор тех или иных аудиовизуальных компонентов как «сырых данных» для видео, их монтаж, наделение исторических персонажей определенными ролями, организация времени и пространства в цифровом нарративе, включение в него разных социальных и политических контекстов позволяют блогерам

© Зверева Г.И., 2020

конструировать различные варианты коллективной памяти о советском прошлом в соответствии с их идейными позициями.

Ключевые слова: платформа YouTube, рядовой видеоблогер, коллективная память, медиатизация памяти, аудиовизуальное конструирование памяти, советское прошлое, массовые репрессии 1930-х годов, ГУЛАГ

Для цитирования: Зверева Г.И. Коллективная память о советском прошлом на YouTube: способы аудиовизуального конструирования рядовыми видеоблогерами // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 133–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-133-147

Collective memory of the Soviet past on YouTube: techniques for audiovisual construction by ordinary video bloggers

Galina I. Zvereva

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
galazver@mail.ru*

Abstract. The YouTube platform hosts a multitude of video clips that contain various media representations of the collective memory of Soviet history. In this array of multimedia products, videos created by ordinary bloggers take their own place. Videos with themes about the recent Past are formed on the basis of digitized fragments of documentary and fiction films, photographs, posters, postcards, drawings, etc. Verbal comments of viewers-users to videos expand and change their semantic content. The purpose of the article is to reveal in the videos of ordinary bloggers various techniques for audiovisual constructing the collective memory of the mass repression of the 1930s and the Gulag. The criteria for selecting sources for the study are: the time they were posted on the YouTube platform (2010s), video bloggers claim to be documentary, the number of comments. The research results demonstrate that bloggers shape clusters of collective memory of the repressions and the Gulag using audiovisual signs and symbols that are easily recognizable by viewers. The same photographs and film fragments can “work” in video differently depending on how they relate to the verbal and audio components of multimodal text. The techniques used by bloggers for audiovisual documentation of the Soviet Past combine pre-digital and digital technologies. The selection of certain audiovisual components as “raw data” for video, their montage, giving historical figures certain roles, organizing time and space in a digital narrative, including different social and political contexts in it, all allow bloggers to form various representations of the collective memory of the Soviet past, depending on their ideological positions.

Keywords: YouTube platform, ordinary video blogger, collective memory, mediatization of memory, audiovisual construction of memory, Soviet past, mass repressions of the 1930s, GULAG

For citation: Zvereva, G.I. (2020), "Collective memory of the Soviet past on YouTube: techniques for audiovisual construction by ordinary video bloggers", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 133–147, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-133-147

Введение

На платформе YouTube в его русскоязычном сегменте размещается множество мультимедийных продуктов, которые содержат различные репрезентации коллективной памяти о советской истории. В качестве акторов медиарепрезентаций выступают российские государственные и общественные организации, профессионалы из разных областей знания, публицисты, лидеры мнений, любители. Это порождает на YouTube обстановку конкуренции и зачастую острого противоборства в области медийного продвижения разных конструктов памяти о недавнем прошлом. В качестве важнейших аргументов для обоснования своей позиции акторы активно используют те или иные визуальные и аудиальные ресурсы. Видеоролики с медиарепрезентациями памяти о советском прошлом формируются в основном из оцифрованных текстовых документов, фрагментов документальных и игровых фильмов, фотографий, плакатов, открыток, рисунков и проч. Среди создателей видеofilмов о советском прошлом самостоятельное место занимают рядовые блогеры.

Цель исследования состоит в том, чтобы выявить различные способы медийного конструирования рядовыми блогерами коллективной памяти о таких драматических периодах советской истории, как массовые репрессии в 1930-е гг. и функционирование системы ГУЛАГа. Фокус исследования направлен на анализ технологий производства блогерами аудиовизуальных «памятных» нарративов о советском прошлом.

Концептуальная рамка исследования

Концептуальную рамку этой работы образуют результаты междисциплинарных исследований, в которых содержатся различные подходы к изучению коллективной памяти, особенностей ее фор-

мирования и бытования в медиатизированной среде, специфики аудиовизуального конструирования памяти об историческом прошлом в социальных медиа.

Ключевым системообразующим понятием для проведения исследования служит понятие «коллективная память», введенное в научный оборот еще М. Хальбваксом, и его соотношение с понятием «индивидуальная память» [Halbwachs 1980]. Дальнейшая разработка и уточнение содержания этого понятия Я. Ассманом [Assmann 2008] и А. Ассман [Assmann A. 2008] в 2000-е гг. открывают возможности для изучения процессов производства коллективной памяти во взаимосвязи с социальным опытом переживания исторического прошлого [Wertsch and Roediger 2008; Cordeiro 2017; de Saint-Laurent 2018].

Важнейший стимул для исследования коллективной памяти дает рассмотрение этого феномена в контексте тотальной медиатизации современного общества, которая выражается в определяющем воздействии многообразных форм медиа на социальные институты и сферы публичной и частной жизни. Актуализация понятий «медиатизация памяти» и «медиатизированная память» в работах Й. ван Дейк, Дж. Гарде-Хансен, Э. Хоскинса [van Dijck 2007; Garde-Hansen 2011; Hoskins 2014] позволяет акцентировать исследовательское внимание на современных механизмах создания кластеров коллективной памяти как социальных конструктов, динамика и трансформации которых в значительной степени определяются условиями медиатизированной среды. Важное место в корпусе текстов о медиатизированной коллективной памяти занимает обсуждение места и роли визуального и аудиального компонентов в процессе ее конструирования в открытом сетевом пространстве [Zelizer 2004; Moss 2009; Kuhn 2010].

В 2010-е годы в исследования памяти вводится понятие «коннективная память» [Hoskins 2011a; Hoskins 2011b], которое дает возможность зафиксировать явление коннективности (связанности) в процессе медийного конструирования коллективной памяти и в форматах ее репрезентации при воздействии на них цифровых технологий и алгоритмов. Явление коннективности выражается в установлении сложных социально-технических взаимосвязей в гибридной структуре медиатизированной памяти, производимой в информационной сетевой среде [van Dijck 2013; Bond, Craps, Vermeulen 2016].

В последние годы исследователи уделяют значительное внимание изучению технологий отбора, документирования и цифровой обработки коллективных и индивидуальных воспоминаний, которые используют акторы при конструировании памяти на платфор-

мах социальных медиа [Hoskins 2018]. В некоторых работах заметно стремление авторов к выявлению многообразных перформативных эффектов, создаваемых продуктами медиатизированной памяти в онлайн и офлайн социальной среде (мобилизация индивидов к действиям и их легитимация, формирование коллективной идентичности и проч.). Исследователи характеризуют «работу памяти» в системе социальных коммуникаций как дискурсивный процесс, включающий в себя определенные практики общения и порождающий разные культурные формы. Они отмечают, что в дискурсивных практиках память о прошлом формируется и конструируется в цифровом настоящем и даже способна проецироваться в будущее [Smit, Heinrich, Broersma 2018].

Повышенный исследовательский интерес к социокультурным, социально-техническим и технологическим аспектам производства медиатизированной памяти стимулирует теоретические и конкретно-научные разработки, связанные с изучением роли рядовых пользователей социальных медиа, включая блогеров, в формировании коллективной памяти [Hirst, Echterhoff 2012; Burgess, Green 2018; Aasman, Fickers, Wachelder 2018; Montrescu-Mayes, Aasman 2019]. Обсуждая специфику деятельности рядовых блогеров, исследователи отмечают определенную зависимость используемых ими семантических и технологических приемов конструирования памяти от тех способов, которые применяют более влиятельные акторы при генерировании мемориальных культурных продуктов в социальных медиа. [Kuhn 2010; Cummings, Jarrett 2013; Berry 2018; Burgess, Green 2018].

Специфика исследовательской работы с «памятными» нарративами видеоблогеров

Основу исследования составляет корпус видеоисторий о советском прошлом и прежде всего о массовых репрессиях в 1930-е гг. и ГУЛАГе, которые создаются и размещаются рядовыми блогерами на платформе YouTube. Выбор источников обусловлен несколькими критериями. Один из них – наличие у пользователя персонального канала и позиционирование себя в качестве блогера. При этом основное внимание уделяется изучению любительского сегмента русскоязычной блогосферы. Из огромного массива персональных блогов исключаются те, акторами которых являются известные медийные лица – публицисты, журналисты, политики, лидеры мнений, профессионалы из разных областей социально-гуманитарного знания. В процессе отбора источников выявлен корпус видео, разме-

щенных на платформе YouTube в 2010-е гг. и содержащих тематику о советской истории 1930-х гг. с числом просмотров от одной тысячи и более. Важным критерием отбора служит также продолжающееся зрительское обсуждение таких видео в ветках комментариев. Изучение источников как мультимодальных нарративов, сочетающих в себе визуальный, вербальный и аудиальный компоненты, проводится средствами нарративного и дискурсивного анализа.

Анализ текстов источников дает основание говорить о том, что они содержат в себе признаки «войн памяти», связанных с разными интерпретациями советского прошлого в русскоязычном сегменте блогосферы на YouTube. Демонстрируя в видеороликах различные идейные установки, рядовые блогеры стремятся адресовать свои продукты прежде всего лояльным пользователям в расчете на расширение аудиторий. Авторы видеофильмов, конструирующие собственные версии коллективной памяти о масштабах и направленности репрессий в 1930-е гг. и ГУЛАГа, активно используют оцифрованные ресурсы, зачастую произвольно оперируя историческими визуальными образами, знаками и символами. В спорах о подлинности создаваемых конструкторов коллективной памяти рядовые блогеры жестко оспаривают позиции друг друга, действуя в логике сетевого холивара и используя приемы провокации и обценную лексику. Правоту своих позиций они нередко стремятся подкреплять отсылкой на хорошее знание исторических источников, мотивируя тем, что являются учителями истории или людьми, изучавшими историю¹.

Медиатизированная память конфигурируется посредством различных цифровых технологий [Hoskins 2014]. Аудиовизуальное конструирование рядовыми блогерами коллективной памяти проводится с использованием технологических приемов, которые задаются культурой софта, в частности правилами и цифровыми алгоритмами, характерными для платформы YouTube. Работа блогеров по созданию «памятных» нарративов включает в себя: отбор визуальных и аудиальных ресурсов, свидетельствующих о репрессиях в 1930-е гг. и ГУЛАГе, расстановку ими тех или иных смысловых акцентов в процессе монтажа видео, наделение исторических персонажей заданными ролями, определенную организацию исторического времени и пространства, введение в текст разных социальных и политических контекстов.

Важными опорными пунктами для организации связного повествования становятся изображения отобранных или скомбини-

¹Вестник бури (2019): https://vk.com/wall-73211733_83534 (дата обращения 25 августа 2020).

рованных цифровых визуальных объектов. Видеоистории складываются в процессе взаимодействия визуального ряда с аудиальным и вербальным компонентами. Они содержат в себе разделяемые культурные значения с расчетом на их опознание «своими» зрительскими аудиториями и создание определенных перформативных эффектов в пользовательской среде [Smit, Heinrich, Broersma 2018, p. 3120].

Технологии создания блогерами «памятных» историй о репрессиях в 1930-е гг. и ГУЛАГе

Технологии конструирования рядовыми блогерами коллективной памяти в видеонарративах можно условно подразделить по форматам и способам производства на несколько типов. Один из них неспецифичен для блогерских практик, он нередко применяется в среде рядовых пользователей YouTube. Это – использование песен или музыкальных композиций как основы для создания видеофильма.

Рядовые блогеры могут создавать видеонарративы на темы о массовых репрессиях и сталинских лагерях на базе популярных песен советского времени². Визуальный ряд, формируемый авторами видео из фрагментов документальных и игровых фильмов, фотографий, плакатов, рисунков, не только иллюстрирует содержание песни. Он выполняет важную функцию исторических свидетельств, документирующих события советского прошлого, отсылает зрителей к исторической памяти, актуализирует в аудитории пользователей те или иные культурные значения. Текст песни, голос исполнителя, весь музыкальный ряд призван воздействовать на чувства зрителя, вызывать у него определенные эмоции [van Dijck 2006]. Такие «памятные» видеоистории обычно собирают большое количество просмотров на YouTube.

Другой тип видеонарратива представляет собой мультимодальную историю, которая создается на основе видеосъемки памятных мест, связанных с драматическими периодами советской истории. Он тоже широко представлен на платформе YouTube. Авторами таких видео являются не только профессионалы

²См., например: Я помню тот Ванинский порт (2016): https://www.youtube.com/watch?v=QZje_JSzAEw (дата обращения 25.08.2020); Будь проклята ты, Колыма (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=jbSIkqizvVg> (дата обращения 25 августа 2020).

(журналисты, режиссеры-документалисты и др.), но и рядовые пользователи-любители. «Памятные» видеонарративы рядовых блогеров, использующих такой формат, формируются из видеосъемок их путешествий по местам массовых захоронений репрессированных или остаткам бывших сталинских лагерей. В роли нарратора выступает видеокамера и закадровый голос автора. Иногда необходимое эмоциональное впечатление от рассказа усиливает соответствующее музыкальное сопровождение³. При медийной репрезентации мест памяти главный акцент в видеофильмах ставится именно на визуальных следах – исторических свидетельствах советского прошлого.

Следует отметить, что в содержании этих двух типов «памятных» видеонарративов доминирует негативное отношение рядовых блогеров к массовым репрессиям и сталинской системе ГУЛАГа.

Третий вид видеонарратива о советском прошлом – основной в практиках работы рядовых блогеров. Блогер – автор видео выступает не только основным рассказчиком и определяет содержание и направление истории своими оценочными комментариями используемых визуальных документов, но и постоянно присутствует в кадре как главный герой⁴. Демонстрируемый визуальный ряд складывается из подборок фрагментов фильмов советского времени, коллажей из фотографий, различных графических изображений, элементов компьютерной игры. Вместе по замыслу автора видео они должны создавать определенный настрой в коллективной и индивидуальной памяти зрителей-пользователей о событиях советской истории, в том числе относящихся к периоду 1930-х гг. В таких видеонарративах музыкальный ряд используется нечасто. При изложении своей версии событий прошлого блогер либо сохраняет аутентичное звуковое сопровождение 1930-х гг. (советские марши и песни), либо, в зависимости от своих идейных приоритетов, ставит на его место фоновые композиции, составленные из фрагментов музыкальных произведений разных лет. Историчность

³Лагеря ГУЛАГа на реке Чусовой (2018): https://www.youtube.com/watch?v=4sWNDXUWt7w&list=PLbv1vbiO5Nhw8rBeLnVYW_HLSD72NRABT&index=11&t=724s (дата обращения 25 августа 2020); Единственный музей в настоящей колонии ГУЛАГ (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=egbSZX0N79g> (дата обращения 25 августа 2020).

⁴Сталинизм. Как разобраться в политике? Берия, репрессии, коллективизация, СССР, ГУЛАГ (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=vtlgKyyLN34> (дата обращения 25 августа 2020); itpedia знает правду о 37-ом | Сталин, ГУЛАГ, Разоблачение (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=8bd-Wyi0y5s&t=613s> (дата обращения 25 августа 2020).

аудиовизуального компонента при конструировании коллективной памяти в блогах выражается в том, что одни и те же (или подобные) аудио-, фото- и кинофрагменты могут по-разному «срабатывать» в разных видеороликах как рассказах о советском прошлом. В итоге содержание конструируемой «памятной» видеоистории может становиться по смыслу противоположным (решительное осуждение сталинского режима или его апология).

Значительный корпус «памятных» нарративов, создаваемых рядовыми блогерами, составляют истории, нацеленные на критику и осуждение сталинизма⁵. В них (вос)создаются коллективные воспоминания о Большом терроре и его негативных последствиях в советской истории. Авторы историй акцентируют внимание зрительских аудиторий на огромных масштабах преследований и многочисленных жертвах репрессий, жестокости сталинской государственной системы, воплощенной в ГУЛАГе.

Одновременно на платформе YouTube производится огромное количество видеонарративов, которые направлены на оправдание репрессий и ГУЛАГа и представляют сталинский период советской истории как высший этап развития страны в XX в.⁶ Их акторы – это обычно блогеры левой или коммунистической ориентации. В этих нарративах главное место занимают медиарепрезентации темы гордости за «свою» историю и сожаления об ушедшей державе. Что касается темы репрессий и террора, то она либо переопределяется авторами историй с помощью разных аргументов (вынужденные меры борьбы с противниками советской власти, защита от враждебных внешних сил и проч.), либо уходит на задний план.

В массиве блогерских «памятных» нарративов можно найти и такие, в которых содержатся попытки построить истории о репрессиях и терроре в 1930-е годы с аргументами «за» и «против»⁷.

⁵ Я презираю СССР (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=Ik-8bkoBrJE> (дата обращения 25 августа 2020); Почему в СССР все было плохо? (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=XbRz9HqRE0M> (дата обращения 25 августа 2020).

⁶ См., например: Как изменить отношение к СССР за 7 минут? (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=SbTWd3Yuxf8> (дата обращения 25 августа 2020); Юрий Дудь и Кольма: вранье, эмоции, дилетантство (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=1CrX17o9rU4> (дата обращения 25 августа 2020).

⁷ См., например: Почему все ругают СССР (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=o-8ot5YskCE> (дата обращения 25 августа 2020); За что стоит любить СССР (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=5gXy07p21aQ> (дата обращения 25 августа 2020).

При создании «памятных» нарративов рядовые блогеры, как правило, исходят из собственных представлений о событиях советской истории. По такому же основанию отбираются и систематизируются оцифрованные и цифровые информационные ресурсы. В среде рядовых блогеров время от времени возникают споры по поводу надежности используемых информационных ресурсов. Однако суждения об исторических событиях, степени достоверности или недостоверности тех или иных исторических свидетельств формируются в блогерской среде в основном под медийным влиянием телевизионной и журнальной публицистики. Позиции профессиональных историков принимаются блогерами во внимание главным образом в случае их близости собственным взглядам⁸.

В результате в видеоисториях, которые рядовые блогеры представляют зрительским аудиториям как частицы общей, коллективной памяти, преобладают публицистические пристрастные оценки прошлого и высказывания, свидетельствующие о персональной самоидентификации авторов и их жизненных предпочтениях [Montrescu-Mayes, Aasman 2019].

Восприятие пользователями видеофильмов о советском прошлом

Многообразные информационные ресурсы, преобразуемые блогерами в видеоисториях в акты памяти посредством цифровых медиатехнологий, способны воздействовать на индивидуальные воспоминания и генерировать культурную память зрительских аудиторий [van Dijck 2007].

Рядовые видеоблогеры конструируют кластеры культурной памяти о советском прошлом с помощью аудиовизуальных знаков и символов, легко опознаваемых пользователями-зрителями. Видеофильмы на темы советской истории и, в особенности, видеорасказы на темы истории Большого террора, массовых репрессий и ГУЛАГа собирают большое количество просмотров и оживленно комментируются пользователями YouTube. Это свидетельствует об остроте и травматичности общественного восприятия и переживания непреодоленного прошлого.

Воспринимая блогерские видеоистории сквозь личный и социальный опыт, рядовые пользователи принимают творческое уча-

⁸См., например: Пропаганда в российских учебниках (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=QBVeXhryPJU> (дата обращения 25 августа 2020).

ствие в их развитии. В вербальных комментариях к блогерским «памятным» нарративам происходит переработка аудиовизуального контента, расширяются сюжетные линии, смещаются смысловые акценты. Высказывания пользователей, связанные с семейными воспоминаниями о событиях 1930-х гг. и личными воспоминаниями о судьбах близких людей, складываются в ветках комментариев в самостоятельные кластеры коллективной памяти⁹:

П.1¹⁰. Доносы... Никто над душой не стоял... Сами мстили от зависти, сами и писали... Семью моей бабушки «раскулачили»... Это – 12 детей! В семье... Старших расстреляли... Бабуле, 13-летней девочке... Лагеря... Она рослая была, высокая... Донская Казачка... Они радоваться боялись, когда Сталин умер... Но выезд с Колымы не давали долгое время... И переписка, даже после окончания срока, ей запрещалась... Времена были... Не дай Бог!!!

П.2. Жили на Маршальском, были на Аляскитовом в 1990, мало что осталось. Вышки по-над дорогой помню. Кучу обуви, много детской, с торчащими гвоздями. Деревянные лестницы в небо по сопкам. Шкафчики. Километры колючей проволоки. И тишина, либо мы оглушены были увиденным, либо птицы там не поют... Жуть.

П.3. Мой дед на Колыме десятку отсидел. И все его родственники.

П.4. Может и мой дед там сгинул. Единственное письмо было из Сиблага в 1938 г. В гражданскую он был красным партизаном.

П.5. Когда-то в поселке Иультин я на лыжах, идя с папой, шла по костям зека на сопке. Это не тот страх перед мертвыми. Меня научил отец уважению к этим людям.

П.6. Мой дед в том месте сгинул, царство ему небесное...

П.7. А у меня дед и прадед.

П.8. Самое страшное. Что сейчас есть умники, которые утверждают, что не было лагерей. Что это миф. Что это были чуть ли не здравницы. Это страшно.

Заключение

Мультимодальные способы формирования коллективной памяти, используемые в видеофильмах рядовых блогеров, пред-

⁹ Будь проклята ты Колыма... концлагерь Аляскитовый: <https://www.youtube.com/watch?v=C4P51gsXIgk> (дата обращения 25 августа 2020).

¹⁰ По этическим причинам никнеймы пользователей – комментаторов видео в чатах на YouTube заменены на условные «пользователь 1», «пользователь 2» и далее.

ставляют собой гибрид культурного, технического и эстетического [Berry 2018]. Аудиовизуальные «памятные» нарративы о советском прошлом создаются блогерами в рамках цифровой алгоритмической культуры – алгоритмов и технологий производства, задаваемых платформой YouTube. Таким образом, эти видео как конструкторы медиатизированной коллективной памяти являются цифровыми объектами. Смысловая и техническая переработка блогером исходных исторических документов, которая происходит в процессе формирования «памятного» нарратива, введение в него эстетических и эмоциональных компонентов – все это опосредуется личным и социальным опытом, идейными предпочтениями создателя видеоролика. Включение рядовыми блогерами исторических аудиовизуальных компонентов в современные социальные и политические контексты формирует в видеоисториях о советском прошлом разные культурные значения и смысловые связки прошлого и настоящего. Исследование способов создания рядовыми блогерами «памятных» видеонарративов и изучение специфики их зрительского восприятия в комментариях дает возможность понять, как складываются и «работают» конструкторы медиатизированной коллективной памяти в социальных медиа.

Литература

- Aasman, Fickers, Wachelder 2018 – Materializing memories. Dispositifs, generations, amateurs / S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder (eds.). New York: Bloomsbury, 2018. 277 p.
- Assmann 2008 – *Assmann J.* Communicative and cultural memory // Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook / A. Erll, A. Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 109–118.
- Assmann A. 2008 – *Assmann A.* Canon and archive // Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook / A. Erll, A. Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 97–107.
- Berry 2018 – *Berry T.B.* Videoblogging before YouTube. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2018. 168 p.
- Bond, Craps, Vermeulen 2016 – Memory unbound. Tracing the dynamics of memory studies / L. Bond, S. Craps, P. Vermeulen (eds.). Oxford: Berghahn, 2016. 302 p.
- Burgess, Green 2018 – *Burgess J., Green J.* YouTube: Online video and participatory culture, Medford, MA: Polity Press, 2018. 191 p.
- Cordeiro 2017 – *Cordeiro V.D.* 'Groups' as a product of individual and collective memory: the hardcore of Maurice Halbwachs' theory of collective memory. ProtoSociology – Essays on Sociology. 2017. P. 1–19 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.protosociology.de/Rubrum/Cordeiro-Groups.pdf> (дата обращения 25 августа 2020).

- Cummings, Jarrett 2013 – *Cummings A.S., Jarrett J.* Only typing? Informal writing, blogging, and the academy // Writing history in the digital age / J. Dougherty, K. Nawrotzki (eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. P. 246–258.
- van Dijck 2006 – *van Dijck J.* Record and hold: popular music between personal and collective memory // Critical studies in media communication. 2006. Vol. 23. No. 5. December. P. 35–374.
- van Dijck 2007 – *Dijck J., van.* Mediated memories in the digital age. Series: Cultural memory in the present. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007. 256 p.
- van Dijck 2013 – *Dijck J., van.* The culture of connectivity: A critical history of social media. New York, NY: Oxford University Press, 2013. 240 p.
- Garde-Hansen 2011 – *Garde-Hansen J.* Media and memory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. 174 p.
- Halbwachs 1980 – *Halbwachs M.* The collective memory. New York: Harper & Row, 1980. 186 p.
- Hirst, Echterhoff 2012 – *Hirst W., Echterhoff G.* Remembering in conversations: the social sharing and reshaping of memories // Annual review of psychology. 2012. Vol. 63. P. 55–79.
- Hoskins 2011a – *Hoskins A.* Media, memory, metaphor: remembering and the connective turn // Parallax. 2011. Vol. 17 (4). P. 19–31.
- Hoskins 2011b – *Hoskins A.* 7/7 and connective memory: Interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture // Memory studies. 2011. Vol. 4 (3). P. 269–280.
- Hoskins 2014 – *Hoskins A.* The mediatization of memory // Mediatization of communication / K. Lundby (ed.). Berlin: De Gruyter Mouton, 2014. P. 661–679.
- Hoskins 2018 – Digital memory studies: media pasts in transition / A. Hoskins (ed.). New York; London: Routledge, 2018. 312 p.
- Kuhn 2010 – *Kuhn A.* Memory texts and memory work: performances of memory in and with visual media // Memory studies. 2010. Vol. 3 (4). P. 298–313.
- Montrescu-Mayes, Aasman 2019 – *Montrescu-Mayes A., Aasman S.* Amateur media and participatory cultures: film, video, and digital media. London: Routledge, 2019. 192 p.
- Moss 2009 – *Moss M.* Toward the visualization of history: the past as image. Lexington Books, 2009. 272 p.
- de Saint-Laurent 2018 – *de Saint-Laurent C.* Memory acts: a theory for the study of collective memory in everyday life // The Journal of constructivist psychology. 2018. Vol. 31 (2). P. 148–162.
- Smit, Heinrich, Broersma 2018 – *Smit R., Heinrich A., Broersma M.* Activating the past in the Ferguson protests: Memory work, digital activism and the politics of platforms // New media and society. 2018. Vol. 20 (9). P. 3119–3139.
- Wertsch, Roediger 2008 – *Wertsch J., Roediger H.* Collective memory: conceptual foundations and theoretical approaches // Memory. 2008. Vol. 16 (3). P. 318–326.
- Zelizer 2004 – *Zelizer B.* The voice of the visual in memory // Framing public memory / K.R. Phillips (ed.). Tuscaloosa, AL: University of Alabama, 2004. P. 157–186.

References

- Aasman, S., Fickers, A. and Wachelder, J. (eds.) (2018), *Materializing memories. Dispositifs, generations, amateurs*, Bloomsbury, New York, USA.
- Assmann, J. (2008), "Communicative and cultural memory", Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany. pp. 109–118.
- Assmann, A. (2008), "Canon and archive", Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany, pp. 97–107.
- Berry, T.B. (2018), *Videoblogging before YouTube*. Institute of Network Cultures, Amsterdam, Netherlands.
- Bond, L., Craps, S. and Vermeulen, P. (eds.) (2016), *Memory unbound. Tracing the dynamics of memory studies*, Berghahn, Oxford, United Kingdom.
- Burgess, J. and Green, J. (2018), *YouTube: Online video and participatory culture*, MA: Polity Press, Medford, USA.
- Cordeiro, V.D. (2017), "'Groups' as a product of individual and collective memory: the hardcore of Maurice Halbwachs' theory of collective memory", *ProtoSociology – Essays on Sociology*, pp. 1–19, available at: <http://www.protosociology.de/Rubrum/Cordeiro-Groups.pdf> (Accessed 25 august 2020)
- Cummings, A.S. and Jarrett, J. (2013), "Only typing? Informal writing, blogging, and the academy", *Writing history in the digital age*, Jack Dougherty, and Kristen Nawrotzki (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor, USA, pp. 246–258.
- Dijck, J. van (2006), "Record and hold: popular music between personal and collective memory", *Critical studies in media communication*, vol. 23 (5), December, pp. 357–374.
- Dijck, J. van (2007), *Mediated memories in the digital age*. Series: Cultural memory in the present, CA: Stanford University Press, Stanford, USA.
- Dijck, J. van (2013), *The culture of connectivity: a critical history of social media*, NY: Oxford University Press, New York, USA.
- Garde-Hansen, J. (2011), *Media and memory*. Edinburgh University Press, Edinburgh, United Kingdom.
- Halbwachs, M. (1980), *The collective memory*, Harper & Row, New York, USA.
- Hirst, W. and Echterhoff, G. (2012), "Remembering in conversations: the social sharing and reshaping of memories", *Annual review of psychology*, 2012, vol. 63, p. 55–79.
- Hoskins, A. (2011a), "Media, memory, metaphor: remembering and the connective turn", *Parallax*, vol.17 (4), pp. 19–31.
- Hoskins, A. (2011b), "7/7 and connective memory: Interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture", *Memory studies*, vol. 4 (3), pp. 269–280.
- Hoskins, A. (2014), "The mediatization of memory", in *Mediatization of communication*, Knut Lundby (ed.), De Gruyter Mouton, Berlin, Germany, pp. 661–679.
- Hoskins, A. (ed.) (2018), *Digital memory studies: media pasts in transition*, New York, London, Routledge, United Kingdom.

- Kuhn, A. (2010), "Memory texts and memory work: performances of memory in and with visual media", *Memory studies*, vol. 3 (4), p. 298–313.
- Montrescu-Mayes, A. and Aasman, S. (2019), *Amateur media and participatory cultures: film, video, and digital media*. Routledge, London, United Kingdom.
- Moss, M. (2009), *Toward the visualization of history: the past as image*. Lexington Books, USA.
- Saint-Laurent, C. de (2018), "Memory acts: a theory for the study of collective memory in everyday life", *The Journal of constructivist psychology*, vol. 31 (2), pp. 148–162.
- Smit, R., Heinrich, A. and Broersma, M. (2018), "Activating the past in the Ferguson protests: memory work, digital activism and the politics of platforms", *New media and society*, vol. 20 (9), pp. 3119–3139.
- Wertsch, J. and Roediger, H. (2008), "Collective memory: conceptual foundations and theoretical approaches", *Memory*, vol. 16 (3), pp. 318–326.
- Zelizer, B. (2004), "The voice of the visual in memory", *Framing public memory*, K.R. Phillips (ed.), University of Alabama, Tuscaloosa, AL, USA, pp. 157–186.

Информация об авторе

Галина И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; galazver@mail.ru

Information about the author

Galina I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; galazver@mail.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 21.09.2020.

Формат 60×90¹/₁₆.

Уч.-изд. л. 8,2. Усл. печ. л. 9,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1100

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru