

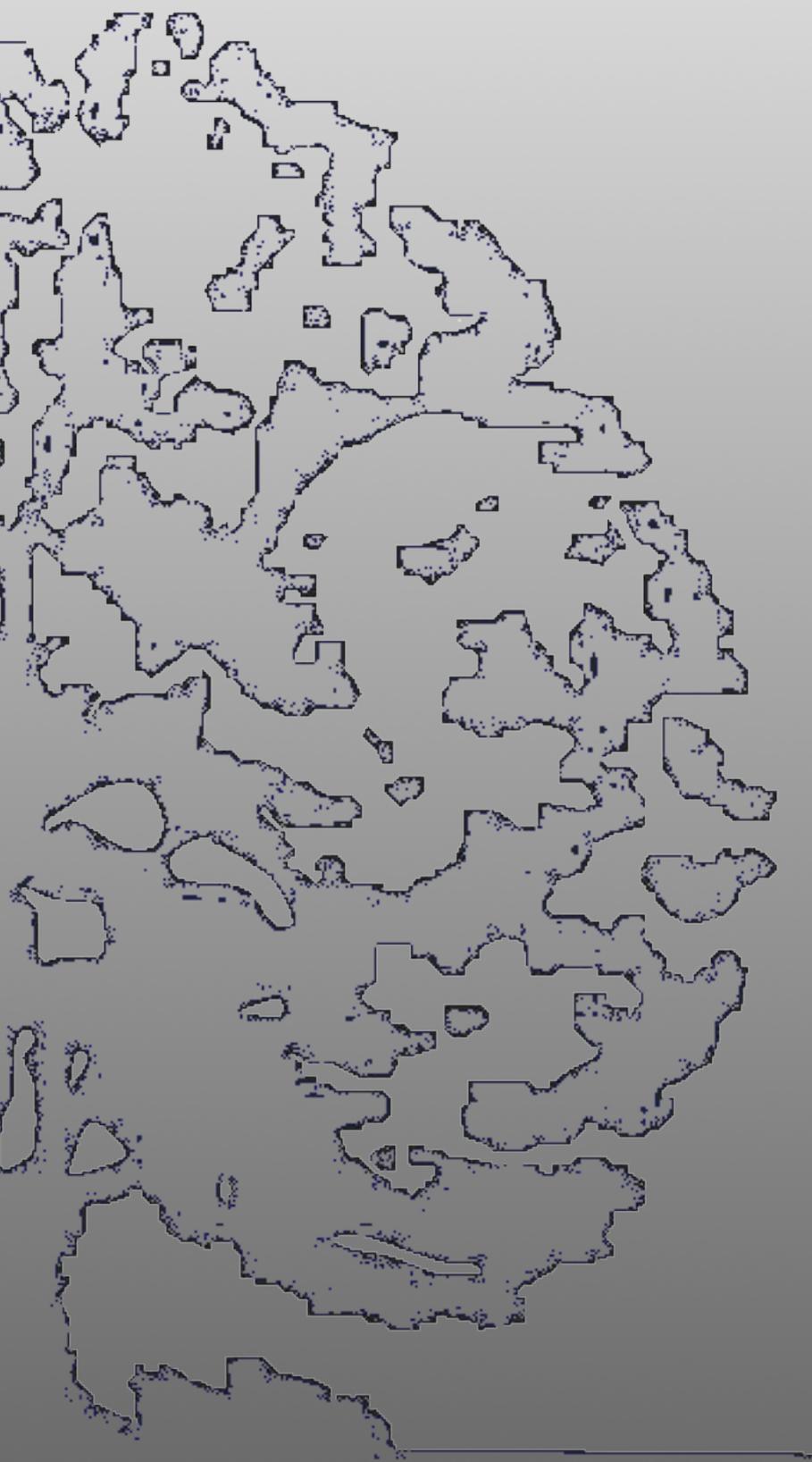
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Пятый год издания / 5th Year of publication



№17 (1-2015)
январь-март / January-March

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель***Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор*Члены совета***Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор**Баканова Ирина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент**Губин Валерий Дмитриевич**, доктор философских наук, профессор**Зверева Галина Ивановна**, доктор исторических наук, профессор**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор**Кравцова Елена Евгеньевна**, доктор психологических наук, профессор**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, профессор,

действительный член Российской академии художеств

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент**Мизиано Виктор Александрович**, кандидат искусствоведения**Огнев Константин Кириллович**, доктор искусствоведения, профессор**Смолянская Наталья Владимировна**, кандидат философских наук,

PhD по философии (Университет Париж 8, Франция)

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент**Шишко Ольга Викторовна****Якимович Александр Клавдианович**, доктор искусствоведения,

действительный член Российской академии художеств

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*Главный редактор***Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент*Члены редакционной коллегии***Марков Александр Викторович** (заместитель главного редактора),

доктор филологических наук, доцент

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения**Лиманская Людмила Юрьевна**, доктор искусствоведения, профессор**Толстой Андрей Владимирович**, доктор искусствоведения, доцент,

действительный член Российской академии художеств

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор**ART & CULT**
АРТИКУЛЬТФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал**Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ**

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsuh.ru>**e-mail:** editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2015

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD

Gubin, Valerij Dmitrievich, Dr.Habil, professor

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil

Shishko Ol'ga Viktorovna

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor

Tolstoj, Andrej Vladimirovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГУ
научный электронный журнал
Артикульт

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФC77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miuskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРОДСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: МЕСТА ПАМЯТИ И ПРАКТИКИ ИСКУССТВА

- 6 *А.В. Швец* Захватчики «места памяти»: классический текст как протестная площадка
- 13 *И.Г. Гурьянов* Городская память как метафора и как область исследований

ФЕНОМЕН ЖЕЛАНИЯ В ИСКУССТВЕ

- 27 *Д.И. Макаров* Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»
- 45 *Е.Д. Новикова* Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ

- 55 *О.Н. Филиппова* Художественное творчество М.В.Алпатова – ученого-искусствоведа и характеристика его ближайшего окружения, на основе архивных источников
- 59 *З.К. Койчуева* «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!». К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии
- 74 *Ф. В. Кондратенко* Нуль-Подобие

ОБЗОРЫ ЛИТЕРАТУРЫ

- 80 *М.В. Алферова* База данных культурных ценностей в Ираке, подвергшихся разрушению (реферат)
- 85 *А.Б. Белоусов* Социальный дизайн в музеях: психология посетителей музея (реферат)
- 91 *И.А. Клейменова* Все меняется: музеи и «поворот к материальному» (реферат)
- 96 *К.С. Кожевникова* Права человека и отдельный посетитель в музее (реферат)
- 102 *SUMMARY*

CONTENTS*URBAN STUDIES: MEMORY SITES AND ART PRACTICES*

- 6 *A. Shvets* Occupy The Memory Site: A Classic Text as A Protest Ground
- 13 *I. Guryanov* Urban Memory as Metaphor and as Field of Research

THE DESIRE IN ART

- 27 *D. Makarov* Wonderful life. Themes of creation and faith in Federico Moccia's *The Man Who Did Not Want to Love*
- 45 *E. Novikova* Fear and desire: the image of femme fatale in film noir of the 40's and the beginning of the 50's

PROBLEMS OF BIOGRAPHY IN THE MUSEUM PRACTICE

- 55 *O. Filipova* The artistic work of M.V.Alpatov is an outstanding scientist-art-critic and characteristics of his immediate environment, on the basis of archival sources
- 59 *Z. Koichueva* "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!". To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkesias
- 74 *Ph. Kondratenko* Zero-similarity

BIBLIOGRAPHY

- 80 *M. Alferova* The Iraq cultural property destruction database (paper summary)
- 85 *A. Belousov* Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies (paper summary)
- 91 *I. Kleimenova* Things are Changing: Museums and the Material Turn (paper summary)
- 96 *K. Kozhevnikova* Human Rights and the Individual Museum Visitor (paper summary)
- 102 *SUMMARY*

А.В. Швец

*магистрант кафедры общей теории словесности
 филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова
ananke2009@mail.ru*

ЗАХВАТЧИКИ «МЕСТА ПАМЯТИ»: КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ПРОТЕСТНАЯ ПЛОЩАДКА

Автор статьи исследует образование и функционирование «места памяти» на примере рецепции повести Г.Мелвилла «Писец Бартлби» движением «Захвати Уолл-стрит» (Occupy Wall Street). Создаваемое «оккупантами» «место памяти» находится в промежуточном между реальностью и «виртуальностью» пространстве – и непосредственно на «захватываемом» месте (Уолл-стрит), и в поле дискурсивно-интерпретационных практик (трактования повести Мелвилла, привязанные к пространственному контексту). Виртуальное «место памяти» создано моделью протеста-как-перформанса, которая позволяет самому «месту памяти» существовать только в момент исполнения и, таким образом, стать фактически необнаружимым. Благодаря своему «нематериальному» измерению, новое «место памяти» не подлежит захвату и легко переносится в любые точки земного шара.

The paper focuses on the emergence and functioning of a 'memory site (le lieu de mémoire, P.Nora), illustrated by the case of Occupy Wall Street readings of H.Melville's 'Bartleby the Scrivener'. The author argues that the new memory site bridges the real and the virtual worlds, existing as a place on Wall Street as well as being part of Occupy discourse (the interpretations and discussions of the story). The article contends that it is the model of protest as a performance that gives rise to the emergence of a virtual memory site. Consequently, this site exists only when the protest is being enacted. Therefore, such a site becomes virtually invisible for the outsiders, can not be re-occupied and is easily transferable as a social practice.

Ключевые слова: место памяти, протест, акционизм, перформанс

Keywords: memory site, protest, actionism, performance

Невзирая на первоначальную интуицию П.Нора, утверждавшего, что «места памяти не имеют референции в реальности»¹, современные исследования² в основном выносят в фокус изучения конкретные эмпирические случаи – локальные достопримечательности и иные прочно укорененные в истории города постройки, то есть географически материальные объекты. Феномены виртуальных и коллективно воображаемых «мест памяти» становятся объектами изучения значительно реже и, как правило, в расхожем представлении охватывают ряд очевидно непроблематичных культурных «топосов», «мест» в переносном смысле – например, (в случае семитомника под редакцией П.Нора) Марсельезу или Жанну д'Арк³. Между тем, топография культурной памяти также складывается из мест, образующихся на стыке между пространством физическим и виртуальным (дискурсивным, семиотическим). Как и любое место памяти, оно:

- 1) обладает «символической аурой»⁴;
- 2) обладает потенциалом консолидирования «мы»-группы⁵;

© Швец А.В., 2015

¹ Нора, П. Проблематика мест памяти // Франция-память. П.Нора, М.Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С.47.

² Ср., например, проект движения «Мемориал»: «Москва. Места памяти», где подавляющую часть рабочих кейсов можно локализовать на карте современной Москвы. URL : <http://www.memo.ru/d/144864.html>

³ Шенк, Ф.Б. Концепция «Lieux de memoire» // URL : Comentarii de Historia 2001. № 2. <http://www.main.vsu.ru/~cdh/02-main.htm> [Дата обращения – 04.04.2015].

⁴ Нора, П. Цит. соч. С.39.

⁵ Шенк, Ф.Б. Цит. соч.

*A. Shvets Occupy The Memory Site:
A Classic Text as A Protest Ground*

3) конституирует набор практик, отличающих «мы»-группу⁶.

Эти места не так часто, но также становятся объектами внимания⁷; исследование подобного «места памяти» и будет предметом настоящей статьи – мы рассмотрим его образование и функционирование на примере рецепции повести Г.Мелвилла «Писец Бартлби» протестным движением «Захвати Уолл-Стрит».

«Писец Бартлби: уолл-стритская история» (1853 г.) – повесть, ныне ставшая хрестоматийным текстом в американской литературе. Хотя и достаточно холодно воспринятое при жизни писателя, произведение стало весьма популярно спустя годы после его смерти: сейчас «Писца Бартлби» «можно найти в учебном плане любого колледжа»⁸. При своей широкой известности и сравнительно небольшом объёме, «Писец Бартлби» стяжал славу сложного и «чрезвычайно обескураживающего» текста: его чтение считается актом взыскательного и «требовательного человеческого взаимодействия, которое существует между читателем и самой историей»⁹.

«Уолл-стритская история» – рассказ зажиточного нью-йоркского юриста о давно приключившемся с ним курьёзном случае. Молодой человек по имени Бартлби нанимается переписчиком судебных бумаг в его контору, где для нового клерка уже готов письменный стол, осмотрительно поставленный прямо в кабинете начальника и для пущей видимости отгороженный двумя ширмами. За этим столом Бартлби поначалу проводит дни и ночи, с пугающей рассказчика «жадностью» переписывая документы. Однако вскоре этот безупречно работающий копировальный станок даёт сбой: когда рассказчик вызывает Бартлби к себе и, не глядя, протягивает своему работнику очередной экземпляр, вместо привычного подхвата автоматизированного жеста он слышит в ответ «Я предпочел бы этого не делать» («I would prefer not to»). В дальнейшем эта фраза становится универсальным ответом Бартлби на все адресуемые ему приказы, просьбы и вопросы; писец перестает есть, пить, никуда не выходит и стоит недвижно в своем углу – принимает позу пассивного ничегонеделания, которое становится фактором всеобщего раздражения и разлаживает ровный ход рабочих отношений.

Пережив кратковременное состояние шока, рассказчик старается «вписать» странного клерка в гладкий контекст конторского быта, при этом избегая конфликта и скандала. Работодатель пытается шантажировать и «подкупить» своего подчиненного, чтобы вернуть того к работе, – проявляя гуманность, расспрашивает Бартлби о его семье, предлагает ему устроиться на другую работу, и, слыша всё тот же ответ, наконец предлагает Бартлби пожить некоторое время у него, называя клерка своим «братом во человечестве». Тем не менее, «брат» не поддается на уговоры и «предпочитает не» сдвигаться со своего места и не покидать офис – до тех пор, пока сам хозяин не покидает его, и Бартлби попросту не забирают в тюрьму как бездомного бродягу. Рассказчик навещает несговорчивого знакомца в тюрьме, надеясь хоть как-то вступить с тем в диалог, но последний по-прежнему «предпочитает не» отвечать на его расспросы и в последней сцене умирает, не оставив о себе ни единого упоминания и навсегда оставив своего работодателя перед почти что метафизической загадкой пустоты.

В отличие от отстоящей от нас на расстоянии полутора века повести Мелвилла, «Захвати Уолл Стрит» – эпизод «истории настоящего»: протестная акция началась 17 сентября 2011 г. Мишенью критики протестующих стало «влияние корпораций, разрушающее изнутри...партии, президентские выборы и институты власти», – то есть обезличенные социальные институты, закрепляющие властность предписываемых норм за счёт «обычных людей»¹⁰. Выбор места

⁶ Нора, П. Там же.

⁷ См.: Ксенофонтова И.В. Виртуализация мемориальных практик: интернет-сайт как «книга памяти» // Интер. №6. 2011 С. 133 – 144, где автор показывает, как реальные места памяти (например, места захоронения солдат, погибших в Афганистане) перенесены в виртуальное пространство интернет-форума.

⁸ Post-Lauria, Sh. Canonical Texts and Context, The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" // College Literature, Vol.20, No.2 (Jun., 1993). P.196.

⁹ Norman, L. Bartleby and the Reader. The New England Quarterly, Vol. 44, No. 1 (Mar., 1971), pp.22-39. P.22.

¹⁰ Edelman, L. Occupy Wall Street: "Bartleby" Against the Humanities // History of the Present, Vol. 3, No. 1 (Spring 2013), pp. 99-118. P.99.

*А.В. Швец Захватчики «места памяти»:
классический текст как протестная площадка*

протеста (Уолл Стрит) не случаен: в популярном сознании (и коллективной памяти) центральная улица Нью-Йорка «испокон веков вызывала представление о мощи сосредоточенных в ней богатств и власти»¹¹, была символом финансово-политической власти рыночной торговли, прагматично-деловой целерациональности – оснований оспариваемой протестующими системы. Из некогда оборонительной конструкции (защитный вал – т.е. стена, «wall») Уолл-стрит стала местом первой американской фондовой биржи¹², а затем – финансовым центром страны. Вскоре Уолл-Стрит фигурировала в сознании американцев не иначе, как «вымощенная желтым кирпичом дорожка к богатству»¹³. Традиционно ассоциирующиеся с Уолл-Стрит «культурные герои» – «претенциозный аристократ, хитрый шарлатан (confidence man¹⁴), герой с имперскими замашками, бездушный греховодник». Все они, по наблюдению американского историка С.Фрезера, «в значительной степени удалены как в социальном, так и в психологическом плане от обычных людей»¹⁵ – простым смертным не находится места в пространстве, полярно разделенном между элитой и маргиналами.

«Штаб-квартирой» протестующих стал парк Зукотти (Zuccotti Park), где тут же разместилась гибкая инфраструктура – полевые кухни, передвижные лектории, палаточные городки, волонтерские библиотеки. Суть протеста (позиционируемого как «мирный») состояла в захвате общественного места, которое лишило бы его функциональности и позволило утвердиться на нем новой группе и новой практике культурной памяти.

Первая аналогия между протестным движением и повестью Мелвилла была предложена 11 октября 2011 г. на сайте интернет-магазина книг (themillions.com), решившего поддержать захват Уолл-стрита. В небольшой записи-заметке постоянный колумнист сайтового блога, Ханна Герсен, рассматривает гражданскую акцию как пример «пассивного сопротивления» системе и предлагает литературную ассоциацию, которая ей самой кажется неожиданно и даже поразительно уместной: «Когда я пыталась подобрать хороший аналог, я внезапно задумалась о "Писце Бартлби" Г.Мелвилла...Я застыла на месте, когда увидела подзаголовок: "Уолл-Стритская история"»¹⁶. Линия сходства, по которой «литературный факт» «скрепляется» с фактом реальности, – единый пространственный контекст (Уолл-стрит) и схожесть производимого историей эффекта и эмоционального отклика, на который рассчитывают митингующие: «Если у движения "Захвати Уолл-стрит" и есть какая-то цель, её реализация должна стремиться к тому же эффекту, который создаёт великая литература [то есть повесть Мелвилла – А.Ш.] – она выбивает нас из привычной колеи [to unsettle]». Так, «Писец Бартлби» впервые вводится в дискурс протестного движения как литературная метафора внутреннего состояния собравшихся на Уолл-стрите.

Очень скоро эта метафора перемещается с периферии общественного брожения (книжный магазин) в его центр – среду журналистов и блоггеров – и перестает быть «просто» метафорой. В статье, появившейся через 4 дня на сайте известного «левого» журнала «The New Republic» (thenewrepublic.com), Бартлби уже возведен в ранг «святого покровителя» протеста. Он – показательный пример «захватчика», «первый сознательно отлынивающий работник (slacktivist¹⁷)»¹⁸. Писец отвоевал пространство у своего работодателя «тихо, с упрямым спокойствием», перестав быть необходимой «шестеренкой» в социальном механизме и «выключив»

¹¹ Fraser, S. Wall-Street: A Cultural History. Faber and Faber Limited, 2005. P.xvi

¹² См. об этом Geisst, Ch. R. Wall-Street: A History. Oxford University Press, 1997.

¹³ Fraser, S. Op.cit. P.xiv.

¹⁴ Любопытно, что таково оригинальное название ещё одной повести Г.Мелвилла, написанной в 1857 г. – через два года после публикации «Писца Бартлби».

¹⁵ Fraser, S. Wall-Street: America's Dream Palace. Yale University Press, 2008. P.8.

¹⁶ Gersen, H. Bartleby's Occupation of Wall Street // URL: <http://www.themillions.com/2011/10/bartleby%E2%80%99s-occupation-of-wall-street.html> [Дата обращения – 04.04.2015]

¹⁷ «slacktivist» – контаминация двух слов: «slacker» (лентяй, лодырь, бездельник, разгильдяй) и «activist» (сторонник чего-либо, агитатор)

¹⁸ Martyris, N. A Patron Saint for Occupy Wall Street // URL: <http://www.newrepublic.com/article/politics/96276/nina-martyris-ows-and-bartleby-the-scrivener> [Дата обращения – 04.04.2015]

*A. Shvets Occupy The Memory Site:
A Classic Text as A Protest Ground*

себя из него¹⁹. Сила Бартлби – в «могуществе отказа», в отсутствии позитивно формулируемого запроса: «Бартлби справился с проблемой, не объясняя то, чего он хотел, но проясняя то, чего не хотел»²⁰. Примерно той же позиции придерживаются его отдаленные «потомки», «захватчики Уолл-Стрита»: «Движение “Захвати Уолл-Стрит” все ещё не в состоянии...выдвинуть Единое Требование (One Demand)...Их ситуация созвучна случаю Бартлби, который так же не подчиняется какому-либо уставу»²¹. Как и Бартлби, протестующие сознательно становятся в позу бездеятельных «саботажников» – «самых ненавистных с точки зрения капитализма объектов»²². В отличие от предыдущей интерпретации, здесь упор делается не на прагматическом аспекте (похожести вызываемых эмоциональных реакций), а на иконическом сходстве между Бартлби и протестующими. Вымышленный персонаж обрисован как образцовая «модель сопротивления» и предельная возможность протеста – его фигура становится аллегорией абсолютного противодействия «соразмерному социальному контракту», компромиссам покупающей волевое усилие человека системы.

Через неделю книгу с рассказом Мелвилла начали распространять в волонтерской библиотеке Уолл-Стрита, на сайте которой также появилось эссе о взаимоотношении между историей писца и историей современности. Сильная сторона рассказа, считает автор, преподаватель литературы по образованию (Мишель Хардести), – в том, как ставится под сомнение «доктрина предпосылок», то есть невопрошаемых оснований социальной иерархии. Социальная аксиоматика «приказов и подчинения» «переворачивается» и обнажает свою конвенциональную природу, в то время как «отказ» и «пассивное сопротивление» открывают «новые способы видения»²³. Автор эссе призывает не предполагать сомнительный знак равенства между сложноустроенным смыслом текста и реальностью, а обращаться к тексту из прошлого за поиском возможного ответа к поставленному современностью вопросу: «Повесть о Бартлби – не совсем точная параллель движению “Захвати Уолл-стрит”, но она во многом перекликается с настоящим, поскольку рассказывает о том, как отказ может открыть новые перспективы...Я оставляю этот текст вам для дальнейшего прочтения, или перечитывания...и я надеюсь, что в ваших руках эта история оживёт»²⁴. Из фигуры сравнения рассказ становится «руководством к действию», чья цель – «не дать нам потерять из виду новое пространство для воображения»²⁵.

Набирающая популярность «рифма» между классическим произведением и современным конфликтом в конце концов вылилась в акт публичного чтения повести (рис.1), который щедро спонсировали книгоиздатели. Именно в этот момент, по нашему мнению, совершается переход от создания интерпретаций внутри замкнутой группы к образованию «места памяти». Практика группового прочтения – способ консолидировать «интерпретационное сообщество» в реальности: текст читается в кругу «своих», единодушно внедряющих в его пространство определенные смыслы и создающих гибкую сеть межгрупповых связей. Новое сообщество при этом ассоциирует себя с тем местом, где осуществляется группосозидательный акт (чтение), – домом № 60 на Уолл-стрит, который может быть метонимически расширен до всего Уолл-стрита. Место памяти официальной – Уолл-стрит как вотчина отстоящих от обычных людей маргиналов (либо находящихся выше, либо ниже на социальной лестнице) – перезахватывается протестующими и замещается «Уолл-стритом Бартлби» – среднестатистически заурядного человека.

В то же время, «место памяти» продолжает существовать и в виртуальном измерении: во время чтения цитаты мгновенно распространяются в социальных сетях (по признанию одного из «стенографирующих» блоггеров, аудитория особенно остро отреагировала на фразы «Ничто не

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Hardesty, M. I would prefer not to // URL: <http://peopleslibrary.wordpress.com/2011/10/26/%E2%80%99Ci-would-prefer-not-to-%E2%80%9D/> [Дата обращения – 04.04.2015]

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

А.В. Швец *Захватчики «места памяти»:*
классический текст как протестная площадка

I WOULD PREFER NOT TO

A marathon reading of
Herman Melville's
Bartleby, the Scrivener:
A Story of Wall Street

Thursday, November 10 at 3PM
60 Wall Street
Free and open to the public
All are welcome to listen and/or read

Рис. 1

Реклама публичного чтения «Писца Бартлби».

раздражает честного человека так, как пассивное сопротивление» и «Я предпочёл бы этого не делать»²⁶). Это «место памяти» – держащееся на различного рода перформативах – не подлежит нахождению и, следовательно, – перезахвату, так как проявляется только в момент осуществления-исполнения, и потому продолжает существовать после ликвидации протеста (и реального «места памяти») и легко транспонируется в другие точки земного шара. Так, уже в июне 2013 года во время беспорядков в Стамбуле появляется фото неподвижно стоящего на площади Таксим протестующего, озаглавленное «Occupy Wall Street, Istanbul, The Standing Man, and Bartleby, The Scrivener» (рис. 2).

Парадокс состоит в том, что новое сообщество выбирает в качестве объекта коммеморации ярко выраженного носителя диссоциативной силы: по замечанию одной из блоггеров, если Бартлби и являл собой модель сопротивления, то индивидуального, а не коллективного (как добавляет она, если б он пришел слушать историю о самом себе, он сидел бы в углу и молчал²⁷). Однако этот индивидуальный бунт для участников движения «сообщителен», наделен потенциалом социального преобразования и группообразования²⁸. Чисто негативное личное волеизъявление видится новым сообществом как единственный способ противостоять многочисленным и крайне гибким способам властной кооптации, которыми располагает «система»: она инкорпорирует групповые новообразования в социальную иерархию, встраивает их в прагматику межгрупповой



Рис. 2

Фото «Occupy Wall Street, Istanbul,
The Standing Man,
and Bartleby,
The Scrivener».

²⁶ McArdle, M. Preferring Protest: A Reading of “Bartleby” on Wall Street // URL: <http://reviews.libraryjournal.com/2011/11/in-the-bookroom/preferring-protest-a-reading-of-bartleby-on-wall-street/> [Дата обращения – 04.04.2015]

²⁷ Ibid.

²⁸ Austin, A. Melville, Irony and Occupy Wall Street // URL: <http://bigthink.com/book-think/melville-irony-and-occupy-wall-street> [Дата обращения – 04.04.2015]

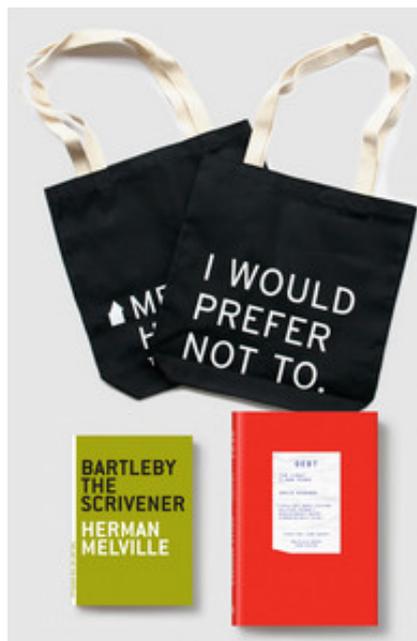


Рис. 3
Реклама комплекта «Захвати Уолл-Стрит»
(Wall-street bundle).

коммуникации, не позволяя обособляться внутри общества. В частности, тою же системой перформативный жест отказа быстро подхватывается как маркетинговый ход: магазины начинают предлагать комплект «Захвати Уолл-Стрит» из футболки с лозунгом «I would prefer not to», сумки с той же надписью и книги Мелвилла по сходной цене (рис. 3) (29.99\$ вместо 30.00\$).

Кооптируемая коммеморативная практика, тем не менее, не присваивается системой полностью: как отмечает другая читательница, тиражируемый «слоган “I would prefer not to” не производит впечатления, как и многие вырванные из контекста строки»²⁹. По её мнению, сам по себе текст – то есть вся история целиком и её переживание читателем, и формируемая на основе прочитываемого модель протеста – являются «впечатляющим изложением происходящего» и руководством к действию, которое не может заговорить на языке «сжатых лозунгов», поскольку внятно только группке «инсайдеров».

Перформанс «чистой негации» организует «место памяти» как в реальности (на Уолл-стрите), так и в «виртуальности» – открытом дискурсивном пространстве интерпретаторов текста. Легко возобновляющееся существование виртуального «места памяти» и его переносимость в любой пространственный контекст во многом обеспечиваются несколькими парадоксами, которые не позволяют «зафиксировать» подвижное и изменчивое дискурсивное образование и лежат в его основе. При своей разомкнутости, виртуальный срез «места памяти» не может быть присвоен и кооптирован «сверху» – «языком власти» или навязываемой формой социальных взаимодействий. Открытое для всех, «место памяти» «ускользает» от монополизирующих механизмов системы, тем самым оставаясь в какой-то мере герметичным и непроницаемым по отношению к ней. К тому же, организуемые этим «местом памяти» сообщества – объединения людей – складываются вокруг фигуры носителя априори разъединяющего стимула. Причину этих основополагающих противоречий следует искать в перформативной природе «места памяти» – в его невозможности пребывать кроме как в момент коллективного воплощения, т.н. «флэшмоба»³⁰. Если в реальности «флэшмоб» стремительно исчезает во время исполнения, то в виртуальном пространстве он существует как инструкция, памятка, наглядная «грамматика поведения», которую нельзя «перепрограммировать» в силу её изначальной противоречивости. Снять эти нестыковки в состоянии только реализация флэшмоба, проникающая повсюду и обладающая потенциалом образования глобального сообщества.

²⁹ Hardesty, M. Ibid.

³⁰ Произошло от английского слова «flashmob» (можно передать как «внезапный всплеск активности у толпы людей»). «Flashmob» – «большое публичное собрание, где организовавшаяся благодаря различным СМИ группа людей исполняет необычный или с виду случайный акт и затем рассеивается» (Оксфордский словарь). URL : http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/flash-mob#m_en_gb0972977

*А.В. Швец Захватчики «места памяти»:
классический текст как протестная площадка*

ЛИТЕРАТУРА

1. Нора, П. Проблематика мест памяти // Франция-память. П.Нора, М.Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999.
2. Шенк, Ф.Б. Концепция «Lieux de memoire» // URL : Comentarii de Historia 2001. № 2. <http://www.main.vsu.ru/~cdh/02-main.htm> [Дата обращения – 04.04.2015]
3. Austin, A. Melville, Irony and Occupy Wall Street // URL: <http://bigthink.com/book-think/melville-irony-and-occupy-wall-street> [Дата обращения – 04.04.2015]
4. Edelman, L. Occupy Wall Street: “Bartleby” Against the Humanities // History of the Present, Vol. 3, No. 1 (Spring 2013), pp. 99-118.
5. Fraser, S. Wall-Street: A Cultural History. Faber and Faber Limited, 2005.
6. Fraser, S. Wall-Street: America’s Dream Palace. Yale University Press, 2008.
7. Geisst, Ch. R. Wall-Street: A History. Oxford University Press, 1997.
8. Gersen, H. Bartleby’s Occupation of Wall Street // URL: <http://www.themillions.com/2011/10/bartleby%E2%80%99s-occupation-of-wall-street.html> [Дата обращения – 04.04.2015]
9. Hardesty, M. I would prefer not to // URL: <http://peopleslibrary.wordpress.com/2011/10/26/%E2%80%99Ci-would-prefer-not-to-%E2%80%99D/> [Дата обращения – 04.04.2015]
10. Martyris, N. A Patron Saint for Occupy Wall Street // URL: <http://www.newrepublic.com/article/politics/96276/nina-martyris-ows-and-bartleby-the-scrivener> [Дата обращения – 04.04.2015]
11. McArdle, M. Preferring Protest: A Reading of “Bartleby” on Wall Street // URL: <http://reviews.libraryjournal.com/2011/11/in-the-bookroom/preferring-protest-a-reading-of-bartleby-on-wall-street/> [Дата обращения – 04.04.2015]
12. Norman, L. Bartleby and the Reader. The New England Quarterly, Vol. 44, No. 1 (Mar., 1971), pp.22-39.
13. Post-Lauria, Sh. Canonical Texts and Context, The Example of Herman Melville’s “Bartleby, the Scrivener” // College Literature, Vol.20, No.2 (Jun., 1993).

REFERENCES

1. Nora, P. Problematika mest pamjati [Problems of the Memory Sites] in *Francija-pamjat'*. ed. P.Nora, M.Ozuf, Zh. de Pjuimezh, M. Vinok. Saint-Petersburg, 1999.
2. Shenk, F.B. *Koncepcija «Lieux de memoire»* [The Conception of the Memory Sites] URL : Comentarii de Historia 2001. № 2. <http://www.main.vsu.ru/~cdh/02-main.htm> [04.04.2015]
3. Austin, A. *Melville, Irony and Occupy Wall Street* URL: <http://bigthink.com/book-think/melville-irony-and-occupy-wall-street> [Data obrashhenija – 04.04.2015]
4. Edelman, L. Occupy Wall Street: “Bartleby” Against the Humanities in *History of the Present*, Vol. 3, No. 1 (Spring 2013), pp. 99-118.
5. Fraser, S. *Wall-Street: A Cultural History*. Faber and Faber Limited, 2005.
6. Fraser, S. *Wall-Street: America’s Dream Palace*. Yale University Press, 2008.
7. Geisst, Ch. R. *Wall-Street: A History*. Oxford University Press, 1997.
8. Gersen, H. *Bartleby’s Occupation of Wall Street* URL: <http://www.themillions.com/2011/10/bartleby%E2%80%99s-occupation-of-wall-street.html> [Data obrashhenija – 04.04.2015]
9. Hardesty, M. *I would prefer not to* URL: <http://peopleslibrary.wordpress.com/2011/10/26/%E2%80%99Ci-would-prefer-not-to-%E2%80%99D/> [Data obrashhenija – 04.04.2015]
10. Martyris, N. *A Patron Saint for Occupy Wall Street* URL: <http://www.newrepublic.com/article/politics/96276/nina-martyris-ows-and-bartleby-the-scrivener> [Data obrashhenija – 04.04.2015]
11. McArdle, M. *Preferring Protest: A Reading of “Bartleby” on Wall Street* URL: <http://reviews.libraryjournal.com/2011/11/in-the-bookroom/preferring-protest-a-reading-of-bartleby-on-wall-street/> [Data obrashhenija – 04.04.2015]
12. Norman, L. Bartleby and the Reader. in *The New England Quarterly*, Vol. 44, No. 1 (Mar., 1971), pp.22-39.
13. Post-Lauria, Sh. Canonical Texts and Context, The Example of Herman Melville’s “Bartleby, the Scrivener” in *College Literature*, Vol.20, No.2 (Jun., 1993).

И.Г. Гурьянов

аспирант факультета философии НИУ ВШЭ,

лаборант ИГИТИ имени А. В. Полетаева

ilgur@yandex.ru

ГОРОДСКАЯ ПАМЯТЬ КАК МЕТАФОРА И КАК ОБЛАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЙ*

Понятие «мест памяти», сформулированное изначально в рамках исторической науки, достаточно быстро оказалось востребовано в дискурсах культурных исследований, урбанистики, социальной антропологии и современного искусства. Этому способствовала скрытая в нем пространственная метафора, привлекательная тем, что, оставаясь в границах академического понимания прошлого, она отсылает к более живому и непосредственному опыту, и это отличает представителей «мемориального поворота» от более традиционных направлений историографии, имеющих дело преимущественно с текстовыми или археологическими свидетельствами. При этом дискуссии в историческом сообществе и многообразии исследовательских и культурных контекстов, в которые привлекалось понятие «мест памяти», значительно изменили его изначальные коннотации. Изучение городской памяти как отдельная область исследований оформилось именно в атмосфере активной проработки темы памяти в гуманитарных науках, науках об обществе и искусстве. Однако же внутреннюю связность ему придает именно метафорическое использование ограниченного числа базовых понятийных дихотомий, позволяющих охватить в едином взгляде совершенно разнопорядковые, с точки зрения других дисциплин, явления городской жизни.

Ключевые слова: места памяти, городская память, пространственные метафоры

The concept of “*les lieux de mémoire*” (*Memory Sites*) was originally based on the disciplinary conventions of historical studies and then it was appropriated by a number of discourses: cultural studies, urban studies, social anthropology, and contemporary arts. Due to the metaphorical potential of this concept adepts of the “*memorial turn*” speaking about the past in academic manner actualize more direct and vital experience, taking distance from traditional historians dealing with texts and archeology. In the process of academic discussions the connotations of “*lieux de mémoire*” were deeply transformed. Urban memory studies as field of research was constituted through these discussions in the humanities, social sciences and arts. Its coherency based on metaphorical using of certain number of crucial dichotomies and combined urban phenomena which are associated usually with different disciplines.

Keywords: Memory sites (*les lieux de mémoire*), urban memory, space metaphor

Исследования городской памяти как междисциплинарное направление в рамках наук об обществе выросли, прежде всего, из многочисленных работ последних десятилетий, посвященных формам памяти о прошлом, и обозначившегося в то же время общественного и академического интереса к вопросам устройства, обустройства и переустройства городских и пригородных пространств. В рамках разговора о «мемориальном повороте» в историографии крупнейшие теоретики исторического знания вынуждены признать, что разными исследователями «вопрос о соотношении памяти, знания о прошлом и истории как науки трактуется неоднозначно»¹. С одной

© Гурьянов И.Г., 2015

* В данной научной работе использованы результаты проекта «Конструирование прошлого и формы исторической культуры в современных городских пространствах», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2014 году.

¹ Ретина Л. П. Память о прошлом в пространстве культуры // Диалог со временем. 2013. Вып. 43. С. 197. О разных научно-философских подходах к отношениям истории и памяти см.: Савельева И. М., Полетаев А. В. «Историческая память»: к вопросу о границах понятия // Феномен прошлого. М.: ГУ-ВШЭ, 2005. С. 170–220; Ретина Л. П. Социальные кризисы и катаклизмы в исторической памяти: теория и практика исследований // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2008–2013 год. М.: Наука, 2014. С. 206–231.

стороны, это связано с общим состоянием академической исторической науки, в которой, по меткому выражению И. М. Савельевой, в силу целого ряда причин наметился крен к стратегии «живой озабоченности», поставившей под вопрос эпистемологические основания существующих теоретических подходов, не предлагая им равноценной замены². Хотя жаркие дискуссии вокруг так называемых «постмодернистских» подходов к историописанию ушли в прошлое, выдвигая этим интеллектуальным движением идея, что «реальной» истории не существует, а есть только дискурсивные конструкции различных образов прошлого, продолжает размывать дисциплинарные границы истории, сближая ее со сферами культурных исследований и критической теории³. При этом, по мнению Элко Руниа, «память, места памяти, воспоминание и травма» являются феноменами, недавно обратившими на себя внимание исследователей, и именно в отношении к ним подобный репрезентационализм, начавшийся с «Метаистории» 1973 г. Хейдена Уайта, проявляет всю слабость и неубедительность своих объяснительных моделей⁴. С другой стороны, радикальное противопоставление истории и памяти, какое можно обнаружить в работах Пьера Нора и его последователей, было бы не столь влиятельным, если бы ему не предшествовала философская традиция и не сопутствовало целое направление в искусстве⁵. Из философского дискурса и искусства в понятие «памяти» привносится свое многообразие смыслов.

В одной из достаточно ранних своих работ, посвященных дихотомии памяти и истории, П. Нора пишет, что уже в начале XX в. разрушение традиционного, сельского уклада «поставило память в центр философской мысли у Бергсона; в средоточие психологической личности у Фрейда; в средостение литературной биографии у Пруста»⁶. И все же лавинообразное возрастание интереса к исследованию памяти в широком историко-культурном контексте, выразившееся самым наглядным образом в увеличении частоты встречаемости понятия «память» и производных от него концептов в историографии, принято связывать с двумя работами П. Нора 1978 и 1979 гг.⁷ Ведь еще в коллективной монографии 1974 г., посвященной новым проблемам, подходам и объектам историописания, П. Нора и Ж. Ле Гофф не посвятили «памяти» ни одного специального раздела⁸. То, что в данной монографии П. Нора и Ж. Ле Гоффа в качестве новых объектов исторического исследования названы «ментальности», «общественное мнение», «праздник», «фильм» и «миф» само по себе очень показательны с точки зрения генезиса «мемориального поворота» в историографии: они станут составными частями композитного объекта исследований этого нового направления.

Однако важно отметить и те дискурсивные особенности, которые привнесли в исследование памяти именно работы П. Нора. Во многих своих исследованиях он эксплицитным образом опирается на работы философа и социолога первой половины XX в. Мориса Хальбвакса с его понятием «коллективной памяти», хотя очевидно, что ему известна и критика соответствующих

² Савельева, И. М. Что случилось с «Историей и теорией?»: препринт WP6/2011/03. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2011. С. 17.

³ Southgate B. Postmodernism // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 540–549.

⁴ Runia E. Presence // History and Theory. 2006. Vol. 45, Issue 1, P. 1–29. Необходимо отметить, что смещение акцентов от памяти или мест памяти (*lieux de mémoire*) как того, что наделяет некоторое событие смыслом и значением, к присутствию или же к опыту является прямым продолжением дискуссии, инициированной работами Пьера Нора о противоречиях памяти и истории. Можно предположить, что в скором времени «городской опыт» или «городское присутствие» будет так или иначе противопоставлены «городской памяти», следуя этой модели осмысления исторического знания Э. Руниа, получившей уже большое распространение. О повороте к понятию «опыта» в исторической науке см.: Carr D. Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World. Oxford; NY: Oxford University Press, 2014. 272 p.

⁵ Magnum opus французского историка считается инициированная им семитомная коллективная монография: Les Lieux de mémoire / Ed. by P. Nora. Paris: Gallimard, 1986–1993. Vol. 1–7.

⁶ Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. 1989. № 26. P. 7–24.

⁷ Lavabre M.-C. Historiography and Memory // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 364.

⁸ Faire de l'histoire / Ed. by P. Nora, J. Le Goff. Paris: Gallimard, 1974. Vol. 1–3.

идей⁹. Как отмечают исследователи, для М. Хальбвакса чрезвычайно важна индивидуальная активность в отношении к прошлому и конструирование социальной рамки памяти в процессе коммуникации¹⁰. Память сохраняется в сознании тех, кто ее поддерживает, соответственно, забвение событий и фигур вызвано физическим исчезновением групп, хранивших память о них. Критика свойственного данному подходу «финализма» и «антропоморфизма» в работах Эрнста Блоха и Роже Бастида, а также широкий общественный запрос на разоблачения политического использования культуры, постепенно привели к тому, что «коллективная память» стала отождествляться с работой по упорядочиванию прошлого в форме нарративов или мифов в интересах тех или иных социальных групп. По мнению М.-К. Лавабре, широкий общественный резонанс исследованиям П. Нора обеспечило объединение в понятии «памяти» национальных и политических коннотаций с индивидуальными переживаниями чувства утраты или чувства причастности определенным событиям, что, с другой стороны, привело к непониманию целей его исследования¹¹. Изначально он стремился понять, почему и как именно в обществе производится и видоизменяется история, и память в данном случае не отождествлялась им исключительно с политическими манипуляциями обществом. Но в позиции самого П. Нора акценты в отношении истории и памяти, очевидно, смещались, а в настоящий момент ее ярче всего характеризует крайне критическое отношение к «затоплению основной исторической памяти видоизменяющимися ее воспоминаниями отдельных групп» и снижению общественного значения истории как дисциплины и историка как профессии¹². Важно подчеркнуть, что в качестве отправной точки исследований понимание истории и памяти часто берется другими авторами, активно осмысляющими феномены городского пространства, из ставших классическими работ П. Нора в заведомо упрощенном виде, например: «историки реконструируют то, чего более нет», а «память живет» или же «история убивает память»¹³.

По замечанию А. Г. Васильева, список «отцов-основателей» исследований памяти (memory studies), постоянно расширяется, обновляется и модифицируется, поэтому ретроспективно в нем уже присутствует большинство канонических европейских мыслителей Нового времени, включая: Ф. Ницше, Дж. Г. Мида, В. Бенямина, К. Маркса и Г. Зиммеля¹⁴. С этой точки зрения интересна работа немецкого ученого-египтолога Я. Ассмана «Культурная память» (1992), делающая важные теоретические выводы о способах соотношения культуры и памяти на основании исследования древних культур, прежде всего – Древнего Египта. Он вводит понятие «помнящей культуры» и замечает, что оно не имеет ничего общего с искусством запоминания, как оно понималось в различных мнемотехниках от античности до писателей-модернистов. Я. Ассман говорит о двух видах памяти: культурной и коммуникативной. Первая всегда имеет носителей, облеченных особым социальным статусом (шаманов, жрецов, ученых, писателей, бардов и т. д.), а ко второй в той или иной степени приобщены все члены данного сообщества посредством языка и повседневной коммуникации. Культурная память в противоположность коммуникативной постоянно подвергается целенаправленной селекции и контролю со стороны своих носителей и наделяется сакральным статусом. По словам Я. Ассмана, в культурной памяти прошлое «сворачивается в

⁹ О широком влиянии идей М. Хальбвакса не только на социологов, но и на историков см.: Бикбов А. Т. Метод и актуальность работ Мориса Хальбвакса // Социальные классы и морфология / М. Хальбвакс // Пер. с фр. под ред. А. Т. Бикбова. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2000. С. 463–506; Зенкин С. Н. Морис Хальбвакс и современные гуманитарные науки // Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. С. 7–24.

¹⁰ Lavabre M.-C. *Historiography and Memory* // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 368.

¹¹ Lavabre M.-C. Usages et mésusages de la mémoire // Critique Internationale, 2000. Vol. 7. P. 48–57.

¹² Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. № 2/3. С. 202–208.

¹³ Ср., например: Kasabova A. Memory, Memorials and Commemoration // History and Theory. 2008. Vol. 47. P. 331–350; Çelik Z. Colonial/Postcolonial Intersections: Lieux de mémoire in Algiers // Third text. 1999–2000. Vol. 49. P. 63–72.

¹⁴ Васильев А. Г. Современные memory studies и трансформация классического наследия // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / Под редакцией Л. П. Репиной. М.: Кругъ, 2008. С. 19–49.

символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание»¹⁵. Вот почему фигуры воспоминания о древних культурах имеют религиозный смысл и тесно связаны с праздником. Праздник служит, помимо всего прочего, также воскрешению в памяти обосновывающего прошлого, а обосновывается через обращение к прошлому не что иное, как идентичность вспоминающей группы. Почти в то же время П. Хаттон суммирует свои исследования в работе «История как искусство памяти», выстраивая своего рода генеалогию понятия «мест памяти», введенному П. Нора. Сохраняя проблемно-ориентированный, герменевтический подход к ключевым текстам европейской интеллектуальной традиции, П. Хаттон все же довольно бегло идет по темам и идеям мыслителей отдаленного и недавнего прошлого к «перекресткам» дискуссий о памяти и истории в постмодернистской историографии, а его цель: апологетика истории как дисциплины. На примере этих исследований хорошо видно, что проблема с использованием такого понятия как «места памяти» заключается в том, что оно может не иметь пространственной привязки в том смысле, как ее понимают географы или исследователи города. Как отмечает И. М. Савельева в послесловии к русскому переводу «Истории как искусства памяти»: «Коллективная память о прошлом, содержанием которой является знание прошлого своего места обитания (области, города или деревни), представляет собой, по нашему мнению, самый плодотворный подход в проблематике, связанной с исторической памятью» – но именно это место встречи истории памяти в данной работе интересует американского исследователя в наименьшей степени¹⁶. Поскольку теоретическая проблематизация исторической памяти всегда вписана в более широкую рамку понятий «культура» или «цивилизация», постольку она с неизбежностью в большей или меньшей степени касается феноменов города и урбанизации, конститутивных в частности для европейского самосознания; но никогда не имеет их своим исключительным предметом.

Городская память отличается от исторической памяти, при всех сложностях точного определения последней, своей локализацией в пространстве города, и ее значение для современных исследований определяется тем, что в послевоенные десятилетия процессы урбанизации ускорились многократно¹⁷. Согласно К. Дэвису, ни в одной стране мира ни одно общество до 1850 г. вообще не может быть названо в фундаментальном смысле «городским», так как количественное соотношение городского и сельского населения всегда было в пользу последнего. Сейчас же население всех экономически развитых стран и многих развивающихся может быть охарактеризовано как преимущественно городское. Однако в условиях стремительной урбанизации меняются не только границы городского пространства по отношению к негородскому, но и само его понятие оказывается зависимым от контингентных факторов, таких как особенности экологии, экономики и социального развития тех или иных регионов планеты. С одной стороны, негородское население, переселившись в город вследствие миграции, может еще достаточно долго сохранять там свой менталитет и культурные особенности, что в частности ставит перед исследователями вопрос, какого рода память и восприятие окружающего пространства лежит в основе их идентичности¹⁸? С другой стороны, элементы городской инфраструктуры и городского образа жизни, такие как: банки, почты, больницы, несельскохозяйственная экономическая активность, а также места памяти (мемориалы, музеи) – глубоко проникли и в сельскую местность. Все это открывает перед исследователями

¹⁵ Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом, и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С.54.

¹⁶ Хаттон П. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 418.

¹⁷ Zimmer Z., Frey W.H. Defining the City // Handbook of Urban Studies / Ed. by R. Paddison. L.: SAGE. 2001. P. 14–35.

Интересно отметить, что в то же время происходит осмысление такого феномена как «ускорение истории», первые проявления которого также относят к середине XIX в. Даниэль Галеви начинает свое знаменитое «Эссе об ускорении истории» (1948) со свидетельства историка Жюль Мишле (1798–1874) в одном из поздних его писем о том, что ход времени (d'allure du temps) странным образом ускорился вдвое: Halévy D. Essai sur l'accélération de l'histoire. Paris: Arthème Fayard, 1961. P. 15–17.

¹⁸ См., например: Connell J., Laishley R., Lipton M., Dasgupta B. Migration from Rural Areas: The Evidence from Village Studies. New Delhi: Oxford University Press. 1976. 235 p; Smith J. Rural Place Attachment in Hispano Urban Centers // Geographical Review. 2002. Vol. 92. № 3. P. 432–451.

широкие возможности для применения различных подходов к исследованию городской памяти с привлечением методологии и терминологии таких областей знания, как: психология, история, философия, критическая теория общества, архитектурная теория, нарратология, городское планирование.

Суммируя основные исследования, проблематизирующие отношения города и памяти, Алессандро Буза выделяет три основных направления их рефлексии: способы присутствия прошлого в современных городах, метафорическое понимание города как палимпсеста исторических событий и диалектическое противопоставление городов и памяти¹⁹. Среди мыслителей, внесших наиболее весомый вклад в их разработку, он называет, как архитектора, лауреата Притцкеровской премии Альдо Росси, понимавшего город как наглядный архив коллективных и личных воспоминаний, так и философа В. Беньямина с его идеями следов прошлого и города как верного средства «погружения фланера в утраченное время»²⁰. Метафора палимпсеста восходит к работам З. Фрейда, который использовал ее для описания устройства бессознательного в человеческой психике, подчеркивая ее сходство с городом Римом, так же образованном многими историческими пластами. К этому можно добавить, что на психоаналитическую традицию опирается и философ Поль Рикёр, предложивший понятие «работы памяти» (*travail de mémoire*), тесно связанное с выявлением назидательного значения травмирующих воспоминаний и превращением памяти в проект по восстановлению справедливости в отношении жертв исторических событий (геноцидов и войн)²¹. Важным с теоретической точки зрения связующим звеном между подходом к городу как к совокупности индивидуальных или коллективных практик и пониманием городского пространства через размещенные в нем произведенные человеком объекты, согласно А. Буза, является работа Льюиса Мамфорда «Культура городов». В ней разрабатывается идея города как пространственно-временного образования, включающего в себя не только здания и монументы, но и устойчивые формы общественного поведения, привычки и традиции. Под диалектикой городов и памяти А. Буза понимает совокупность процессов селекции, манипуляции, ангажирования и отторжения памяти в пространстве города, и им он посвящает отдельный раздел своего обзора.

А. Буза отводит важную роль работам Кевина Линча, понимавшего память, прежде всего, как психологическую функцию, имеющую дело со структурированием прошлого опыта. В действительности описываемый им процесс селекции визуального опыта разрешается в систему практических рекомендаций по проектированию городской среды, что должно положительно влиять на поведение жителей в ней: манипулирование формой города и его историей не несет явных негативных коннотаций²². Ведь в сравнительной исторической перспективе перестраивание или возведение ex novo символически значимых элементов городской среды предстает постоянным процессом. Однако эта связь между избирательным подходом к коллективной памяти и городским планированием становится политически ангажированной в исследованиях, посвященных денацификации и десоветизации городов, поскольку в них речь идет не только об очищении или преодолении прошлого, но и об идеализации желаемого будущего. Так, например, историк Брайан Ладд пишет о преодолении пугающих и болезненных воспоминаний в пространстве Берлина посредством перемещения и переизобретения городской памяти²³. А. Буза отмечает, что оперирование приукрашенными и стереотипными версиями прошлого часто обслуживает

¹⁹ Busá A. City of memory // Encyclopedia of urban studies / Ed. by R. Hutchison. Los Angeles; L.; New Delhi: Sage, 2010. P. 158–160.

²⁰ Benjamin W. The Flâneur [M1,2] // The Arcades Project. Harvard: Harvard University Press, 1999. P. 416.

²¹ Кастуио М. Понятие этики и морали в учении Поля Рикёра // Поль Рикёр – философ диалога / Отв. Ред. И. И. Блауберг. М.: ИФРАН, 2008. С. 12–23.

²² Lynch K. What Time Is This Place?. Cambridge: MIT Press. 1976. P. 188–206. Идеи К. Линча о «мутоскопах», позволяющих в интерактивном режиме увидеть изменения визуального облика определенного места города в долговременной или кратковременной перспективах, безусловно, предвосхитили развитие таких сервисов, как Google Maps.

²³ Ladd B. The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape. 2008. Chicago: University of Chicago Press. 282 p. Примечательно, что одной из задач книги заявлена деконструкция общественных дебатов и политических споров, спекулирующих на прошлом Берлина.

очевидные коммерческие интересы: привлечение туристов и удовлетворение спроса на ностальгию – в ущерб исторической объективности. Работы Андреаса Хьюссена показывают, что культурные процессы в городах, переживших глобальные потрясения, являются очень наглядными иллюстрациями современных тенденций «политик памяти»: например, существует тенденция воспроизведения одних и тех же тропов и образов, восходящих к Холокосту, для увековечивания памяти жертв²⁴. Все это выводит исследователей к критическому обсуждению монументализации прошлого, коммеморации, музеефикации и фестивализации как новых трендов во взаимодействии городского пространства и памяти²⁵.

Даже в рамках этого небольшого обзора подходов к исследованию отношений города и памяти обращает на себя внимание разнородность упомянутых работ с точки зрения их целей и задач при мерцающем сходстве используемого в них словаря. Так, например, общим для них является рефлексия пространства города как травматического, вызывающего шок, конститутивного определенным формам психических патологий. Г. Гиллох и Дж. Килби отмечают, что уже в философии В. Беньямина понятие «шоковое переживание» (*Schockerlebnis*) отсылает к самым глубинным основам существования в городе, а не к какому-либо отдельному катастрофическому событию, и именно поэтому он становится инструментом, стимулирующим собственные ассоциативные, а не обезличенные массовой культурой воспоминания фланера²⁶. Для К. Линча источником страха и ужаса горожанина выступает само неконтролируемое перемещение, потому что человек нуждается в чувстве стабильности своего местоположения, откуда и выводится требование, что город, приспособленный для жизни, должен быть запоминающимся²⁷. На первый взгляд, подобный подход вступает в фундаментальное противоречие с самой практикой фланирования, неотделимой для В. Беньямина от его философского метода познания города и самопознания²⁸. Но в рамках процессов джентрификации бывших индустриальных центров, как отмечают исследователи, обе эти идеи в превращенной форме оказались востребованы девелоперами: они привлекают в соответствующие районы средний класс, ценящий ностальгический антураж ушедшей эпохи не меньше, чем удобную инфраструктуру²⁹. Подобная инструментализация дискурса памяти подвергается критике, поскольку в итоге это приводит к вытеснению из этих районов их исконных жителей – рабочего класса. О трансформации культуры памяти, сосредоточенной преимущественно в городах, в ее отношении к коллективным историческим травмам, прежде всего Холокосту, пишет и А. Хьюсен³⁰. Предметом его критики выступает глобализация и выхолащивания дискурса травмы, мешающие найти новые культурные основания для интеграции мигрантов из мусульманского мира вне категорий простой бинарной оппозиции виновников и жертв Второй мировой войны – и точкой встречи различных типов коллективной памяти вновь становится общее многонациональное пространство городских практик.

Начиная с бирмингемской школы культурных исследований, специалисты в области социальных наук не просто перестали скрывать собственную политическую ангажированность, но начали выдвигать ее на первый план в качестве конститутивного момента самой исследовательской

²⁴ *Huyssen A.* Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts // *New German Critique*. 2003. № 88. P. 147–164; *Id.* Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003. 177 p.

²⁵ Ср. схожие с А. Буза оценки при описании современного понимания культурного наследия в городском планировании: *Evans G.* Heritage city // *Encyclopedia of urban studies* / Ed. by R. Hutchison. Los Angeles; L.; New Delhi: Sage, 2010. P. 351–354.

²⁶ *Gilloch G., Kilby J.* Trauma and memory in the city. From Auster to Austerlitz // *Urban memory. History and amnesia in the modern city* / Ed. by M. Crinson. N.Y.; Abingdon. 2005. P. 5.

²⁷ *Lynch K.* The Image of the City. Cambridge: MIT Press, 1960. P. 2–8.

²⁸ О тонкой разнице подходов В. Беньямина и родоначальников франкфуртской школы к истории и политическому действию, важной в данном контексте, см.: *Болдырев И.А.* Время утопии: Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012. С. 182–274.

²⁹ *Hills H.* The Fetishized Past: Post-Industrial Manchester and Interstitial Spaces // *Visual Culture in Britain*. 2002. Vol. 3. № 2. P. 103–117.

³⁰ *Huyssen A.* Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts // *New German Critique*. 2003. № 88. P. 147–164.

работы³¹. Подобный подход оказался в значительной степени созвучен «социальному повороту» в искусстве, произошедшему примерно в то же время в связи с событиями 1968 г.³² Это обусловило ориентацию художников и исследователей, солидаризирующихся с идеями бирменгемской школы, на работу по эмансипации подчиненных групп в едином пространстве политических смыслов, и на первый план вышли задачи актуализации или конструирования идентичности подобных групп через осмысление различных форм культурной памяти. В искусстве противопоставление истории как момента официозного дискурса и памяти как его политически маркированной противоположности хорошо прослеживается в «литературе о Холокосте», ярчайшим представителем которой является, например, Винфрид Георг Зебальд. Согласно Гр. Гиллох и Дж. Килби, в художественном мире Зебальда герой никогда не может покинуть город, поэтому на уровне повествования многократно воспроизводится фигура возвращения в одно и то же место³³. В художественном пространстве романа «Эмигранты» Зебальда город выступает как такое окружение человека, которое вопреки чьим-либо желаниям побуждает работу памяти – прежде всего по отношению к травматическим событиям прошлого. В то же время конкретный город, чье присутствие усиливается через документализм повествования (например, иллюстрации фотографиями описываемых мест, точное следование топонимике), задает границы идентичности героя. Таким образом, перед читателем предстает описание опыта современного города со сложным переплетением тем: памяти, городского пространства, индивидуальной и коллективной утраты. И это не единичное произведение, а целое литературное направление. Культурсоциологическое понимание генезиса этого явления можно найти в знаменитой работе Дж. Александера, посвященной скрупулезному анализу того, как на уровне культурных практик уникальное событие определенного «места и времени» трансформировалось во вневременный и повсеместный в пределах западной культуры нравственный смысл³⁴.

Хотя Холокост предстает важнейшим референтом исследований городской памяти, рассматривающих ее в аспекте травмы, существуют еще целый ряд исторических событий, находящих схожее осмысление в современном искусстве. Представляется, что художественные инсталляции, подобные «Cotton.com» Лубайны Химид, исходят из сходной с «литературой Холокоста» системы политических и эстетических ценностей³⁵. Сама художница обозначает цель своей работы как налаживание диалога между черными подневольными рабочими Калифорнии и белыми эксплуатируемыми рабочими текстильных производств Манчестера, женщинами и мужчинами. Важно, что в пространстве города инсталляция «Cotton.Com» отсылает к материальной истории здания «Centre for Understanding the Built Environment», где она выставлена. В XIX в. это строение было частью инфраструктуры текстильной промышленности Манчестера: в нем демонстрировались образцы тканей, производимых на продажу на ближайших фабриках. Тем самым художница связывает историческое и концептуальное пространство воедино, ведь само переустройство этого здания под галерею – это его постиндустриальное перевоплощение, что грозит потерей памяти о более раннем его использовании. Инсталляция же представляет собой множество черно-белых картин, развешанных по одной из стен. Изображения намеренно выполнены в примитивистской манере, и каждую из картин можно было бы принять за декор интерьера, но именно символическая нагрузка, апелляция к разным формам подавляемой и исчезающей памяти делает эту инсталляцию искусством. Так, например, даже латунная табличка рядом с работой в афористической форме отсылает зрителя к темам рабства и феминности, то есть напоминает о социальных группах, угнетаемых в период индустриального расцвета Манчестера. Согласно Клэр

³¹ Куренной В.А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. №1. С. 14–79.

³² Bishop C. *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. L.; NY: Verso, 2012. P. 1–40.

³³ Gilloch G., Kilby J. Trauma and memory in the city. From Auster to Austerlitz // *Urban memory. History and amnesia in the modern city* / Ed. by M. Crinson. N.Y.; Abingdon. 2005. P. 5.

³⁴ Александер Д. Смыслы социальной жизни: культурсоциология / Пер. с англ. Г. Ольховиков под ред. Д. Ю. Куракин. М.: Праксис, 2013. С. 95–254.

³⁵ Pajczkowska C. *Urban memory/suburban oblivion* // *Urban memory. History and amnesia in the modern city* / Ed. by M. Crinson. N.Y.; Abingdon. 2005. P. 23–33.

Паячковской, «непроговоренный смысл» данного художественного произведения в полемике с Марксом: капиталистический триумф Великобритании и текстильного производства в Манчестере строился на рабском труде чернокожих рабочих, в том числе и женщин на Американских плантациях – что не нашло достаточного осмысления в произведениях основоположника марксизма. В то же время манчестерские рабочие оказали определенную поддержку североамериканским штатам в гражданской войне против рабовладельческого Юга, и этот исторический факт присутствует в пространстве Манчестера в виде монумента Линкольну на одной из площадей. Однако современное искусство может актуализировать «память» места, причем сразу множество содержащихся в нем и подавляемых смыслов, и другими средствами.

На деполитизированном, но разностороннем обыгрывании отношений между памятью, кладбищем как местом памяти, историей места и пространством города основывается проект Нового кладбища в Игуаладе (Испания), предложенный архитекторами Энриком Мираллесом и Кармом Пиносом на соответствующий конкурс в 1984 г.³⁶ Он был реализован на месте старой каменоломни с максимальным сохранением ее «исторического» ландшафта, но в то же время само это пространство и объекты, привнесенные в него извне, должны создать у посетителей, пришедших в первую очередь с целью коммеморации, ощущение города мертвых, наполненного к тому же христианскими символами крестного пути. Кроме того, современное искусство может работать не только с травматическим, то есть достаточно близким к современности прошлым, но и обращаться к особым формам культурной памяти об отдаленном прошлом историческом, придавая ему политические смыслы. Так, например, произведение Жанет Ходгсон «The Pits» представляет собой археологическую разметку выгребных ям на полу крупного торгового центра в Кентербери (Англия), построенного там после окончания археологических раскопок в 2005 г. Как отмечает Джейн Ренделл, в данной работе заложена не только вполне очевидная критика капиталистического общества потребления, но и актуализация отдаленного исторического прошлого места, где расположен молл, поскольку рисунки географически точно соответствуют найденным памятникам археологии, а также самих практик создания истории, обычно вынесенных за пределы публичных пространств³⁷. На политический аспект «не-мест» в их отношении к пространству города обращает внимание, например, группа художников «Slavs and tatars»: большие города неотделимы от доминирующих политических нарративов, навязывающих идентичность, а «не-место» все же знаменует собой «активный выбор невыбирания»³⁸.

Ускорение процессов урбанизации приводит к тому, что город начинает мыслиться не только в категориях «места», но и в категориях «потока», движения, что находит свое отражение и в понимании городской памяти. Первоначально эти изменения в отношении человека к конкретному месту воспринимались многими исследователями негативно, что, вероятно, было обусловлено не критической предпосылкой о связи идентичности лишь с городскими пространствами, обладающими выраженной индивидуальностью. Так, например, специалист по общественной географии, Эдвард Рэльф, один из первых начинает говорить о трех измерениях, необходимых для установления «подлинности» (authenticity) места: неподвижное физическое положение, постоянная и временная активность, связанная с ним, и значения, укорененные в опыте человека, взаимодействующего с местом³⁹. Он вводит понятие «безместность» (placeless) для описания таких пространств, которые не обладают подлинностью, вызывают тревожность, способствуют

³⁶ Rendell J. *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2007. P. 53–54.

³⁷ *Ibid.* P. 123–126. Описание проекта: THE PITTS WHITEFRIARS CANTERBURY // The Center for Fine Art Research. Birmingham City University [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cfar-biad.co.uk/index.php/researchers/409-janet-hodgson/238-the-pitts-whitefriars-cantebury> (дата обращения: 10.11.2014)

³⁸ Например, проект «Traingulation» (2011), активно обыгрывающий коннотации таких городов, как Москва, Берлин, Мекка, Багдад, посвящен «активному выбору невыбирания» между западным отчуждением и восточным порабощением: Triangulation // Slavs and Tatars [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.slavsandtatars.com/works.php?id=76> (дата обращения: 10.11.2014)

³⁹ *Ralph E. Place and Placelessness*. L: Pion Limited, 1976. P. 47.

ксенофобии – например, торговые центры, пригороды – и потому нуждаются в обживании в Хайдеггеровом смысле. Но в то же время городская память как объект исследования неотделима от описаний конкретных мест в городе, которые всегда оперируют категориями, тесно связанными с определенными интерпретациями социального мира⁴⁰.

Как отмечает М.-К. Лавабре, в исторической науке противопоставление «историографии» и «памяти» в работах П. Нора конца 80-х – начала 90-х гг. достаточно быстро сменилось дихотомией «память–забвение», а его словарь стал все больше опираться на пространственные метафоры, такие как «места памяти» и «территория памяти»⁴¹. Этот инструментарий оказался в широком смысле востребован как исследователями города, так и социальными антропологами. Уже М. Хальбвакс полагал, что «в большом городе просто заставить забыть себя; жители же деревни непрестанно наблюдают друг за другом, и память их группы точно регистрирует все те действия, которые находятся в поле их зрения»⁴². От двух феноменологических посылок: физического присутствия и визуальной наблюдаемости – он переходит к социологическому выводу о том, что поведение каждого деревенского жителя воздействует на все это маленькое общество и способствует его изменению, и потому в такой среде все индивиды мыслят и вспоминают вместе. Это представление об «органической социальности» французский этнолог и литератор Марк Оже проецирует на опыт современного городского человека, выделяя, однако, в географическом пространстве соответствующий ему особый тип «антропологических мест», отличный от «мест памяти» и «не-мест». Он пишет, что «места памяти» и «антропологические места» в равной мере ориентированы на то, чтобы соединять в себе прошлое и современность⁴³. Однако в то время как «места памяти» представляют собой пространство непрерывной рефлексии по утраченному прошлому, «по тем, кем мы больше не являемся», обитатели «антропологических мест» не создают историю, а непосредственно живут в ней⁴⁴. Хотя это разграничение носит методический характер, а сами «антропологические места» представляют собой лишь локализованные в пространстве представления жителей об их отношениях к территории, семье и другим людям, М. Оже уверенно относит к ним пешеходные тропы, городские центры, в особенности с рынком, а также временные ярмарки. Однако важно подчеркнуть, что акцент на типизации социальных взаимодействий размывает границу между городским и не-городским, а также между воображением и историческим прошлым, как это можно наблюдать в романах Пруста и Джойса, приводимых исследователем для иллюстрации своих идей⁴⁵.

Если М. Хальбвакс исходил из чисто негативного понимания забвения и связывал его почти исключительно с пространством города, то М. Оже в целом ряде работ последовательно утверждает, что забвение необходимо человеку и обществу ничуть не меньше, чем память⁴⁶. Более того, сама память не может функционировать без забвения, ведь для того, чтобы мысленно возвратиться в давнее прошлое, необходимо забыть прошлое ближайшее, при этом обе формы имеют свой нарративный потенциал. Примером построения исследования вокруг диалектики памяти и забвения может служить работа Н. Джонсона, посвященная парадам Дня мира в Ирландии, прошедшим в Дублине, Белфасте и ряде других городов в 1919 г.⁴⁷ Однако при подобном подходе в качестве «места памяти» рассматривается сам парад, а его историческая и культурная укорененность в пространстве конкретного города не обсуждается как само собой очевидное обстоятельство. То есть из исследовательской оптики исключается пространственный аспект рассматриваемого события,

⁴⁰ Baker C. Locating Culture in Action: Membership Categorization in Texts and Talk // Culture and Text: Discourse and Methodology in Social Research and Cultural Studies / Ed. by A. Lee and C. Poynton. London: Routledge, 2000. P. 99–113.

⁴¹ Lavabre M.-C. *Historiography and Memory* // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 364.

⁴² Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 8–25.

⁴³ Augé M. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. L; NY: Verso, 1995. P. 29.

⁴⁴ *Ibid.* P. 55.

⁴⁵ *Ibid.* P. 75–78.

⁴⁶ Оже М. *Формы Забвения*. Реферат // Отечественные записки. 2008. № 4. С. 186–195.

⁴⁷ Johnson N. C. The Spectacle of Memory: Ireland's Remembrance of the Great War, 1919 // Journal of Historical Geography. 1999. Vol. 25. №. 1. P. 36–56.

как это изначально и было свойственно историкам, инициировавшим «мемориальный поворот» в историографии. Диалектической противоположностью ему является методическое исключение из исследовательской оптики именно «памяти» при анализе конкретных городских пространств в их отношении к повседневным практикам, доступным непосредственному наблюдению. По мнению М. Оже, «не-места» в противоположность «местам» не являются пространствами «встречи» с другими людьми или собственным прошлым, конститутивны состоянию одиночества, а само их умножение является неотъемлемой характеристикой современной эпохи, называемой им «la surmodernité»⁴⁸. Марк Оже противопоставляет «реальность транзита» (например, автомагистрали и аэропорты с сопутствующей инфраструктурой) и места проживания, подобно тому, как это делает Э. Рельф. Но только «не-местам» соответствует свой собственный нарратив: анонимности, стандартизированных действий и продукции, свободы от обязательств, позволяющих иностранцу в чужой стране не чувствовать себя потерянным, получить временную идентичность мест общего пользования⁴⁹. Отсутствие в определенном месте следов прошлого не мешает производству социальной идентичности. М. Оже как социальный этнолог отмечает, что даже в этом пространстве государственная власть посредством табличек, значков и указателей стремится вступить в безличную коммуникацию с человеком, обозначить свое присутствие⁵⁰. Конечно, город не может состоять из одних «не-мест», но это понятие выступает устойчивым контрапунктом в дискуссиях о городской памяти: посредством него проблематизируются категории «забывания» и «индивидуального» как очевидные противоположности «коллективной памяти». Исследование городской памяти невозможно без осмысления мест, ее лишенной.

Таким образом, исследования городской памяти отсылают, прежде всего, к тем сферам общественной и культурной жизни, где она меняется: возникает (или может возникнуть), трансформируется (или может трансформироваться), исчезает (или может исчезнуть). Эта потенциальная трансгрессивность привлекает к дискуссиям о городской памяти и современное искусство, игнорирующее многие другие проблемы города и историографические контroversы. Очевидно, что любой разговор о памяти в философских или исторических или социологических дисциплинарных рамках невозможен без привлечения огромного количества «городского материала», так как современная культура по преимуществу городская. Однако в исследовательской литературе существуют устойчивые диалектические пары, маркирующие границы метафоры городской памяти: память – история, память – забвение, память – воображение, память – глобализация. Им соответствует более или менее устойчивый набор сюжетов, в рамках которых проблематизируются отношения города и памяти: исторические травмы и их отображение в городе (Холокост, Берлинская стена, 9/11, жертвы «грязной войны» в Аргентине), производство памяти, прежде всего, властью или влиятельными социальными группами (исследование монументов, музеефикации, практик коммеморации, мест памяти), уничтожение памяти. В огромном количестве исследований городской культуры или городского фольклора говорится не о памяти, а, например, о «носителях традиции», о социальных общностях без артикуляции механизмов их идентичности или об устойчивых жанровых формах, поддающихся чисто дискурсивному анализу. При этом исследователи города стремятся сохранить специфику своего объекта исследования, оговариваясь, что нельзя чрезмерно антропоморфизировать город и городское пространство или редуцировать его к тексту. В частности, это выражается в том, что о памяти говорится в духе «как мы ее обычно понимаем», то есть в культурном смысле, не беря в расчет достижения психологии с ее достаточно разработанным словарем описания этой сферы психики или же используя такие понятия, как «амнезия» в метафорическом смысле. В отличие от историографии «мемориального поворота» в пространстве города история и память не могут быть строго противопоставлены друг другу: каждый горожанин устанавливает свои особые отношения с памятниками, носителями

⁴⁸ Augé M. Op. cit. P. 117.

⁴⁹ Ibid. P. 101–106.

⁵⁰ Augé M. Op. cit. P. 117–118.

глубинных личных и коллективных исторических свидетельств, произведениями искусства – исследовательские конвенции неспособны этого изменить. Можно предположить, что рефлексия отношений города и памяти ценна для академического сообщества не сама по себе, а как средство реализации потребности в публичной культуре и практиках – как совокупность исследований, востребованных широкой публикой, исследований, служащих индикатором существующих противоречий в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александр Дж.* Смыслы социальной жизни: культурсоциология / Пер. с англ. Г. Ольховиков под ред. Д. Ю. Куракин. М.: Праксис, 2013.
2. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом, и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
3. *Бикбов А.Т.* Метод и актуальность работ Мориса Хальбвакса // Социальные классы и морфология / М. Хальбвакс // Пер. с фр. под ред. А.Т. Бикбова. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2000. С. 463–506.
4. *Болдырев И.А.* Время утопии: Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Изд. дом НИУ ВШЭ, 2012.
5. *Васильев А.Г.* Современные memory studies и трансформация классического наследия // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / Под редакцией Л. П. Репиной. М.: Круг, 2008. С. 19–49.
6. *Зенкин С.Н.* Морис Хальбвакс и современные гуманитарные науки // Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. С. 7–24.
7. *Кастийо М.* Понятие этики и морали в учении Поля Рикёра // Поль Рикёр – философ диалога / Отв. Ред. И. И. Блауберг. М.: ИФРАН, 2008. С. 12–23.
8. *Куренной В.А.* Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. №1. С. 14–79.
9. *Нора П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. № 2/3. С. 202–208.
10. *Оже М.* Формы Забвения. Реферат // Отечественные записки. 2008. № 4. С. 186–195.
11. *Репина Л.П.* Память о прошлом в пространстве культуры // Диалог со временем. 2013. Вып. 43.
12. *Репина Л.П.* Социальные кризисы и катаклизмы в исторической памяти: теория и практика исследований // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2008–2013 год. М.: Наука, 2014. С. 206–231.
13. *Савельева И.М., Полетаев А.В.* «Историческая память»: к вопросу о границах понятия // Феномен прошлого. М.: ГУ-ВШЭ, 2005. С. 170–220.
14. *Савельева И.М.* Что случилось с «Историей и теорией?»: препринт WP6/2011/03. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2011.
15. *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 8–25.
16. *Хаттон П.* История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2004.
17. *Augé M.* Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. L; NY: Verso, 1995.
18. *Baker C.* Locating Culture in Action: Membership Categorization in Texts and Talk // Culture and Text: Discourse and Methodology in Social Research and Cultural Studies / Ed. by A. Lee and C. Poynton. London: Routledge, 2000.
19. *Benjamin W.* The Flâneur [M1,2] // The Arcades Project. Harvard: Harvard University Press, 1999. P. 416.
20. *Bishop C.* Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. L; NY: Verso, 2012.
21. *Busá A.* City of memory // Encyclopedia of urban studies / Ed. by R. Hutchison. Los Angeles; L.; New Delhi: Sage, 2010. P. 158–160.
22. *Carr D.* Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2014. 272 p.
23. *Çelik Z.* Colonial/Postcolonial Intersections: Lieux de mémoire in Algiers // Third text. 1999–2000. Vol. 49. P. 63–72.
24. *Connell J., Laishley R., Lipton M., Dasgupta B.* Migration from Rural Areas: The Evidence from Village Studies. New Delhi: Oxford University Press. 1976. 235 p.
25. *Evans G.* Heritage city // Encyclopedia of urban studies / Ed. by R. Hutchison. Los Angeles; L.; New Delhi: Sage, 2010. P. 351–354.
26. *Faire de l'histoire* / Ed. by P. Nora, J. Le Goff. Paris: Gallimard, 1974. Vol. 1–3.
27. *Gilloch G., Kilby J.* Trauma and memory in the city. From Auster to Austerlitz // Urban memory. History and amnesia in the modern city / Ed. by M. Crinson. N.Y.; Abingdon. 2005.

28. Halévy D. *Essai sur l'accélération de l'histoire*. Paris: Arthème Fayard, 1961.
29. Hills H. *The Fetishized Past: Post-Industrial Manchester and Interstitial Spaces // Visual Culture in Britain*. 2002. Vol. 3. № 2. P. 103–117.
30. Huyssen A. *Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts // New German Critique*. 2003. № 88. P. 147–164.
31. Huyssen A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. 177 p.
32. Johnson N.C. *The Spectacle of Memory: Ireland's Remembrance of the Great War, 1919 // Journal of Historical Geography*. 1999. Vol. 25. №. 1. P. 36–56.
33. Kasabova A. *Memory, Memorials and Commemoration // History and Theory*. 2008. Vol. 47. P. 331–350.
34. Ladd B. *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*. 2008. Chicago: University of Chicago Press. 282 p.
35. Lavabre M.-C. *Historiography and Memory // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker*. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009.
36. Lavabre M.-C. *Usages et mésusages de la mémoire // Critique Internationale*, 2000. Vol. 7. P. 48–57.
37. *Les Lieux de mémoire / Ed. by P. Nora*. Paris: Gallimard, 1986–1993. Vol. 1–7.
38. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.
39. Lynch K. *What Time Is This Place?* Cambridge: MIT Press. 1976. P. 188–206.
40. Nora P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations*. 1989. № 26. P. 7–24.
41. Pajczkowska C. *Urban memory/suburban oblivion // Urban memory. History and amnesia in the modern city / Ed. by M. Crinson*. N.Y.; Abingdon. 2005. P. 23–33.
42. Relph E. *Place and Placelessness*. L: Pion Limited, 1976.
43. Rendell J. *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2007.
44. Runia E. *Presence // History and Theory*. 2006. Vol. 45, Issue 1, P. 1–29.
45. Smith J. *Rural Place Attachment in Hispano Urban Centers // Geographical Review*. 2002. Vol. 92. № 3. P. 432–451.
46. Southgate B. *Postmodernism // A Companion to the Philosophy of History and Historiography / Ed. by A. Tucker*. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 540–549.
47. THE PITTS WHITEFRIARS CANTERBURY // The Center for Fine Art Research. Birmingham City University [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cfar-biad.co.uk/index.php/researchers/409-janet-hodgson/238-the-pitts-whitefriars-cantebury> (дата обращения: 10.11. 2014)
48. *Triangulation // Slavs and Tatars [Электронный ресурс]*. Режим доступа: <http://www.slavsandtatars.com/works.php?id=76> (дата обращения: 10.11. 2014)
49. Zimmer Z., Frey W.H. *Defining the City // Handbook of Urban Studies / Ed. by R. Paddison*. L.: SAGE. 2001. P. 14–35.

REFERENCES

1. Aleksander D. *Smysly social'noj zhizni: kul'tursociologija* [The senses of social life], ed. D. Ju. Kurakin. M.: Praxis, 2013.
2. Assman Ja. *Kul'turnaja pamjat'. Pis'mo, pamjat' o proshlom, i politicheskaja identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti* [Cultural Memory: writing, memory on the past and political identity in the ancient high cultures]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004.
3. Augé M. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York, Verso, 1995.
4. Baker C. *Locating Culture in Action: Membership Categorization in Texts and Talk in Culture and Text: Discourse and Methodology in Social Research and Cultural Studies*. Ed. by A. Lee and C. Poynton. London, Routledge, 2000.
5. Benjamin W. *The Flâneur* [M1, 2] in *The Arcades Project*. Harvard: Harvard University Press, 1999.
6. Bikbov A. T. *Metod i aktual'nost' rabot Morisa Hal'bvaksa* [Method and Actuality of M. Halbwaaks' works] in *Social'nye klassy i morfologija by M. Hal'bvaks*, ed. and transl. under supervision by A. T. Bikbov. Moscow, Institut jeksperimental'noj sociologii, Saint-Petersburg, Aletejja, 2000. S. 463–506;
7. Bishop C. *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York, Verso, 2012.
8. Boldyrev I.A. *Vremja utopii: Problematicheskie osnovanija i konteksty filosofii Jernsta Bloha* [The era of Utopia: problem basics and frames of the Ernst Bloh's philosophy]. Moscow, HSE Publishers, 2012.
9. Busá A. *City of memory in Encyclopedia of urban studies*. Ed. by R. Hutchison. Los Angeles, London, New Delhi: Sage, 2010. P. 158–160.
10. Carr D. *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2014. 272 p.

11. Çelik Z. Colonial/Postcolonial Intersections: Lieux de mémoire in Algiers in *Third text*. 1999–2000. Vol. 49. P. 63–72.
12. Connell J., Laishley R., Lipton M., Dasgupta B. *Migration from Rural Areas: The Evidence from Village Studies*. New Delhi: Oxford University Press. 1976.
13. Evans G. Heritage city in *Encyclopedia of urban studies*. Ed. by R. Hutchison. Los Angeles, London, New Delhi: Sage, 2010. P. 351–354.
14. *Faire de l'histoire*. Ed. by P. Nora, J. Le Goff. Paris, Gallimard, 1974. Vol. 1–3.
15. Gilloch G., Kilby J. Trauma and memory in the city. From Auster to Austerlitz in *Urban memory. History and amnesia in the modern city*. Ed. by M. Crinson. New York, Abingdon, 2005.
16. Hal'bvaks M. Kollektivnaja i istoricheskaja pamjat' [Collective and Historical Memory] in *Neprikosnovennyj zapas*. 2005. № 2–3. S. 8–25.
17. Halévy D. *Essai sur l'accélération de l'histoire*. Paris, Arthème Fayard, 1961.
18. Hatton P. *Istorija kak iskusstvo pamjati* [History as Memory of Art]. Saint-Petersburg, Vladimir Dal', 2004.
19. Hills N. The Fetishized Past: Post-Industrial Manchester and Interstitial Spaces in *Visual Culture in Britain*. 2002. Vol. 3. № 2. P. 103–117.
20. Huyssen A. Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts in *New German Critique*. 2003. № 88. P. 147–164.
21. Huyssen A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. 177 p.
22. Johnson N. C. The Spectacle of Memory: Ireland's Remembrance of the Great War, 1919 in *Journal of Historical Geography*. 1999. Vol. 25. № 1. P. 36–56.
23. Kasabova A. Memory, Memorials and Commemoration in *History and Theory*. 2008. Vol. 47. P. 331–350.
24. Kastijo M. Ponjatje jetiki i morali v učenii Polja Rikjora [The notion of ethics and moral in Paul Ricoeur's philosophy] in *Pol' Rikjor – filosof dialoga*, [P. Ricoeur as philosopher of dialog] ed. I. I. Blaubeurg. Moscow, IFRAN, 2008. S. 12–23.
25. Kurennoj V. A. Issledovatel'skaja i politicheskaja programma kul'turnyh issledovanij [Research and political program of the cultural studies] in *Logos* (Moscow). 2012. №1. S. 14–79.
26. Ladd B. *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
27. Lavabre M.-C. Historiography and Memory in *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009.
28. Lavabre M.-C. Usages et mésusages de la mémoire in *Critique Internationale*, 2000. Vol. 7. P. 48–57.
29. *Les Lieux de mémoire*, Ed. by P. Nora. Paris: Gallimard, 1986–1993. Vol. 1–7.
30. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.
31. Lynch K. *What Time Is This Place?* Cambridge: MIT Press. 1976. P. 188–206.
32. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire in *Representations*. 1989. № 26. P. 7–24.
33. Nora P. Vsemirnoe torzhestvo pamjati [World triumph of memory] in *Neprikosnovennyj zapas: debaty o politike i kul'ture*. 2005. № 2/3. S. 202–208.
34. Ozhe M. Formy Zabvenija. Referat [Forms of oblivion: abridged translation] in *Otechestvennye zapiski*. 2008. № 4. S. 186–195.
35. Pajaczkowska C. Urban memory/suburban oblivion in *Urban memory. History and amnesia in the modern city*, Ed. by M. Crinson. New York; Abingdon. 2005. P. 23–33.
36. Relph E. *Place and Placelessness*. London, Pion Limited, 1976.
37. Rendell J. *Art and Architecture: A place between*. London: IB Tauris, 2007.
38. Repina L. P. Pamjat' o proshlom v prostranstve kul'tury [Memory of the Past in the Cultural Space] in *Dialog so vremenem*. 2013. Vyp. 43.
39. Repina L. P. Social'nye krizisy i kataklizmy v istoricheskoi pamjati: teorija i praktika issledovanij [Social crises and catastrophes in the historical memory; theory and practice of research] in *Trudy Otdelenija istoriko-filologicheskikh nauk RAN*. 2008–2013. Moscow, Nauka, 2014. S. 206–231.
40. Runia E. Presence in *History and Theory*. 2006. Vol. 45, Issue 1, P. 1–29.
41. Savel'eva I. M. *Chto sluchilos' s «Istoriej i teoriej?»* [What happened with History and Theory journal]: preprint WP6/2011/03. Moscow, Hse Publishers, 2011.
42. Savel'eva I. M., Poletaev A. B. «Istoricheskaja pamjat'»: k voprosu o granicah ponjatija [Historical Memory: towards the origin of the term] in *Fenomen proshlogo* [The Phenomenon of the Past]. Moscow, HSE Publishers, 2005. S. 170–220;
43. Smith J. Rural Place Attachment in Hispano Urban Centers in *Geographical Review*. 2002. Vol. 92. № 3. P. 432–451.

44. Southgate B. Postmodernism in *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, Ed. by A. Tucker. Malden; Oxford; Chichester, Blackwell Publishing, 2009. P. 540–549.
45. THE PITTS WHITEFRIARS CANTERBURY. The Center for Fine Art Research. Birmingham City University <http://cfarbiad.co.uk/index.php/researchers/409-janet-hodgson/238-the-pitts-whitefriars-canterbury> (10.11. 2014)
46. Triangulation. Slavs and Tatars <http://www.slavsandtatars.com/works.php?id=76> (data obrashhenija: 10.11. 2014)
47. Vasil'ev A.G. Sovremennye memory studies i transformacija klassicheskogo nasledija [Contemporary memory studies on transformations of the classics as heritage] in *Dialogi so vremenem: pamjat' o proshlom v kontekste istorii* [Dialogues with the Past: memory of the past in the historical framework] ed by L.P. Repina. Moscow, Krug+, 2008. S. 19–49.
48. Zenkin S. N. Moris Hal'bvaks i sovremennye gumanitarnye nauki [M. Halbwachs and contemporary humanities] in Hal'bvaks M. *Social'nye ramki pamjati* transl. S. N. Zenkin. Moscow. Novoe izdatel'stvo, 2007. S. 7–24.
49. Zimmer Z., Frey W.H. Defining the City in *Handbook of Urban Studies*, Ed. by R. Paddison. London, SAGE. 2001. P. 14–35.

Д.И. Макаров

доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой общих гуманитарных дисциплин
Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского
dimitri.makarov@mail.ru

ПРЕКРАСНАЯ ЖИЗНЬ. ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ВЕРЫ В РОМАНЕ Ф. МОЧЧИА «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ НЕ ХОТЕЛ ЛЮБИТЬ»

В статье дается мировоззренческая интерпретация романа Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить» (2011), и делается попытка определить в общих чертах его место в творчестве автора и современной итальянской прозе в целом. Особое внимание уделяется решению автором важнейших мировоззренческих вопросов – таких, как понимание героями чувства вины перед ближним, отношение к творчеству и католической вере, молитва. Философские идеи автора сопоставляются с мыслями Аристотеля, Николая Бердяева, Х. У. фон Бальтазара, Мартина Хайдеггера и др.

Ключевые слова: Федерико Моччиа, итальянская проза конца XX – начала XXI вв., чувство вины, творчество, ответственность, вера, молитва

In the article a world outlook interpretation of Federico Moccia's 2011 novel *The Man who Didn't Want to Love* is proposed, together with an attempt at determining its place within the author's creation and within the framework of the contemporary Italian prose in general. Special attention is given at the way in which the author settles the most important *Weltanschauung* questions, such as the heroes' understanding of their guilt towards their neighbors, their relations to creation and the Catholic faith, prayer. Federico Moccia's philosophical ideas are confronted with the thoughts of Aristotle, Nikolai Berdyaev, Hans Urs von Balthasar, Martin Heidegger *et al.*

Keywords: Federico Moccia, the Italian prose of the late 20th – early 21st century, the sense of guilt, creation, responsibility, faith, prayer

*Мир – не научен. Мир – музыка, а наука – его накупить и случайное проявление.*¹

А. Ф. Лосев

*Самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке; но ее волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему я бесплодно стремлюсь, – и жить так я не могу.*²

Г. Газданов

1. Введение. Почему Федерико Моччиа?

Роман популярного итальянского писателя Федерико Моччиа (род. 1963) «Человек, который не хотел любить» (*L'uomo che non voleva amare*, 2011) представляет собой новый этап в творческой эволюции автора, знаменуя переход от откровенно молодежной драмы, стоящей нарочито вне «высоких» жанров литературы («Три метра над небом», 2004, и продолжения; «Прости за любовь», 2007), к повествованию более классического типа, для которого характерны психологическая и концептуальная прорисовка героев, продуманность фабулы и сюжета,

© Макаров Д.И., 2015

¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Гл. I, 5 // *Он же*. Из ранних произведений. М., 1990. С. 227. Эта идея заставляет вспомнить Бердяева: «Научность есть лишь одно из выражений утери свободы творческого духа» (*Бердяев Н.А.* Смысл творчества (1916). С. 11; цит. по интернет-публикации: <http://www.klex.ru/lw9>), ведь она «...вся проникнута духом послушания и аскетизма» (Там же. С. 97). Не подлежит сомнению знакомство Лосева с идеями Бердяева и его окружения. При этом отношение Лосева к науке – несомненно, более интимно-трепетное. Ср. и современную полемику В. М. Лурье с мыслью об особой квазирелигиозной «этичности» научного знания как такового (этот подход автор связывает с философскими воззрениями Д. С. Лихачева и его окружения): Лурье Г., *еп.* (= Лурье В.М.). «Этичность» научного знания как его коррозия // *Он же*. Течение неба: Христианство как опасное путешествие навсегда. М., 2014. С. 117 – 130.

² Газданов Гайто. Вечер у Клэр. Возвращение Будды. СПб., 2014. С. 18.

*Д.И. Макаров Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры
в романе Ф. Моччия «Человек, который не хотел любить»*

усиление мелодраматического начала. Внимание читателя прежде всего привлекает описание, анализ поведения, действий и мотивов действий двух из трех главных героев – выдающейся пианистки Софии Валентини и магната-предпринимателя (а заодно ловеласа и искателя приключений) Танкреди Ферри Мариани. Оба типажа, избранных автором, характерны и узнаваемы (как в обществе, так и на экране, и на страницах «желтой» прессы), но в раскрытие особенностей их поведения, характера и мировидения автор вносит определенные черты индивидуальности и портретности (в том числе, разумеется, психологической). Поведение этих героев сопровождается концептуальными и психологическими объяснениями, которые вызывают отнюдь не только сиюминутный интерес. Прежде чем начать более подробный разговор об этих объяснениях, обратимся к более фундаментальному и в данной ситуации неизбежному вопросу.

Оправдан ли вообще, с точки зрения «высокой» науки, наш опыт обращения к такому заведомо «массовому» и «популярному» произведению, как роман Ф. Моччия? Безусловно. Следует вспомнить мудрые слова М. Л. Гаспарова: «...массовая культура не заслуживает высокомерного презрения. Массовая – она и есть настоящая и представительная, а элитарная, авангардная культура состоит при этом серийном производстве духовных ценностей лишь как экспериментальная лаборатория... массовая культура гораздо реже противопоставляет себя высокой, чем высокая – массовой»³. Так и роман Ф. Моччия дает понять читателю, что он не только не противопоставляет себя высокой литературе, но, напротив, «тянется» к ней.

На наш взгляд, произведения, подобные анализируемому, представляют собой пусть и «младших» (по сравнению со «старшими» жанрами и текстами – в терминологии В. Шкловского и Ю. Н. Тынянова⁴), но от этого не менее значимых участников литературного процесса. Интерес от изучения такого рода произведений чаще бывает социологическим, направленным на выявление типичного, а не уникального, но это и понятно, и предсказуемо, и по-своему ценно. Понять, какие представления о вере и прекрасном формируют для себя и одобряют (настолько, что считают необходимым транслировать в художественной литературе) представители ведущих общественных слоев современной Италии – задача и научная, и благородная. А текст Ф. Моччия может помочь нам приблизиться к разрешению этой задачи.

Ведь именно в таких периферийных сферах, по мысли Ю. М. Лотмана, и «...происходят наиболее активные смыслопорождающие и структуропорождающие процессы»⁵. Мы отдаем себе отчет в том, что роман Ф. Моччия принадлежит к тому моменту истории итальянской литературы, когда «...казалось бы, бесконечно разнообразное течение мелеет и когда ему на смену приходят явления, вначале мелкие, малозаметные»⁶ – по сравнению с фундаментальными

³ Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2005. Т. 1. С. 26 – 27.

⁴ Отметим высказывание Ю.Н. Тынянова, цитируемое Ю.М. Лотманом: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский)» (Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 9 – 10 (курсив автора); цитируется в: Лотман Ю.М. О роли случайных факторов в литературной эволюции // Текст – культура – семиотика нарратива. Тарту, 1989. (Труды по знаковым системам, XXIII). С. 39, 47). См. теперь: Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257 – 258. Мы бы уточнили: мы вовсе не говорим о современном кризисе романа, а, скорее, о некотором частичном вытеснении «высоких» образцов этого жанра популярно-развлекательными (каков роман Ф. Моччия). Хотя эти последние не забывают напомнить о своей связи с первыми. Так, у Моччия упоминается «Анна Каренина» (Моччия Ф. Человек, который не хотел любить / Пер. с итал. Н. Колесовой. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2014. С. 389). Далее номера страниц перевода указываются в тексте статьи. Итальянский текст цитируется по онлайн-публикации: <http://bookte.org/reader?file=436133>. Перевод Н. Колесовой; вносимые нами изменения отмечены курсивом. Одним словом, упрек рассерженного филолога в адрес другого великого филолога: «По существу ему не близок ни Пушкин, ни Шекспир, ни даже Толстой» – к нашему писателю не имеет прямого отношения. См.: Гаспаров М.Л. М.М. Бахтин в русской культуре XX века (1979) // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. СПб., 2002. Т. II. С. 34.

⁵ Лотман Ю.М. О роли... С. 42.

⁶ Тынянов Ю.Н. Литературный факт... С. 269. Пусть это и эпигонство, говорит Тынянов далее, однако же, и такого рода литературные факты необходимо учитывать, когда мы говорим о литературе. Ибо литературный ряд разносоставен (Там же. С. 270). Ср. высокую оценку данной теории Тынянова в: Гаспаров Б.М. Послесловие // Он же. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 278.

*D. Makarov Wonderful life. Themes of creation and faith
in Federico Moccia's The Man Who Did Not Want to Love*

произведениями У. Эко или более укорененными в традиции высокой литературы книгами А. Барикко и Н. Амманити. И все же, если бы автор остановился на изображении таких персонажей, как Баби и Степ, то его тексты, действительно, являли бы собой пример сугубой периферии культуры. В данном же случае происходит обратное – «вытягивание» популярного и, в общем-то, не слишком нового сюжета до уровня более классической психологической прозы, рассчитанной уже отнюдь не только на молодежного читателя (чей возраст едва ли намного превышает двадцать лет). Кроме того, как заметил Ю. Н. Тынянов, «...по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения»⁷, а важно, напротив, выявлять «иерархическую значимость» каждого произведения «для данной эпохи»⁸ и, добавим, для тех черт сознания, которые характеризуют эту эпоху. А потому наметить место романа Ф. Моччиа в контексте современной литературы (хотя бы только итальянской и хотя бы только в общих чертах) – оправданная задача.

Конечно, с героями «Человека» не всё обстоит так однозначно, как в классической аристотелевской поэтике, согласно которой «...по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью (κακία ἢ ἀρετὴ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες)»⁹; но это замечание справедливо по отношению к искусству XX – XXI вв. в целом, и тут Ф. Моччиа, разумеется, не оригинален. В его романе, пожалуй, нет однозначно негативных характеров; насчет однозначно позитивных – по-видимому, есть (например, Оля). Об этом отчасти речь пойдет и ниже.

Итак, роман Ф. Моччиа принадлежит к тому, что принято называть популярной литературой. Но этот жанр литературы в наши дни также подлежит филологическому и герменевтическому анализу. К тому же, по своим сюжетным ходам, изображаемым ситуациям, в характеристиках героев роман приближается к произведениям *фольклорного* жанра. Изображаемые герои и взаимоотношения между ними во многом архетипичны. Так, во-первых, роман изображает любовный треугольник: верная (изначально) жена София (обозначим ее буквой А), ее муж Андреа (В) и искуситель Танкреди (С). Когда речь идет о такого типа конфликте (с участием двух мужчин и одной женщины), вообще говоря, возможны три основных варианта его разрешения: 1) А остается с В (ситуация «Юного Вертера» Гёте); 2) А уходит к С (некое подобие этой ситуации встречаем в «Разгроме» Фадеева); 3) А уходит от В – но не к С, а вообще. Так и поступает София. Понятно, что при альтернативной раскладке – один мужчина и две женщины – мы также имеем три альтернативных варианта. Пример аналогичного разрешения конфликта из современной антиутопии (когда мужчина А не остается ни с женой В, ни со случайной связью С) – ситуация «Человека из офиса» Гильермо Саккоманно (2010); близка и ситуация в романах «Шелк» Алессандро Барикко (1996) и «Я заберу тебя с собой» Никколо Амманити (1999). Ситуация осложняется тем, что женой героя может не быть ни одна из женщин. Наконец, возможен вариант, когда женщина А (или мужчина В) никуда не уходит от своей половинки, а измена (измены) А или В переживается и «консервируется» как таковая. Именно такой тип конфликта распространен в современной популярной литературе («Одиночество в сети» Януша Вишневского, 2001; «Не уходи» Маргарет Мадзантини, 2001; «Я сделаю с тобой всё, что захочу» (Un uso qualunque di te) Сары Раттаро, 2012).

Поэтому приведенные примеры, разумеется – лишь немногие из тысяч возможных.

Во-вторых, как минимум, каждый из трех главных героев имеет у себя *помощников* (в смысле Проппа): София – Олю, Андреа – Стефано, Танкреди – Грегорио Савини, а эпизодически – адвоката Гварнери, Лавинию, Екатерину Захарову... Сама София выступает в роли помощницы для Лавинии, и т. д.

В-третьих, Ф. Моччиа заигрывает с архетипической темой (или принципом построения романа) – «устаами младенцев глаголет истина». Фраза одной из учениц Софии,

⁷ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. С. 273.

⁸ Он же. Проблемы изучения литературы и языка // Там же. С. 283.

⁹ *Arst. De arte poetica*, II 1448a. Пер. В.Г. Апеллерота, цит. по: *Аристотель. Об искусстве поэзии: Билингва...* Греч. текст с переводом и объяснениями В. Г. Апеллерота. М., 2012. С. 4 – 5.

Д.И. Макаров *Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры*
в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»

одиннадцатилетней Александры, может звучать *эпиграфом* к произведению в целом (ведь так, в конечном счете, всё и оказывается): «Сейчас вообще мало кто искренне чем-то занимается (Ormai è proprio poca la gente che fa qualcosa in maniera sincera)» (с. 473). Это контрастирует с воспоминаниями Софии о собственной искренности в 11 лет (там же). Может быть, потому, что и София теперешняя не равна вчерашней? Ответ очевиден. Особая семантическая нагруженность начала и конца произведения также архетипична.

С темами искренности и познания (так и хочется добавить – в библейском смысле; см. Быт. 4, 1) связаны и слова Андреа в конце романа, которые также можно поставить одним из эпиграфов к роману: «Велика всё же сила *сети для общения*, интернета! (Questa è la grandezza di una rete di comunicazione, di internet!) Его *сильно* критикуют, но ведь только так можно *непрерывно* узнавать всё, что хочешь (La criticano tanto ma ci permette di essere informati in continuazione)» (с. 470). Вспомним блестящую иллюстрацию этого тезиса в ставшем уже легендарным «Одиночестве в сети» Януша Вишневского (2001) и одноименном художественном фильме (2006). Ф. Моччиа и тут выступает как продолжатель уже складывающейся традиции художественного осмысления интернета. А сам роман обнаруживает всё новые «сюжетные валентности» (выражение Р. Д. Тименчика)¹⁰.

Итак, София, как мы отметили, уходит от верного ей мужа Андреа, попавшего в нелегкую жизненную ситуацию, через опыт случайной связи с Танкреди – к новой и неизведанной жизни, которая, как она надеется, будет прекрасной. Попытаемся рассмотреть вопрос о причинах такого выбора героини. Ведь эволюция характера главных героев – пожалуй, самое интересное в романе. Не менее значимым представляется раскрытие в тексте произведения двух тем – творчества и веры (последняя тесно связана с темой *вины*, которую несут в себе главные герои). Названные темы (наряду с темой личного выбора и ответственности за него) образуют концептуальный каркас романа. Соответственно, теме творчества посвящается второй, а темам веры, вины и искупления – третий раздел настоящей статьи.

Наконец, еще одним мотивом взяться за перо (точнее, за клавиатуру) для автора стали отдельные неточности в передаче текста романа, допущенные переводчицей. Наиболее значимые из них комментируются и разбираются во второй и третьей частях исследования.

2. Проблемы творчества в романе. Творчество как преодоление себя и основа межличностной коммуникации

Творчество, наряду с любовью к мужу и общительностью (связанной со стремлением помочь другим людям) изначально подаются автором как три основных мотива поступков и действий Софии. Что ж, такое сочетание вполне узнаваемо, и его раскрытие в романе, конечно же, оправдано – как логикой сюжета, так и логикой самой жизни (так сказать, поступью истории). При этом именно творческое самораскрытие с самого начала было важнейшим и первым мотивом действий Софии, значимым и в межличностных отношениях. Желая сделать Андреа подобающим образом предложение, она разучивает музыку. Примечателен уже сам выбор произведения, которое символизировало бы *любовь* Софии к Андреа: известная своей трудностью кантата «По прочтении Данте» Листа. Автор пишет: «...неделю за неделей она разучивала в большом секрете отрывок из Листа, "После чтения Данте", она считала его лучшим и самым *непреодолимым* (per lei il pezzo più bello e proibitivo) из сборника "Годы странствий"» (с. 40).

Обращает на себя внимание тот факт, что Моччиа указывает на характерную черту в психологии определенного типа людей, людей творческих – и в психологии Софии: стремление к *преодолению трудностей*, к *превосхождению* наличного материала, к *восхождению* к

¹⁰ На наш взгляд, отличие названного термина от термина «аллюзия» – в том, что аллюзии сознательно закладываются автором в текст произведения, а «валентности» могут возникать и спонтанно (в сознании читателей и исследователей) – в силу принципиальной полифоничности романного слова, поскольку это слово – продукт «чужой речи» и «чужого сознания» (по Бахтину). См.: Тименчик Р.Д. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // Текст – культура – семиотика нарратива. Тарту, 1989. (Труды по знаковым системам, XXIII). С. 149.

невозможному. А это и есть **творчество**. Но в каком-то кастальском, философско-поэтическом смысле это есть и *вера* (ниже мы увидим, как в жизни Софии сопрягаются обе эти темы – творчество и вера).

Вера, как мы знаем, бывает многогранна: обычно вера в Бога предполагает и веру в человека: «На самом деле существует также вера в человека, и эта вера в человека определяет нашу жизнь по меньшей мере столь же постоянно и глубоко, как и вера в Бога... подлинное видение человека идет не от ума, а от сердца»¹¹.

И далее митр. Антоний Сурожский указывает на одну очень важную черту, на наш взгляд, свойственную многим представителям современной молодежи и исключительно удачно характеризующей мирозерцание Софии: «...вера в человека, в самого себя – это вера в то, что во мне, в каждом человеке есть непобедимая динамика жизни и что *единственное, что может помешать этой динамике осуществиться и вырасти в реальность, это моя трусость, моя нерешительность* (курсив наш. – Д. М.), но никак не окружающие меня обстоятельства»¹².

Тут мало сказать о том, что это – активизм и социальный оптимизм, в чем-то уверенный, а в чем-то, быть может, и идущий напролом. Для Софии это – целая философия жизни, программа жизни (см. гл. 42, с. 430): нельзя отказываться от жизни из-за того, что что-то может в ней не так случиться (...non possiamo rinunciare alla vita per una cosa che magari sarebbe avvenuta comunque). Тут она мыслит вполне по Аристотелю: нельзя, чтобы *случайное* определяло нашу жизнь, упорядоченную нами самими (даже если отказаться от гипотезы о высшем начале; см. раздел 3). Ведь и по Аристотелю, в конце концов, «...и случай (ἡ τύχη), и самопроизвольность (τὸ αὐτόματον)... суть причины по совпадению (вар. – «акцидентально»: κατὰ συμβεβηκός) для событий, не могущих возникать ни прямо, ни по большей части...» (Arst. Phys. В 5, 197a 33-35)¹³.

С точки зрения Софии, недопустимо позволять таким малозначащим причинам оказывать влияние на свою жизнь. Этим обозначается явственный отход от абсурдизма à la Камю или Газданов (чей лирический герой в «Вечере у Клэр» представляет собой полную противоположность Софии с ее жаждой действия, с ее желанием любить – и быть услышанной). Но противоположен Софии и Танкреди. Контролируя нити власти и финансовые потоки в этом мире, он – в отличие от Софии, в принципе, владеющей собой – в каком-то аспекте своего существования оказывается безвластен. И драма Танкреди заключается в его *безвластии* именно в этом, высшем смысле, то есть как раз в том, что он на протяжении почти всего романа, *властвуя* миром, *не властен* над самим собой¹⁴. Он начинает хотеть любить Софию лишь тогда, когда становится уже слишком поздно; он и не думал, что захочет пересматривать заключенное с ней соглашение о пяти днях (с. 477). Его заключительное: «Ti amo» (с. 478) – звучит безнадежным вздохом.

В этой связи уместно вспомнить пронизательное заключение С.С. Аверинцева (потому как мы только что рассмотрели пример его несомненной действенности): «Человек Запада может никогда не читать Аристотеля; может никогда не слышать этого имени; может считать себя убежденным противником всего, что связано с этим именем. И все же он в некотором смысле является «аристотелианцем», ибо влияние аристотелианской Схоластики за столетия определило

¹¹ Антоний, митр. Сурожский. О вере // *Он же*. Человек перед Богом. М.2, 2001. С. 11, 16. Заодно отметим, что Антоний Сурожский упоминается и в современной популярной литературе, так же, как и роман Ф. Моччиа, тяготеющей к серьезности, а именно – в романе Сергея Костина «По ту сторону пруда» (Костин С. По ту сторону пруда. Кн. 2. Страстная Неделя. М., 2013. С. 78 – 79). Не назвать ли подобную группу произведений романами «переходного типа» (или «лимитрофной (контактной) зоной») между повседневной и высокой литературой?

¹² Антоний, митр. Сурожский. О вере. С. 18.

¹³ Пер. В.П. Карпова цит. по: *Аристотель*. Сочинения. М., 1981. Т. 3. С. 94. Греческий оригинал – по изд.: Aristoteles graece / Ex rec. I. Bekkeri ed. Academia Regia Borussica. Berolini, 1831. V. 1. P. 197. Ср. и у В. В. Библихина: «...то, что случайно, требует другого, сущностного, неслучайного в качестве своей основы» («Мир» (курс лекций в МГУ 1989 г.), лекция 2. См.: www.bibikhin.ru/mir). Этим неслучайным, говоря вообще, и призвана выступать свободная воля человека.

¹⁴ И это уже не говоря о том, что, с библейской точки зрения, серебролюбие Танкреди есть, конечно же, порок, подлежащий искуплению и не приносящий счастья своему субъекту. См. у Екклесиаста: «Кто любит серебро, тот не насытится серебром, и кто любит богатство, тому нет пользы от того. И это – суета!» (Еккл. 5, 9).

*Д.И. Макаров Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры
в романе Ф. Моччия «Человек, который не хотел любить»*

слишком многое, вплоть до бессознательно употребляемых лексических оборотов. Поэтому человек современности хорошо сделает, если чаще будет думать об аристотелизме как внутренней форме западной цивилизации»¹⁵. Добавим – и как об уроке, который нам все еще предстоит пройти. В отдаленном или не очень будущем. В том числе и для того, чтобы не бояться брать на себя ответственность за свою судьбу.

Теперь вернемся к теме сопряженности двух вер (или – в несколько иной плоскости – *веры и культуры* как двух способов развертывания духовного универсума). Понятно, что сама эта сопряженность – дело для европейской культуры далеко не новое; так, «сакрализация культуры» определяет собой, как отмечает С. С. Аверинцев, творчество таких великих созидателей немецкого духовного мира, как Гёте и Гессе¹⁶. И цитирует:

*Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
hat auch Religion;
wer jene beiden nicht besitzt,
der habe Religion.*

(«Кто имеет Науку и Искусство, имеет также Религию¹⁷; кто не имеет ни того, ни другого, пусть обретет Религию»).

Именно это замещение сакрального начала его отражениями в культуре характерно для умонастроения Софии в первых главах романа.

Автор редко выражает мысли такого рода концептуально. Подчас их не точно переводит и переводчица. Между тем, на данный смысловой пласт романа и следует в первую очередь обратить пристальное читательское внимание.

Так, это же слово *proibitivo*, о котором у нас шла речь, переводчица опускает и на с. 383 (гл. 36), где дается еще одно описание творческого процесса Софии – исполнения ей (пусть и пробного) «Гольдберг-вариаций» Баха. Правильнее было бы читать: «...она начала с третьей октавы с *совершенно невозможными* (непреодолимыми, *proibitivi*) и мельчайшими перебежками (*scavalcamenti*)...»

В еще одном описании игры Софии – на с. 434 – пропущено описание рук Софии при игре: «...руки... были сухими, *безукоризненными* и неудержимыми (*perfette, asciutte, inarrestabili*)...» Как видим, итальянский романист вновь подчеркивает совершенство творческих актов Софии.

И здесь же автор значимым образом описывает состояние героини: «...она вся была вариацией (*lei era quella variazione*), она была Бахом, была пианино, каждой отдельной клавишей, она была посланницей Бога (*la messagera di Dio*)» (с. 383).

Итак, мы видим перед собой *слияние* Софии с чем-то. Да простится нам тавтология в неизбежно следующем отсюда вопросе: что есть это *что-то*, столь неодолимо влекущее к себе не только руки и разум, но и душу, и сердце, и интуицию музыканта? Материал? И да, и нет. Точнее будет сказать: это – не просто материал; через материал достигается соединение с Богом и глубинами мирового смысла. Слияние в процессе творчества – то самое, которое испытывает любой подлинный творец в ходе созидания (или молитвы – см., опять же, раздел 3). Как тут не вспомнить Бердяева: «В творчестве снизу раскрывается божественное в человеке, от свободного почина самого человека, а не сверху»¹⁸! Или: «Достижение истины предполагает творческую активность духа, его противление разрыву субъекта и объекта и вражде между творчеством и бытием (курсив наш. – Д. М.)»¹⁹. Иначе говоря – слияние творца с материалом и самопреодоление.

Одним словом, то «целостное напряжение всего духа прорваться к смыслу мира», о котором

¹⁵ Аверинцев С.С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // *Он же*. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. (Язык. Семиотика. Культура). С. 328.

¹⁶ *Он же*. Герман Гессе // *Он же*. Поэты. М., 1996. (Язык. Семиотика. Культура). С. 347.

¹⁷ Перевод С. С. Аверинцева.

¹⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С. 66 (по той же интернет-публикации; см. прим. 1). Курсив Бердяева.

¹⁹ Там же. С. 87. Ср.: «Космос творится, он не дан, а задан» (Там же. С. 98).

*D. Makarov Wonderful life. Themes of creation and faith
in Federico Moccia's The Man Who Did Not Want to Love*

ведет речь Бердяев²⁰, разумеется, присутствует и в музыке, свидетелями чего можно считать и Баха, и Глена Гульда (эталонного исполнителя «Гольдберг-вариаций», об интерпретации которых тут идет речь), и, по-видимому – Софию Валентини. Представляется, что такой взгляд не противоречит авторскому видению своей героини.

Теперь сравним описание воздействия музыки на Танкреди (с. 434 – 435). Музыка не просто переворачивала ему душу. Когда София «извлекла (staccò)» последний аккорд, он: «Впервые... почувствовал любовь, не ту, что возникает между двумя людьми, а, скорее (или «напротив» – *piuttosto*), любовь абсолютную» (с. 435). «Вскоре они снова станут самими собою, но, наверное, уже никогда не будут теми же» (с. 435).

Сразу же за этими словами переводчица пропускает важнейшую фразу, вырвавшуюся у Танкреди: «Я потрясен. Никогда в жизни со мной не случилось ничего подобного (*Mi sono emozionato come non mi è mai accaduto nella vita*)» (с. 435).

Воздержимся от соблазна приводить все мыслимые и немыслимые параллели к этому описанию, хотя бы только из европейской культуры, хотя бы лишь известные школьнику – от Орфея и Эвридики до «Певцов» Тургенева и гонимой Ольги, поющей Обломову «*Casta diva*», до роллановского Жан-Кристофа, до легендарного пианиста по прозвищу «Тысяча девятисотый» из поэмы-мистерии Алессандро Барикко (1994), столь блистательно экранизированной Джузеппе Торнаторе (1998) и перенесенной на сцену Олегом Меньшиковым (2008)... Ведь, по словам А. Ф. Лосева, тайна музыки «...мучительно-сладко чувствуется сердцем и кипит в душе»²¹.

Второй мотив Софии, тесно связанный с первым – двуединое желание доставить радость любимому человеку и тем самым заслужить восхищение и одобрение с его стороны. «Она сядет за пианино и начнет играть, представляя себе все растущее удивление, которое он будет испытывать при каждом виртуозном, подобном бурному потоку пассаже» (с. 40). Дословно окончание фразы звучит так: «...при каждом бурном, сокрушительном или виртуозном пассаже (*a ogni passaggio tumultuoso, struggente o virtuosistico*)». Второй мотив пересекается с первым – эта виртуозность как нельзя лучше соотносится с темой творчества как преодоления наличной действительности с ее объективными тяготами.

Между прочим (подчеркнем еще раз), такой подход к действительности, такой курс на победу с самого начала и отличает Софию от Танкреди. Он не хочет быть счастливым, по словам его брата Джанфилиппо (с. 36) и самой Софии (с. 366). И это – как раз потому, что, пережив в юности несчастье, он не видит возможностей для осуществления счастья ни в своей собственной жизни, ни в жизни других людей²². София в нем это сразу чувствует – если не с первой, то, самое позднее, со второй встречи. И поэтому она *не может дать ему то счастье*, которое он жаждет, надеется в ней и с ней заполучить. У них разные *траектории по отношению к счастью*. Он – лишь внешне «победитель», она – более внутренне собрана и сосредоточена; он жаждет власти над людьми, она – самопреодоления и искупления через любовь и творчество, в духе более или менее неосознанной сакрализации творческих и любовных проявлений (как своих, так и других людей).

В-третьих, София отзывчива по отношению даже к малознакомым людям. Автор дает нам это почувствовать в еще одном фрагменте, не совсем точно переведенном в русском тексте. Речь идет о сцене импровизационной игры Софии в баре на Тиносе (гл. 12; с. 109). Цитирую в своем переводе (курсивом выделен отсутствующий в переводе Н. Колесовой фрагмент): «Она сыграла по памяти несколько вещей из Сен-Жермена, *затем постаралась пройтись по всем музыкальным направлениям, словно создавая причудливое попурри из страстей человеческих* (*cerco di andare in tutte le direzioni come uno strano medley umano*), потом исполнила что-то немецкое, испанское, американское и даже японское».

²⁰ Там же. С. 16; цит. по той же публикации.

²¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Гл. I.B.2. С. 234.

²² Подобное отношение к счастью выражает и Виола, героиня романа Сары Раттаро «Я сделаю с тобой всё, что захочу» («Возможно, мы не предназначены для счастья», – говорит она себе). См.: *Rattaro Sara. Я сделаю с тобой всё, что захочу*. М.: Синдбад, 2014. С. 181.

*Д.И. Макаров Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры
в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»*

Этот отрывок, в свою очередь, говорит об определенной широте гуманитарных интересов Софии, о ее способности к человеческому взаимопониманию. Такой штрих, несомненно, делает ее образ более привлекательным для самых разных читателей. Говоря на цеховом языке современных философов – автор преподносит нам урок «мультикультурализма» как естественного пути к человеческому взаимопониманию.

С этим связано и то, что автор (по крайней мере, в одном месте) подчеркивает естественность своей героини, тот определенный дискомфорт, который связан для нее с пребыванием в мире городской цивилизации и компьютеров. В гл. 9 описывается разговор Софии с одним из ее учеников, по имени Якопо (мальчику 10 лет). Когда ребенок узнаёт, что София не пользуется компьютером, он искренне удивляется и говорит: «...appartieni all'era analogica», – то есть: «...ты принадлежишь к аналоговой эпохе (курсив наш. – Д.М.)». Н. Колесова же переводит просто (и, на наш взгляд, не вполне точно): «...ты принадлежишь к другой эпохе» (с. 72). А ведь понятно, что Софии, на самом деле, не просто перестроиться и, скажем, настроить себя на компьютерное звучание музыки, в отличие от чистой акустики. Она выступает, в каком-то, чуть ли не руссоистском смысле, более «естественной», чем ее сегодняшние продвинутые ученики. Это добавляет еще одну черточку, пусть и маленькую, к облику героини. Дальнейшее обыгрывание этого мотива технологической неподготовленности Софии, ее обращение к тому же Якопо, которое имеет решающее значение для развязки романа, мы встречаем в гл. 50 (с. 472 – 476). В каком-то смысле оппозиция «естественность – неестественность» оказывается вариацией центральной для романа Ф. Моччиа оппозиции: «верность (и вера) – измена (и предательство)». Настала пора поговорить об этой центральной оппозиции.

3. Проблема веры и экзистенциального выбора героев в романе. Жизненные стратегии и чувство вины

*«Честность – основное правило, которому
нужно следовать, чтобы душа не погасла
и не распалась в прах»²³*

Сара Раттаро

В отличие от лицемерных Лавинии и Сары (см. о ней на с. 62–63), София искренна, и именно ложь Танкредии не позволяет ей впустить его в свою жизнь. В этом плане показательна ключевая сцена на с. 275–276, когда она уличает героя в ошибке. Тем больнее для нее самой пойти на внутреннюю сделку с совестью и согласиться обмануть Андреа и близких – ради (как она думает) их же блага (см. с. 381). Но дело сделано – и в последней четверти романа София так же, как и многие люди из ее окружения, начинает *играть роль* («Sorrise rientrando nella parte» – «...она улыбнулась, снова входя в свою роль», с. 381).

Это ставит нас перед важным вопросом: а была ли вообще вера у героини? Вера в исконном, религиозном смысле, та вера, которая, по слову ап. Павла, есть «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11, 1)? К чести Ф. Моччиа надо признать, что он отдает немало сил рассмотрению данного вопроса.

Так, образ Софии дан в романе не только ярко и непосредственно (в ее само-стоянии перед лицом сущего), но и сквозь призму отношений с другими людьми, с Другим как тем, без кого невозможно самоуяснение мною для себя самого и само-раскрытие моей собственной субъективности (из новейших философов об этом, с явственной опорой на Хайдеггера, много писал В. В. Библихин²⁴). Это не только отношения с мужем и Танкредии (о чем см. далее), но и, к примеру, с Лавинией. Лавиния, в отличие от Софии, вовсе не утруждает свое сознание «проклятыми вопросами» и предпочитает плыть по морю чувственных наслаждений, практически открыто изменяя мужу. Образ Лавинии нужен автору для контрапункта – как побочная и противоборствующая тема по отношению к

²³ Раттаро Сара. Я сделаю с тобой всё, что захочу. С. 213.

²⁴ Например, в пятой лекции из уже упоминавшегося цикла «Мир» (1989) (www.bibikhin.ru/mir).

главной теме сильной и яркой личности в ее взаимоотношениях с Богом и миром.

Можно сказать, что в лице Сары и Лавинии автор сталкивает главных героев с миром повседневности (*людей*, *das Man*). В самом деле, Лавиния превосходно вписывается в ту тенденцию, о которой писал Хайдеггер: «*Всякое превосходство без шума подавляется. Всё оригинальное тут же сглаживается как издавна известное. Всё отвоёванное становится ручным. Всякая тайна теряет свою силу*»²⁵. И оба протагониста – София и Танкреди – прекрасно это понимают и соответственно выстраивают свои жизненные стратегии. Ср. фрагмент из речи Лавинии на с. 285: «...по-моему, мы, женщины, ничем не отличаемся от мужчин. *Так почему же и мы не вправе (Perchè non dovremmo vivere)* позволить себе изменять? Почему не можем завоевывать и побеждать?»

Важен тот ответ, взвешенный и глубокий (при всей его кажущейся простоте), который дает Лавинии София. В русском переводе читаем: «У нас с тобой не совпадает точка зрения на жизнь» (с. 286). Речь, разумеется, идет о традиционной и либеральной позициях по вопросу о семье и супружеской верности в браке, которые отстаивают, соответственно, родители Алекса – и родители Ники в фильме того же Ф. Моччиа «Прости, хочу на тебе жениться» (*Scusa ma ti voglio sposare*, 2010). Точнее было бы перевести этот ответ так: «У нас с тобой *и впрямь два разных представления о жизни (Abbiamo proprio due visioni diverse della vita)*». Таким образом, это противоречие *двух систем ценностей* осознается не только самой героиней, но (в какой-то мере) и ее окружением.

Однако решающее значение для раскрытия системы ценностей героини и, соответственно, для решения вопроса о вере Софии принадлежит в романе описаниям двух ее молитв, произошедших с интервалом в восемь лет – именно такой промежуток времени Андреа пролежал дома с параличом нижних конечностей, приобретенным вследствие несчастного случая. Автор предваряет описание второй молитвы Софии (вновь, как и первый раз, в клинике, и вновь – во время операции Андреа, но такой, которой суждено было принести ему восстановление здоровья) следующим замечанием: «Вот уже восемь лет София не ступала в священное место для молитв. Последний раз она была там, когда Андреа был между жизнью и смертью в той операционной» (с. 456; гл. 47). Значит, на самом деле она не очень-то религиозна? Но в действительности всё обстоит сложнее.

София, в принципе, не отрицая реальности веры и религиозного опыта, колеблется. Как колеблются в данном вопросе и все герои романа. Впрочем, пора уже обратиться к описанию ее первой молитвы.

На с. 114 выпущен важный отрывок соответствующей фразы, который дает нам почувствовать экзистенциальные колебания Софии в вопросах веры: «И в лучах восходящего солнца София вдруг остро почувствовала необходимость и в людях, и в Боге, *если только Он есть (sempre che ci fosse)* (курсив наш. – Д.М.), в любом, кто мог бы услышать *эту* ее молитву».

С помощью данного оборота автор дополнительно оттеняет колебания Софии в столь фундаментальном вопросе. (Более того, такого рода придаточные предложения даже с чисто стилистической точки зрения очень украшают фразу²⁶.) Но все же она молится.

И среди слов этой молитвы мы встречаем: «Я откажусь от всего, что Ты мне скажешь, только пусть он (Андреа. – Д. М.) останется жив» (с. 114). Между тем, точнее было бы перевести это место так: «Я откажусь от того, от чего Ты *потребуешь, если Ты сохранишь ему жизнь (Rinuncerò a quello che mi chiederai se lo farai vivere)*».

Итак, София молится, и молится за жизнь близкого ей человека. И в этой молитве ей не было отказано: Андреа остался жив, хотя и пошел стезей страданий.

²⁵ Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В. В. Бибихина. Харьков, 2003. (Philosophy). С. 150.

²⁶ Этот же оборот не переведен и на с. 154, где речь идет о Танкреди в его попытке прочувствовать Софию: «Он никак не мог найти ее слабые места, *если только они у нее вообще были (sempre che ne avesse)* (курсивом выделено переведенное нами. – Д.М.)...» Тем самым неуверенность героя, присутствующая в оригинальном тексте, становится не столь заметной.

Д.И. Макаров *Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры*
в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»

Автору было важно противопоставить этот момент поиска веры Софией (напоминающий прошение Кабирии о чуде, обращенное к Богородице, в шедевре Феллини) – безверию ее матери (с. 216), которой София говорит: «У тебя какое-то странное представление о вере, мама» (там же). Мать поясняет свою позицию: «Церковь, вера – всё это нужно тебе, только когда тебе есть что просить» (там же).

Банальный конфликт поколений и жизненных позиций? Однако последующее действие Софии вновь передано неточно: «Не стоило переубеждать ее» (там же). Точнее было бы – «Попытки заставить ее порассуждать ни к чему бы не привели (не дали бы никакого результата)» (Non sarebbe servito a nulla cercare di farla ragionare). Одним словом, заинтересованный читатель может прийти к выводу, что София вовсе не столь уж ленива и безразлична к окружающим. Это не типаж из «Постороннего» или из «Вечера у Клэр». София понимает, что мать неправа. Она готова переубеждать мать, как и вообще в своей жизни готова помогать людям, делать им приятное. Более того, это одна из самых привлекательных черт настоящей Софии (стоит вспомнить хотя бы трогательную сцену, в которой она просит Андреа жениться на ней, с. 210 – 213).

Зато у матери Софии обретается неожиданная союзница в лице Лавинии, которая, обсуждая с Софией свой адюльтер, говорит: «Чувство вины идет из нашей культуры, нам его внушила Церковь (Римско-католическая, разумеется. – Д.М.)» (с. 221). Тогда как в Софии, наоборот, даже от мысленного допущения возможности уйти от Андреа зарождается чувство вины (с. 223). Так и в конце, после пяти дней, проведенных с Танкреди на острове, она чувствует вину, но теперь уже перед Танкреди – пусть и на миг (с. 438)²⁷. Это характерное проявление ее цельной натуры. Тогда как Танкреди по-прежнему и на острове пытался ее контролировать (с. 440) – и в итоге потерял. Но и его София пыталась избавить от чувства вины из-за Клодин (с. 443). Мы уже не говорим о вполне понятном чувстве вины Софии перед Андреа из-за аварии (которая случилась по ее причине).

В итоге нам открывается достаточно напряженная картина психологического состояния героев. Для большинства из них общим знаменателем оказывается **чувство вины** (а у кого ее нет, как у Лавинии перед Стефано, так тот, пожалуй, относится к героям отрицательным). Приведем пару характеристик Танкреди: «Она (Клодин. – Д.М.) умерла из-за него (per colpa sua)» (с. 443). «...он не хотел любить. Но была еще правда поважнее: он не умел любить (lui non riusciva ad amare). Он не мог никому принадлежать, потому что он принадлежал этой вине (apparteneva a quella colpa)» (там же). И точно так же, этой виной удерживаемый, он не умел никого прощать: «Non riusciva a perdonarsi» (Ibid).

Здесь было бы легко сослаться на историко-психоаналитические разработки Жана Делюмо, посвященные «внушению чувства вины» католической Церковью на Западе своим адептам в XIII – XVIII вв., особенно начиная с XIV в.²⁸ Но поиски вины во многом характерны и для сегодняшнего

²⁷ Это очень точное психологическое объяснение мотивации героини: «Non pensare a quei cinque giorni fu quasi impossibile. E per un attimo si sentì in colpa. Le sembrò di tradire Tancredi» (гл. 43). «Она практически не могла не думать о тех пяти днях. И на какой-то миг она ощутила чувство вины (или «почувствовала себя виноватой». – Д.М.). Ей показалось, что она предаст Танкреди» (с. 438). Выражение *per un attimo* означает не «вдруг», а именно «на миг», «на мгновение»; ср. его аналогичное употребление в популярной песне: «Ti giri di scatto e per un attimo ti senti tremare» – «Ты поворачиваешься внезапно, и на мгновение тебя охватывает дрожь» (Pupo, «In eternità», из альбома «Tornerò» (1998); пер. Angelo (http://it.lyrsense.com/pupo/in_ternita).

²⁸ См.: Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII – XVIII вв.). Екатеринбург, 2003. Гл. VI. С первых страниц книги автор говорит о формировании в коллективном сознании Европы, начиная с XIV в., «комплекса вины» и «психологии осажденной крепости» (с. 6 – 8). Это способствовало развитию в людях памяти, совести и росту личностного самосознания. «Концепция «нечистой совести» развивалась в ту же эпоху, что и искусство портрета» (Там же. С. 8). Поэтому у психологического самокопания героев европейской беллетристики – давние историко-культурные истоки... Мы уже не говорим о чувстве вины, пронизывающем древнегреческую трагедию (а оно таково, что Ханс Урс фон Бальтазар говорит в этой связи о «некоей подавляющей всеохватности вины (in einem großen Schuldzusammenhang)» (Balthasar H. U. von. Die Tragödie und der christliche Glaube (1967) // Fragestellungen einer Akademie. Ausgewählte Beiträge zum 25jährigen Bestehen der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg / Hrsg. D. Bader. München – Zürich, o. J. S. 128).

*D. Makarov Wonderful life. Themes of creation and faith
in Federico Moccia's The Man Who Did Not Want to Love*

католического сознания (это отдельная большая тема). Так, выдающийся швейцарский теолог Ханс Урс фон Бальтазар (1905 – 1988) задается резонным вопросом: «И кто, в конечном счете, виновен в тех ужасающих бедствиях, которыми обернулась Реформация?»²⁹ Отголоски этой всеобъемлющей темы доходят и до сознания рядовых католиков, к которым относится и автор романа.

Соответственно, возникает вопрос: так уверовала ли София в ходе романа? И на него, как нам кажется, автор не дает однозначно-прописного ответа. С одной стороны, она пыталась искренне молиться во время первой операции Андреа. Она проявляет признаки веры. Так, она говорит Лавинии (как мы помним, своей подруге, отличающейся супружеской неверностью): «Каждый день я молюсь, чтобы я смогла снова играть...» (с. 335).

С другой, она все же, пусть и понимая вынужденность своего шага, оказалась в состоянии изменить мужу. Как до этого дошло?

Вспомним, что в дискуссиях с Андреа София не очень-то религиозна. Так, на с. 225 Андреа говорит о своих скитаниях по интернету и о Боге: «...я захожу в интернет, заглядываю в блоги (vado su internet, sui blog), и читаю тысячи таких историй: кто-то разочаровался, кто-то изменил (chi ha tradito; в переводе Н. Колесовой – «кого-то предали»)». Я спрашиваю себя: если есть Бог, что Он чувствует? ...Он, Который видит наши непрекращающиеся людские низости (le continue piccolezze di noi uomini; в переводе Н. Колесовой – «постоянные человеческие страдания»)».

Итак, Андреа ставит проблему теодицеи. Но что отвечает ему на это София? Она встает на позицию *современного гуманистического агностицизма* (в духе П. Курца и др.³⁰): «Если Он есть, Ему явно скучновато. Тебе тоже не стоит задумываться об этом. Есть вещи гораздо интереснее (più belle) и люди лучше» (с. 225).

Здесь, как видим, идеи атеистического гуманизма даны в *слабой* форме (в отличие от их формулировки в *сильной* форме, с русским максимализмом отразившейся в манифесте Российского гуманистического общества). Что же, может быть, и в самом деле, *verba volant*? Но, похоже, нет: Андреа заинтересовался идеей «критики трансцендентализма» (назовем это так). Заключительным аккордом к беседе звучат его слова: «Да. Но они очень хорошо притворяются» (Там же). Притворяется и сама София: поддавшись чувственному искушению (во время третьей встречи с Танкреди), она мысленно говорит себе, что не чувствует *никакой вины* (в случае возможной измены мужу), и что она свободна («Mi sento libera»; с. 243).

Вместе с тем, такая настроенность сознания Софии (назовем ее аномальной, а для людей церковной культуры – более привычным термином: греховной) не делает героиню свободной. В трудной ситуации ей некому доверять (с. 368). Тут-то окончательно и выясняется, что *вера, доверие* относятся к центральным темам романа. «В общем, она поняла, что *на самом деле* доверять она не может никому (E così si accorse che in realtà non aveva nessuno di cui fidarsi)». Но выбор сделан... И вот уже она готовится... как, неужели лгать супругу? (с. 371). Но нет: София стремится заслужить его прощение за ту давнюю ошибку, которая повлекла за собой аварию и его инвалидность (с. 371 – 372). Она оказалась перед своей *виной* – и возможностью заслужить *прощение*. Автор пишет: «Она не притворялась, она была абсолютно естественной. Это была София, которая *стояла один на один перед ошибкой, совершенной ею так давно* (di fronte a uno sbaglio commesso tanto tempo prima), которая *была счастлива тому, что* нашла способ заслужить прощение (per essere perdonata). **Но прежде всего – вернуться к жизни** (E soprattutto di tornare a vivere)» (с. 371 – 372; перевод наш. Часть, выделенная жирным, отсутствует в переводе Н. Колесовой.) Ведь уже восемь лет она не живет настоящей жизнью. Здесь важен именно этот мотив стремления к полноте жизни, потаенной жажды живительности и полноты бытия.

²⁹ Ibid. S. 137. Разумеется, сознание вины в разных аспектах присутствует во всех христианских конфессиях. Стоит только взяться за перечисление, как у нас получится длинный ряд: отношение к старообрядцам, к монархии (отречению Николая II), к «Декларации» архиеп. Сергия (Страгородского) 1927 г.; и т. д.

³⁰ В манифесте Российского гуманистического общества эта позиция выражена предельно жестко: «Не допускается... прибегать к объяснениям трансцендентального характера» («Манифест» общества, гл. III «Научный натурализм»; см.: <http://www.humanism.ru/manifest3.htm>).

Д.И. Макаров *Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры*
в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»

Андреа страдает и не верит. София убеждает его (см. далее). На с. 372 в реплике Софии после недоуменного вопроса: «Почему ты не веришь?» (точнее – «Разве такое невозможно? (Perché non dovrebbe essere così?)») пропущена фраза: «Тебе кажется, что это невозможно? (Non ti sembra possibile?)». И чуть далее в той же реплике вопрос Софии: «Почему бы и тебе это не сделать?» – точнее было бы передать: «Разве это не может стать **возможным** и для тебя? (Perché non dovrebbe essere possibile anche per te?)». Здесь важно повторение как всей структуры фразы, с которой мы начали, так и ключевого слова possibile. Становится ясно, что София жаждет поделиться своей волей к счастью, волей к жизни (той *voglia di vivere*, о которой поет в своих песнях Бьяджо Антоначчи), что одна, в своей отдельности – помимо совместности – она не мыслит этого счастья. В переводе Н. Колесовой все эти важные экзистенциально-философские смыслы несколько приглушены.

Но цель не очень-то достигнута: Андреа не верит и сразу чувствует, что это чей-то план (с. 373), как впоследствии и оказывается.

Мы приближаемся к центральной морально-этической кульминации драмы Софии и Андреа. Незадолго до только что рассмотренного эпизода София вновь посещает адвоката Танкреди и объявляет ему о своем новом решении (оно не было первоначальным) – сыграть для Танкреди за большое вознаграждение, чтобы получить деньги на операцию для Андреа. «Aveva la licenza di tradire», – пишет автор (гл. 30), давая объяснение нового чувства свободы, охватившего при этом героиню. Важно это точно перевести. Перевод Н. Колесовой: «Теперь у нее есть оправдание своего предательства» (с. 348). Но в тексте нет уточнения «своего». Скорее, было бы: «Теперь у нее появился предлог (повод) для измены» (то есть для измены в принципе). Именно в этот момент София и совершает отступление от тех норм высокой морали, которыми руководствовалась доселе.

На с. 349 она неумело-неуклюже оправдывает саму себя: «Эти деньги сулят ей новую жизнь». В оригинале: «Questi soldi sarebbero stati una nuova vita». Автор здесь показывает сознание Софии, в полифонической структуре романа дает место ее голосу. Мы уже не говорим о дантовско-новозаветных и прочих аллюзиях, отразившихся в этих словах... Звучит программно. Но несколько утопично, выдавая определенную наивность Софии и раскрывая ее образ с новой стороны.

Во всяком случае, становится понятно, что героиня уверовала в прекрасную жизнь – точнее, в возможность ее обретения в новом нарративе своей судьбы (на который, естественно, дается намек в конце романа).

В каком-то смысле София (и только она, потому что только о ее судьбе автор дает законченный нарратив) уподобляется героине древнегреческой трагедии (в истолковании Ханса Урса фон Бальтазара), ведь и она, подобно героиням этих трагедий, говорит «да» бытию и идет навстречу новой жизни. В самом деле, по словам Бальтазара: «В том-то и заключается непостижимая сила греческого сердца, что оно говорит «да» этому бытию-здесь (или «присутствию» – zu diesem Dasein) как во свете, так и во тьме Абсолюта... Единство всех трагедий основывается на этом «да»...»³¹ София, чувствуя *вину* – свою и других, единственная из трех главных персонажей романа отчетливо идет (как это нам дает понять автор, особенно на последней странице) к искуплению этой вины через любовь и творчество. А творчество, как по Н. А. Бердяеву, так и по Ф. Моччиа, на это способно. Что ж, перед нами вполне законченная – и распространенная – концепция. Вот только с верой у героев всё оказывается гораздо сложнее.

Перейдем ко второй молитве Софии и ее непосредственному контексту. Для начала отметим, что интерьер собора, в котором это происходило, в русском тексте передан неточно. Две фразы о Христе и вовсе слились в одну. Перевожу полностью: «В центре более крупного (più importante)

³¹ Balthasar H.U. von. Die Tragödie... S. 129. Заманчиво поставить вопрос о применимости этих слов также к русскому, украинскому, итальянскому и другим «типам сердца»; может быть, лучше говорить об особой силе духа, проявляющейся в *страстоискательстве* (в смысле взятия на себя трудного бремени) и преодолении тяжелых искушений?

вitraжа – стилизованный Христос. *Чуть ниже – огромное Распятие из сатинированного железа. Тело Христа было выкрашено в цвет плоти, но контуры Его лица – едва намечены (Poco più sotto un grande crocifisso in ferro satinato con un Cristo dal corpo color carne ma un viso appena accennato)*» (с. 456). У Н. Колесовой: «В центре самого большого витража – стилизованный Иисус с очень плотским телом (разве тело может быть не плотским? Видимо, здесь должно было бы стоять «плотняным», «дебелым»? – Д. М.), но с весьма условным лицом».

Мысль Софии тоже передана не в строгом соответствии с оригинальным текстом. Надо было бы читать так: «Господь, Который, очевидно, находится здесь – Тот же, что и в приходе, расположенном недалеко от дома (Il Signore chi trovi qui è lo stesso della parrocchia vicina a casa)» (с. 456). Функция конъюнктива *trovi* та же и здесь – передача неуверенности героини в этом основном вопросе религиозного сознания, *an Deus sit*.

Итак, героиня, посмотрев без особой веры на Христа, «...прямо-таки устыдилась (*Allora quasi si vergognò*)...» (с. 456; перевод наш). Но всё же она просит – просит Христа. О чем? Автор довольно точно определяет (отметив всезнание Божие) феноменологию религиозного сознания при молитве: «И все равно, казалось, Он хочет услышать это от нее самой, чтобы всё было ясно...» (Там же). И София просит о счастье (там же), одновременно взирая на два разных изображения Спасителя: на витраже и на Распятии.

Последующее также переведено без должной точности. София ищет ответ на вопрос о счастье. Ей кажется, что оба изображения Христа смотрят на нее и пытаются разрешить эту задачу вместе с ней. Приведу ключевую фразу в своем переводе: «Они (Христос с витража и с Распятия. – Д. М.), казалось, смотрели ей в глаза, будто копались в ее (не «своем»!) сердце (*come se frugassero nel suo cuore*), будто пришли сюда, чтобы изведать, чтобы постигнуть, чтобы попытаться отыскать истинный смысл этих слов (о счастье. – Д.М.) (*come se fossero lì a scavare, a cercare, a voler trovare il vero senso di quelle parole*)» (с. 457).

И София понимает, опуская голову, что в этот миг ей подумалось что-то ужасное. Все ее прежние думы – детский лепет по сравнению с тем, что ей подумалось сейчас. Прислушаемся к авторскому рассказу:

«...в этот самый момент почувствовала себя такой скверной (оскверненной, *sporca*), как никогда в жизни. Она устыдилась (*si vergognò*) своей просьбы. Ей хотелось умыть руки (ср. Мф. 27, 24), она хотела, чтобы Бог напрямую дал ей ее счастье; счастье, а лучше – смерть (*voleva che la sua felicità gliela desse direttamente Dio o meglio la morte*)» (с. 457; перевод Н. Колесовой с уточнениями).

Может быть, героиня из благородства просит Бога, чтобы Он попустил ей умереть самой, лишь бы жил любимый? Ведь они столько лет вместе, любовь может и на такое пойти! Но нет. Читаем дальше:

«Да, потому что, если операция будет неудачной, она станет свободной (*lei sarebbe stata libera*). Она не должна будет говорить, объяснять, на ней не будет никакой ответственности (*senza nessuna responsabilità*). И, главное, ей не надо будет делать выбор (*E soprattutto senza dover scegliere*)» (там же).

И, наконец, самая пугающая, зловещая фраза:

«Если Андреа умрет, она не сможет почувствовать себя виноватой за свое счастье (*lei non si sarebbe potuta sentire in colpa per la propria felicità*)» (там же).

Подобные рассуждения сделали бы «честь» героине какой-нибудь криминальной хроники.

Итак, Софией движет триединое стремление – убежать от выбора, от ответственности и от вины. Из курса этики мы помним, что чувство ответственности представляет собой сердцевину морального сознания; чувство вины, которым охвачены все герои романа Ф. Моччиа, преодолимо, поскольку вину можно искупить (что, собственно, и пытается – с разных позиций – делать София), однако...

Однако выбор, увы, приходится делать всегда – как бы София в таком своем состоянии ни

Д.И. Макаров *Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры*
в романе Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить»

восставала против этой необходимости. Эрих Фромм, хорошо изучивший душу западного человека, писал: «У большинства людей... мы имеем дело с противоречащими друг другу склонностями, которые сбалансированы таким образом, что они *могут* выбирать... проблема свободы выбора встает как раз перед средним человеком с его противоречивыми склонностями (курсив автора. – Д. М.)»³².

И потому приходится признать, что выбор Софией в этот страшный момент уже был сделан. И выбор этот, к сожалению, никак не назовешь ни праведным, ни благим. В этот момент она уже предала Андреа. Нельзя сказать, что навсегда (потом, после сделки с Танкреди, она все же вернулась к нему в надежде на лучшее будущее). Но и не на одно мгновение. И это колебание Софии, которое уловил Андреа тонкими фибрами своей души и, в свою очередь, решил, что это дает и ему право на измену (ср. с 253 – 254; см. чуть ниже) – оказалось роковым.

Рассмотренные нами одна вместе с другой, *две молитвы* Софии с интервалом в восемь лет разительно отличаются друг от друга, так что можно говорить об *ее эволюции* в сторону большего цинизма и безразличия. Пугающая неоспоримость и прямолинейность этого выбора подталкивает к мысли о том, что у Софии в данной ситуации проявляются признаки более или менее «потерянного героя». Нельзя сказать, чтобы этот тип не был близок современной западной литературе. Напротив, он ей хорошо знаком (будучи доведенным до предела в уже упоминавшемся «Человеке из офиса» Г. Саккоманно, но можно вспомнить и юных героев «Повелителя мух» Уильяма Голдинга (1954), и многое другое).

Монологичен ли автор, встает ли он сам на эту точку зрения Софии? Как будто нет. По видимости – нет. Но, во всяком случае, отголоски полифоничности (степень которой, разумеется, не следует преувеличивать), столкновения мнений в романе есть и дают о себе знать. Скорее, автор дает высказываться своим героям, сам благоразумно оставаясь на позиции беспристрастного наблюдателя событий и рассказчика о них.

И все же: она вернулась после сделки с Танкреди – к Андреа, поехала с ним на лечение, ему сделали операцию... Казалось бы, героев ждет счастливое будущее. Но тут опять в дело вступает случай (или Провидение – автор, заблаговременно устранившись от теолого-философских споров, эту силу никак не называет).

В гл. 50 описывается то, как Андреа после операции делает первые успехи в освоении искусства ходить. Его улыбка озаряет дом – их с Софией дом, подобно свету... После слов: «...какой-то новый свет» пропущено окончание фразы: «...ему удавалось почти в буквальном смысле соприкоснуться с энергией этой новой жизни (si riusciva quasi a toccare l'energia di quella nuova vita)».

Итак, Андреа, в свою очередь, чувствует начатки новой жизни. Казалось бы – живи да радуйся, верная жена рядом. Но все же София очень скоро бросает его. Навсегда.

Почему? Что тому виной? А дело в том, что героиня поняла – успех Андреа был изначально основан на тайном сговоре с Танкреди и, стало быть, на лжи. Она увидела, что та сделка, на которую она пошла с Танкреди – ради Андреа, была изначально одобрена Андреа (с. 475). И тут же возникает вопрос об искренности Андреа... а потом и рождается решение бросить его. Как и Танкреди. Из-за лжи. «Она была куплена, но продал-то ее он» (с. 475). Он притворялся. Однако по ее реакции понял, что ей всё ясно (с. 479).

Таложь, которую она не терпит в себе самой, стала причиной ее окончательного и бесповоротного разрыва не только с Танкреди, но и с Андреа (ситуация, когда героиня А не остается ни с В, ни с С). Но возникает вопрос: а не явилась ли причиной (*виной*) такого развития событий моральная слабость Софии? Не лгала ли она сама? И как закономерный итог – на ее ложь Андреа ответил своей ложью. Ложь зиждится на лжи и порождает ложь. В этом тоже видится один из главных моральных уроков романа. Так с кем ей теперь быть? Получается, с какой-то стороны, почти по Цветаевой:

³² Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу // *Он же*. Душа человека. М., 1992. С. 95, ср. с. 107.4. Именно те, кто относится к миру «безличности» (das Man), по Хайдеггеру, и боятся сделать выбор – такова в романе Лавиния, которая в важных жизненных вопросах спрашивает совета Софии. См.: *Хайдеггер М.* Бытие и время. С. 436.

*D. Makarov Wonderful life. Themes of creation and faith
in Federico Moccia's The Man Who Did Not Want to Love*

«В Бедламе нелюдей / Отказываюсь – жить». (И это при том, что София шла на сделку из любви к Андреа.) Вместе с тем, в отличие от трагически-надломленной русской поэтессы, едва ли не выкрикивающей миру свою боль, София никогда не провозгласила бы своим принципом громогласное, во всеуслышание, *urbi et orbi* (а не смиренным шепотом) произносимое: «Отказываюсь – быть». Из ее уст можно было бы услышать (и мы услышали) только обратное.

Бедлам для нее не равнозначен, никак не равноценен белому свету в целом. В конце концов, есть загадочные страны. Есть Россия (к чести Ф. Моччиа, немало сделавшего в своем романе для популяризации нашей страны). И героиня выбирает *una vita bella* (с. 476). Как и герой фильма, который, возможно, сделает (и уже начал делать) эпоху – «*La grande bellezza*» (2013, реж. Паоло Соррентино). Герой, который на балконе своего дома с видом на Колизей, на фоне удивительного римского рассвета и взлетающих фламинго произносит – в ответ на вопрос престарелой монахини: «Я искал великую красоту». И этот фильм звучит как предостережение (но и надежда) – не уйдет ли София в своем бегстве от своей конкретной скромной реальности в красивое и мерцающее никуда?

Пути – открыты. Дальнейшее – зависит от идущего. Эней (по крайней мере, согласно Иосифу Бродскому и В. Н. Топорову) – смог пройти, простроить этот путь, найти свои взаимоотношения с определяющим мир началом³³. Тем более, что «..., как известно, именно в минуту / отчаянья и начинает дуть / попутный ветер». Какова будет топография пути Софии?

Ведь она вовсе не роковая красотка, как героиня одноименного фильма (2006) с Одри Тоту в главной роли, но честная и сильная, в общем-то, женщина, до какой-то степени (но не тотально) разочаровавшаяся в жизни. Вступившая на неверный путь? Что ждет ее в дальнейшем? Покаяние, новый успех, обретение себя? Или – разочарование? Очевидно, это вопрос, который каждый из нас волен решать в своей собственной жизни.

Что не по-джентльменски: переводчица опустила четвертую с конца фразу романа, которая проливает свет на ее будущую стратегию поведения: «*Быть может, она заново и влюбится* (Forse si sarebbe anche innamorata di nuovo). Конечно, она найдет свое счастье. Это был ее второй шанс. Второй шанс для прекрасной жизни (*per una vita bella*)» (с. 483).

Что ж, позволительно вспомнить классика, цитату из которого мы уже приводили в начале – «*Sonne kann nicht ohne Schein, Mensch nicht ohne Liebe sein*» («Невозможно Солнцу быть без сияния, а человеку – без любви»). Далекие отголоски этих глубинных мыслей, давно и прочно вошедших в плоть и кровь высокой европейской, да и русской, и любой другой культуры³⁴, мы встречаем на страницах книги Ф. Моччиа в более привычном для нас сегодня обрамлении житейско-бытовой истории. Истории о многом и порой о суетном, порой (и даже изрядно) – о греховном, но в основе своей все же – о главном. И этим обуславливается жизненность книги.

Если рассуждать о дальнейшей жизненной стратегии Танкредии (показ которой выходит за рамки повествования), то можно высказать предположение, что рассказанная в романе история должна была бы поспособствовать его нравственному изменению и перерождению, быть может, близкому к тому, о котором повествуется в новелле Германа Гессе «Август» (1918). А вот об Андреа невозможно предположить ничего подобного – ввиду отсутствия сколько-нибудь подробной информации, он оказывается гораздо более трудно прочитываемым и «просчитываемым» героем.

33 См.: Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персоналогии. М., 1993. Ч. 1 [и единственная вышедшая]. *Passim*.

34 Так, несомненно глубокая и устойчивая генетическая связь только что процитированных слов Гёте с платоновской притчей о пещере («Государство» VII, 514a – 518d), коль скоро, как разъясняет Хайдеггер: «Идея есть сиятельное (курсив наш. – Д.М.). Существо идеи лежит в сиятельности и зримости (Schein- und Sichtsamkeit)» (Хайдеггер М. Учение Платона об истине / Пер. Т. В. Васильевой // Историко-философский ежегодник. 1986. М., 1986. С. 266). В свою очередь, семантика хайдеггеровского *Schein-* в *Scheinsamkeit* представляется близкой к гётевской, и это само по себе создает еще один слой метаязыка над описанием духовных явлений.

*Д.И. Макаров Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры
в романе Ф. Моччия «Человек, который не хотел любить»*

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Герман Гессе // *Он же. Поэты*. М., 1996. (Язык. Семиотика. Культура).
2. Аверинцев С.С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // *Он же. Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М., 1996. (Язык. Семиотика. Культура).
3. Антоний, митр. Сурожский. О вере // *Он же. Человек перед Богом*. М., 2001.
4. Аристотель. Физика / Пер. В. Н. Карпова // *Аристотель. Сочинения*. М., 1981. Т. 3.
5. Бердяев Н.А. Смысл творчества // <http://www.klex.ru/1w9>.
6. Бибахин В.В. Мир (курс лекций в МГУ, 1989 г.). Лекции 2, 5 // www.bibikhin.ru/mir.
7. Газданов Гайто. Вечер у Клэр. Возвращение Будды. СПб., 2014.
8. Гаспаров Б.М. Послесловие // *Он же. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. М., 1993.
9. Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // *Вестник истории, литературы, искусства*. М., 2005. Т. 1.
10. Гаспаров М.Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века (1979) // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. СПб., 2002. Т. II.
11. Деломо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII – XVIII вв.). Екатеринбург, 2003.
12. Костин С. По ту сторону пруда. Кн. 2. Страстная Неделя. М., 2013.
13. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // *Он же. Из ранних произведений*. М., 1990. (Из истории отечественной философской мысли).
14. Лотман Ю.М. О роли случайных факторов в литературной эволюции // *Текст – культура – семиотика нарратива*. Тарту, 1989. (Труды по знаковым системам, XXIII).
15. Лурье Г., еп. (= Лурье В.М.). «Этичность» научного знания как его коррозия // *Он же. Течение неба: Христианство как опасное путешествие навсегда*. М., 2014.
16. Манифест Российского гуманистического общества // <http://www.humanism.ru/manifest3.htm>.
17. Моччия Ф. Человек, который не хотел любить / Пер. с итал. Н. Колесовой. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2014.
18. Раттаро Сара. Я сделаю с тобой всё, что захочу / Пер. с итал. А. В. Лентовской. М.: Синдбад, 2014.
19. Тименчик Р.Д. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // *Текст – культура – семиотика нарратива*. Тарту, 1989. (Труды по знаковым системам, XXIII).
20. Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. Ч. 1.
21. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
22. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // *Он же. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.
23. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // *Он же. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.
24. Тынянов Ю.Н. Проблемы изучения литературы и языка // *Он же. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.
25. Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу // *Он же. Душа человека*. М., 1992. (Мыслители XX века).
26. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В. В. Бибахина. Харьков, 2003. (Philosophy).
27. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / Пер. Т. В. Васильевой // *Историко-философский ежегодник*. 1986. М., 1986.
28. Aristoteles. De arte poetica // Аристотель. Об искусстве поэзии: Билингва... Греч. текст с переводом и объяснениями В. Г. Аппельрота. М., 2012.
29. Aristoteles. Physica // Aristoteles graece / Ex rec. I. Bekkeri ed. Academia Regia Borussica. Berolini, 1831. Vol. 1.
30. Balthasar H.U. von. Die Tragödie und der christliche Glaube (1967) // *Fragestellungen einer Akademie. Ausgewählte Beiträge zum 25jährigen Bestehen der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg* / Hrsg. D. Bader. München – Zürich, o. J.
31. Moccia F. L'uomo che non voleva amare // <http://bookre.org/reader?file=436133>.

REFERENCES

1. Anthony, metropolitan of Sourozh. O vere [About Faith] in Anthony, metropolitan of Sourozh. *Chelovek pered Bogom*. Moscow, Palomnik, 2001.
2. Aristotel'. *Fizika* [Physics] (transl. by V. N. Karpov) in Aristotel'. *Sochinenija* [The Works]. Moscow, Nauka, 1981. Vol. 3.
3. Aristoteles. *De arte poetica* in Aristotel'. *Ob iskusstve poezii: Bilingua...* Grech. text s perevodom i ob'jasnenijami V. G. Appelrota [On the Art of Poetics]. Moscow, URSS, 2012.

*D. Makarov Wonderful life. Themes of creation and faith
in Federico Moccia's The Man Who Did Not Want to Love*

4. Aristoteles. *Physica* in *Aristoteles graece*, Ex rec. I. Bekkeri ed. Academia Regia Borussica. Berolini, 1831. Vol. 1.
5. Averincev S.S. *Herman Hesse* in Averincev S. S. *Poety* [The Poets]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury, 1996. (Yazyk. Semiotika. Kul'tura).
6. Averincev S.S. *Khristianskij aristotelizm kak vnutrennyaya forma zapadnoj tradicii i problemy sovremennoj Rossii* [Christian Aristoteliasism as an Internal Form of the Western Tradition and the Problems of Contemporary Russia] in Averincev S. S. *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii* [Rhetorics and the Origins of the European Literary Tradition]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury, 1996. (Yazyk. Semiotika. Kul'tura).
7. Balthasar, H.U. von. *Die Tragödie und der christliche Glaube* in D. Bader (hrsg.), *Fragestellungen einer Akademie. Ausgewählte Beiträge zum 25jährigen Bestehen der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg*. München – Zürich, o. J.
8. Berdyaev N.A. *Smysl tvorchestva* [The Meaning of Creation] in <http://www.klex.ru/1w9>.
9. Bibikhin V.V. *Mir* [The World] (the course of lectures delivered at the Moscow State University in 1989). Lectures 2 and 5 in www.bibikhin.ru/mir.
10. Delumeau, J. *Grekh i strakh: Formirovanie chuvstva viny v civilizacii Zapada (XIII – XVIII vv.)* [The Sin and the Fear. The Formation of Guilt in the Western Civilization, Thirteenth to Eighteenth Centuries]. Yekaterinburg, U-Factorija, 2003.
11. Fromm, E. *Dusha cheloveka. Ee sposobnost' k dobru i zlu* [The Soul of Man. Its Capacities towards Good and Evil] in Fromm E. *Dusha cheloveka*. Moscow, Respublika, 1992. (Mysliteli XX veka).
12. Gazdanov Gaito. *Večer u Kler. Vozvrashchenije Buddy* [An Evening with Claire. The Return of the Buddha]. Saint Petersburg, Azbooka, 2014.
13. Gasparov B.M. *Posleslovie* [An Afterword] in Gasparov B. M. *Literaturnyje leitmotivy. Očerki po russkoj literature XX veka*. Moscow, Nauka, 1993.
14. Gasparov M.L. *Istorizm, massovaja kul'tura i nash zavtrashnij den'* [Historicism, the Mass Culture and Our Tomorrow] in *Vestnik istorii, literatury, iskusstva*. Moscow, Ljubimaja Rossija, 2005. Vol. 1.
15. Gasparov M.L. M.M. *Bakhtin v russkoj kul'ture XX veka* [Mikhail Bakhtin in the Russian Culture of the Twentieth Century] in *Mikhail Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i nasledije M. M. Bakhtina v kontexte mirovoj kul'tury. Antologija*. St Petersburg, Izdatel'stvo Russkoj Khristianskoj Gumanitarnej Akademii, 2002. Vol. II.
16. Heidegger, M. *Bytie i vremja* [Being and Time], Transl. by V. V. Bibikhin. Kharkov, Folio, 2003. (Philosophy).
17. Heidegger, M. *Uchenie Platona ob istine* [Plato's Doctrine of Truth], transl. by T. V. Vasil'eva, in *Istoriko-filosofskij ezhegodnik* [The Yearbook on the History of Philosophy]. 1986. Moscow, Nauka, 1986.
18. Kostin S. *Po tu storonu pruda. Kn. 2. Strastnaja Nedelja* [Across the Pond. Vol. 2. The Holy Week]. Moscow, Svobodnyj polet, 2013.
19. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a Subject of Logic] in *Losev A. F. Iz rannikh proizvedenij* [From the Early Works]. Moscow, Pravda, 1990. (Iz istorii otechestvennoj filosofskoj mysli).
20. Lotman J.M. *O roli sluchajnykh faktorov v literaturnoj evolucii* [On the Role of Accidental Factors in the Literary Evolution] in *Text – kul'tura – semiotika narrative* [Text – Culture – Semiotics of Narrative]. Tartu, Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta, 1989. (Trudy po znakovym sistemam, XXIII).
21. Lur'e G. *"Etichnost" nauchnogo znaniya kak ego korrozija* [An 'Ethicity' of the Scientific Knowledge as Its Corrosion] in Lur'e G. *Techenie neba: Khristianstvo kak opasnoje puteshestvije navegda* [The Current of Heaven. Christianity as a Hazardous Trip Forever]. Moscow, Exmo, 2014.
22. *Manifest Rossijskogo gumanisticheskogo obshchestva* [The Manifesto of the Russian Humanistic Society] in <http://www.humanism.ru/manifest3.htm>.
23. Moccia, F. *Chelovek, kotoryj ne khotel ljubit'* [The Man Who Did Not Want to Love], Transl. by N. Kolesova. St Petersburg, Limbus Press, OOO «Izdatel'stvo K. Tublina», 2014.
24. Moccia, F. «L'uomo che non voleva amare», in <http://bookre.org/reader?file=436133>.
25. Rattaro, Sara. *Ya sdelaju s toboj vse, chto zakhochu* [I Will Do with You Whatever I Want], Transl. by A. V. Lentovskaja. Moscow, Sindbad, 2014.
26. Timenchik R.D. *K voprosu o montazhnykh processakh v poeticheskom texte* [On the Problem of Assembly Processes in a Poetic Text] in *Text – kul'tura – semiotika narrativa* [Text – Culture – Semiotics of Narrative]. Tartu, Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta, 1989. (Trudy po znakovym sistemam, XXIII).
27. Toporov V.N. *Enej – chelovek sud'by. K «sredizemnomorskoj» personologii* [Aeneas, the Man of Faith. Towards a 'Mediterranean' Personology]. Moscow, Radix, 1993. Chast' 1.

Д.И. Макаров Прекрасная жизнь. Темы творчества и веры
в романе Ф. Моччия «Человек, который не хотел любить»

28. Tynjanov Yu.N. *Arkhaisty i novatory* [Archaists and Innovators]. Leningrad, Priboy, 1929.
29. Tynjanov Yu.N. *Literaturnyj fakt* [The Literary Fact] in Tynjanov Yu.N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977.
30. Tynjanov Yu.N. *O literaturnoj evolucii* [On the Literary Evolution] in Tynjanov Yu.N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977.
31. Tynjanov Yu.N. *Problemy izuchenija literatury i jazyka* [Some Problems Involved into the Study of Language and Literature] in Tynjanov Yu.N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977.

Е.Д. Новикова
студентка СПбГУКиТ
litanaar@gmail.com

СТРАХ И ЖЕЛАНИЕ: ОБРАЗ «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В ФИЛЬМАХ-НУАР 40-Х И НАЧАЛА 50-Х ГОДОВ

Статья исследует образ роковой женщины в фильмах-нуар, социальные и культурные предпосылки его возникновения и развития, нарративные и визуальные приемы, с помощью которых авторы фильмов конструировали женский образ на экране. Автор прослеживает связь между репрезентацией роковой женщины в фильмах-нуар и представлениями о сексуальности, распределении гендерных ролей, устройстве семьи, характерными для эпохи 40-х и начала 50-х годов.

Ключевые слова: нуар, роковая женщина, сексуальность, гендер, патриархальный порядок

This article explores the image of femme fatale in film noir, the social and cultural factors of its' rise and development, the narrative and visual techniques which the directors used to construct this image. The author traces the relation between the representation of femme fatale in film noir and the notions of sexuality, gender roles, and the structure of the family, that were characteristic of the society in the 40's and 50's.

Keywords: film noir, femme fatale, sexuality, gender, patriarchal order

Образ роковой женщины, или *femme fatale*, соблазнительницы, чьи чары представляют опасность для мужчины, парализуют его волю и позволяют женщине использовать его в своих целях – это один из архетипов мировой культуры и мифологии. Ева и Лилит, Саломея и Клеопатра, сирены и суккубы – все они могут быть названы роковыми. Их объединяет умение использовать свою женскую природу, свою сексуальность как оружие, позволяющее им доминировать над очарованными мужчинами. Образ *femme fatale* в кино появился еще в 1910-е годы. На начальном этапе развития кинематографа роковые женщины оставались ирреальными, полумифическими существами, вечно молодыми, вечно желанными и вечно опасными не только для окружающих, но и для себя самих. Героини итальянских дива-фильмов, страдающие от обреченной любви персонажи Асты Нильсен и Греты Гарбо становились роковыми в первую очередь из-за страсти, которая сжигала их самих. С другой стороны, в Америке актриса Теда Бара породила другую традицию кинематографической *femme fatale*: ее женщины-вамп хладнокровно уничтожали влюбленных в них мужчин, не испытывая ничего, кроме мрачного удовлетворения.

В 40-е годы, период расцвета кинематографического движения, позже получившего название *film noir*, роковые женщины заполнили экраны. Образ *femme fatale* нуара, скорее, больше отсылал к жестоким вамп Теда Бары, нежели к трагическим героиням европейского немого кино. Классическая роковая женщина нуара использует свою сексуальность, чтобы манипулировать мужчиной и тем самым добиться своей цели – богатства, независимости или и того, и другого. Она редко становится жертвой собственных чувств и зачастую лишь изображает их, как героини фильмов «Двойная страховка», «Леди из Шанхая» и «Из прошлого».

Природа роковой женщины нуара двойственна: с одной стороны, она отказывается от роли, традиционно отводящейся женщинам – роли жены и матери – ради того, чтобы бороться с мужчинами на их поле и в их мире. Ее стремление к свободе, выражающееся в ее желании быть независимой как от мужчины, так и финансово, предстает «неженским» (не зря в фильмах-нуар роковые женщины так часто предстают с сигаретой или пистолетом в руке: и то, и другое –

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

традиционно мужские атрибуты, намекающие на их отступление от своей «женской» природы и роли). С другой стороны, свою борьбу она ведет по большей части не самостоятельно и открыто, а используя мужчин в качестве средств для достижения цели. Главное орудие *femme fatale* нуара – не пистолет, а ее собственная эротическая привлекательность. Отказываясь от роли жены и матери, она тем не менее соглашается оставаться объектом желания – но ее сексуальность становится не ее слабостью, а ее силой. Объективизация красивой женщины, свойственная мужчинам в патриархальном обществе, играет на руку роковой женщине; мужчины не воспринимают ее как источник активной, деятельной опасности, что позволяет ей лгать, манипулировать и плести интриги, в то время как мужчина может этого попросту не замечать. Таким образом, можно сказать, что роковая женщина нуара осуществляет не открытое, а подпольное сопротивление господствующей в обществе 40-х годов идеологии, в которой сексуально привлекательной женщине отводится подчиненное место улаждающего глаз и приносящего сексуальное удовлетворение объекта.

Появление такого количества ярких образов *femmes fatales* в фильмах-нуар неслучайно: оно стало ответом на изменения, произошедшие в структуре семьи и распределении гендерных ролей в Америке военного и послевоенного времени. Всенародная мобилизация в годы войны привела к тому, что многие женщины заняли место мужчин на производстве. Трудящаяся на благо страны женщина, чей образ ярче всего воплотился в новой культурной иконе – Клепальщице Розы – стала символом патриотизма. За несколько лет представление о женщине исключительно как о хранительнице домашнего очага изменилось; тем не менее, многие видели в этой смене гендерных ролей угрозу институту семьи, который в американской культуре тех лет был практически сакрализован. Хэлен Хансон в своей книге «Голливудские героини: женщины в фильмах-нуар и готической мелодраме» отмечает, что в публичных дискуссиях по этому поводу звучали такие вопросы: «Мешают ли женщины, взявшие на себя мужскую роль, реализоваться более заслуживающим этого мужчинам?», «Смогут ли эти женщины оставить работу после окончания войны?» и «Как эта ситуация влияет на семейную жизнь?»¹. С окончанием войны СМИ и публичные фигуры начали активно давить на женщин, не желавших оставлять работу и возвращаться в лоно семьи. Необходимость во всеобщем труде на благо страны отпала; женщинам пора было вновь занять положенное им место. Очевидно, что такая ситуация, во-первых, должна была породить определенный кризис гендерной самоидентификации у женщин; во-вторых, подстегнутая войной эмансипация явно пугала мужчин, привыкших к своей доминирующей роли в рамках патриархального общественного порядка. Страхи и тревоги, сопровождавшие изменения в роли женщин в американском обществе, нашли свое непосредственное отражение в фильмах-нуар.

Роковая женщина в фильмах-нуар активно протестует против навязываемой ей гендерной роли. Американский социолог Джоан Хубер писала о том, что изначально гендерная стратификация – то есть жесткое разделение мужской и женской общественных ролей – основывалась в первую очередь на том, что лишь женщина способна родить и выкормить ребенка, тем самым обеспечивая важнейшую функцию воспроизводства популяции². *Femme fatale* нуара, отказываясь от роли матери и используя свою сексуальность не для поиска мужа и потенциального отца своих детей, а для достижения личных целей и получения сексуального удовлетворения вне брака, становится вызовом и угрозой традиционному патриархальному порядку. Женщины в нуаре берут на себя не пассивную, а активную роль: они участвуют в развитии сюжета, зачастую двигая его к катастрофе, манипулируют мужчинами и порой идут на убийство. Маскулинная агрессивность и стремление к силе и независимости сочетается в них с вызывающей сексуальностью: яркий макияж, облегающая одежда, каблуки, распущенные волосы, неизменная сигарета – все эти атрибуты роковой женщины

¹ *Helen Hanson*, "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. P. 14.

² *Joan Huber*, "A Theory of Gender Stratification", in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p.p. 131–140.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

указывают на ее положение вне рамок традиционного «женского мира», в котором женщина должна выглядеть и вести себя как добродетельная жена и мать.

Женщина, бросающая вызов господствующей общественной идеологии, ядром которой является сакрализованный институт брака и семьи, неизбежно должна быть наказана. Этого требовал и кодекс Хейса, запрещавший оставлять аморальные поступки без последствий, и само устройство голливудского жанрового кино, на протяжении долгого времени воспроизводившего и утверждавшего на экране базовые общественные ценности. *Femmes fatales* в фильмах-нуар всегда терпят поражение: они либо оказываются за решеткой («Мальтийский сокол»), либо умирают или оказываются убиты («Двойная страховка», «Из прошлого», «Леди из Шанхая», «Почтальон всегда звонит дважды», «Без ума от оружия»), либо – в редких случаях – смиряются с предписанной им гендерной ролью и находят успокоение в объятиях мужчины («Гильда», «Милдред Пирс»). Джени Плэйс в своей работе «Женщины в фильмах-нуар» пишет: «Миф, которым представляется наша популярная культура, отражает не только доминирующую идеологию, но и не вписывающиеся в нее, неприемлимые архетипы: мифы о сексуально агрессивной женщине или мужчине-преступнике сначала допускают чувственное выражение этих идей, а потом разрушают их. Неприемлимый элемент контролируется путем его ограниченного выражения и неизбежного разрушения»³.

Все вышесказанное подталкивает нас к выводу о том, что образ роковой женщины в фильмах-нуар воплощает собой страх мужчин перед независимыми, эмансипированными женщинами, отказывающимися занимать положенное им подчиненное положение. Финальное наказание *femme fatale*, казалось бы, должно восстановить нарушенный социальный порядок, исключив из него аномальный элемент, угрожающий основам господствующей идеологии. Но образ женщин в нуаре оказывается куда глубже и сложнее мизогинистической мужской фантазии.

Поступки роковой женщины в фильмах-нуар часто оказываются в определенной степени оправданы: ее стремление к независимости рождается из самого репрессивного устройства патриархального общества. Бунт *femme fatale* зачастую – это ее последняя отчаянная попытка вырваться из подавляющих ее отношений с доминирующим и жестоким мужчиной. Филлис Дитрихсон в «Двойной страховке» идет на убийство мужа, который не любит ее, не удовлетворяет сексуально, стремится контролировать каждый ее шаг и не собирается соглашаться на развод. Аналогичным образом, Кора из фильма «Почтальон всегда звонит дважды» организовывает убийство мужа, который вопреки ее желанию собирается увезти ее в Канаду и заставить ухаживать за своей парализованной сестрой. Эльза в «Леди из Шанхая» – жена жестокого и бездушного инвалида, шантажом сделавшего ее своей; героиня фильма «Из прошлого» Кэти сбегает от любовника, который нанимает частого детектива, чтобы вернуть ее назад, и в разговоре с ним сравнивает Кэти с призовой лошастью. Мужчины в фильмах-нуар зачастую относятся к женщинам как к своей собственности; таким образом, разрушительная борьба женщин против этого унижительного порядка вещей выглядит если не героической, то, по крайней мере, логичной. Фильм-нуар одновременно служит доминирующей социальной идеологии, наказывая роковую женщину, и подрывает эту идеологию, указывая на устоявшийся социальный порядок и распределение гендерных ролей как на главную причину разрушительных действий героини.

Сильвия Харви в статье «Место женщины: отсутствие семьи в фильмах-нуар» говорит о том, что во многих фильмах направления демонстрируется разрушение базовых представлений о романтической любви и семье. Во многих голливудских картинах 30-х и 40-х годов (эксцентрических комедиях, мюзиклах, мелодрамах и т. д.) любовь двух героев неизменно находила свое воплощение в браке, который превращал любовников в отцов и матерей. Как пишет Харви, этот «магический круг трансформации в фильмах-нуар оказывается разрушен; представляя семейные отношения как извращенные, второстепенные или невозможные, нуар указывает на отсутствие семьи»⁴.

³ *Janey Place*, “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47.

⁴ *Sylvia Harvey*, “Women’s Place: The Absent Family of Film Noir”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).

*Е.Д. Новикова Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

Действительно, в большинстве фильмов-нуар семейные отношения не выглядят привлекательной альтернативой агрессивно-разрушительному стремлению к независимости, характерному для *femme fatale*. Самым ярким примером предстают картины «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944) и «Леди из Шанхая» (Орсон Уэллс, 1947). В первом фильме брак главной героини выглядит абсолютным антиподом представления о классической счастливой семье: муж и жена живут в доме, где днем и ночью опущены занавеси, из-за чего пространство оказывается заполненным тенями, тревожным, мрачным; муж Филлис явно выказывает свое пренебрежение к ней – это выражается не только в его поведении, но и, например, в том факте, что на столе в гостиной стоят два портрета – мистера Дитрихсона и его дочери от первого брака Лолы, но не портрет Филлис. Она, таким образом, оказывается исключена из круга семейных отношений, даже будучи замужем. Любопытно, что один из немногих положительных персонажей в фильме, наставник главного героя Бартон Киз, выказывает свое презрение к институту брака: по его словам, он когда-то хотел жениться, но передумал после того, как «расследовал» жизнь своей невесты (и к своему ужасу выяснил, что она уже была замужем, да и к тому же красит волосы с шестнадцати лет).

Семья в «Леди из Шанхая» показана как аномальный союз двух людей, ненавидящих друг друга, не доверяющих друг другу и готовых в любой момент друг друга уничтожить ради собственной выгоды. Муж главной героини Эльзы, мистер Баннистер, не только значительно старше ее (популярный сюжетный мотив нуара, указывающий на «извращенность» семейных отношений во многих фильмах этого течения), но и является инвалидом – не только физически, но и душевно. Протагонист фильма Майкл сравнивает семейство Баннистеров и их «друзей» с акулами, пожирающими друг друга – неудивительно, что Эльза готова пойти на убийство ради того, чтобы вырваться из удушающего ее мира (псевдо-)семьи.

Даже в тех фильмах-нуар, где семейные отношения не являются центральной темой, семья может оказаться разрушена или извращена. Частный сыщик Сэм Спейд из фильма «Мальтийский сокол» заводит роман с женой своего партнера, оставаясь при этом вполне положительным персонажем. Бывший муж героини картины «Сансет Бульвар» (Билли Уайлдер, 1950) Нормы Десмонд остается жить в ее доме в качестве дворецкого. Семья в фильме «Большой сон» (Говард Хоукс, 1946) – это две сестры, Вивиан и Кармен, и их больной отец, мистер Стернвуд. Отец не может контролировать поведение своих дочерей, открыто признает свою несостоятельность как родителя и характеризует собственных детей как «испорченных» и «беспощадных»; дочери, в свою очередь, скрывают от отца почти все подробности своей жизни и за помощью обращаются к кому угодно, кроме него. На разъединенность, атомизированность семьи указывает и огромный дом, в котором живут Стернвуды, позволяющий героям практически не сталкиваться друг с другом. Можно сделать вывод, что, несмотря на неизбежное финальное наказание роковой женщины, разрушающей святость семейной ячейки или отказывающейся вписывать себя в ее границы, нельзя сказать, что институт семьи показан в фильмах-нуар как единственно правильный, как непогрешимая «норма».

Аналогичным образом социальный порядок в мире нуара не оказывается полностью восстановлен после финальной смерти роковой женщины. Если в вестернах или фантастических фильмах уничтожение объекта, вторгнувшегося в устоявшийся порядок вещей, зачастую возвращает общество к его «нормальному», упорядоченному и стабильному, состоянию, то в фильмах-нуар это оказывается невозможным: весь мир в нуаре предстает жестоким, опасным, иррациональным, полным страхов и экзистенциальной тревоги и основанным на лжи, преступлении и коррупции. Джон Блейзер в своей статье «Прогрессивное изображение женщин в фильмах-нуар» отмечает: «в нуаре роковая женщина предстает естественным продуктом окружающей среды; искаженным выглядит само общество, подавляющее женщин и навязывающее им жесткие гендерные роли»⁵. Конечно, встречаются и исключения. Так, в фильме «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис, 1950) общество предстает упорядоченным и структурированным: в маленьком городке, где происходит

⁵ John Blaser, "Film Noir's Progressive Portrayal of Women", 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>

действие, царит стабильность, шериф воплощает собой не коррумпированные и прогнившие властные структуры, а Закон в его изначальном смысле; роковой женщине Лори, испытывающей тягу к роскошной жизни и убийствам и отказывающейся от традиционной женской роли, противопоставляется сестра главного героя Барта, классическая домохозяйка и мать троих детей. В финале Барт и Лори погибают, а два друга Барта (один из них – шериф) символически выходят из тумана, знаменуя восстановление нарушенного социального порядка. Но такой подход к теме в нуарах встречается редко. Визуальное решение большинства фильмов-нуар работает на создание атмосферы опасности, страха и безнадежности: преобладание вертикальных и наклонных линий над горизонтальными, неожиданные, тревожные ракурсы (съемка сверху или снизу), использование техники освещения low-key, позволяющей создать эффект кьяроскуро, то есть резких контрастов света и тени – режиссеры фильмов-нуар рисуют мир городских джунглей, далекий от представлений о «нормальном обществе». Нарратив фильмов-нуар работает на ту же цель: мир нуара населяют преступники, продажные полицейские, циничные частные сыщики (рядом с ними *femmes fatales* выглядят абсолютно на своем месте); часто используются флешбэки, выстраивается запутанная хронология событий. Таким образом, можно заключить, что акт ритуального наказания представляющей опасность героини в финалах фильмов-нуар не возвращает мир к его «нормальному» состоянию и, по большому счету, мало что меняет.

Героини фильмов-нуар зачастую предстают в роли не только роковой соблазнительницы и/или убийцы, но и в роли жертвы. Они могут быть жертвами патриархального общественного строя, позволяющего мужчинам воспринимать женщину как свою собственность (об этом я писала выше). Но встречаются и более сложные модификации. Например, Гильда из одноименного фильма Чарльза Видора 1946 года поначалу кажется классической *femme fatale*, манипулирующей влюбленным в нее протагонистом Джонни и собственным мужем. По ходу действия, впрочем, расстановка сил меняется. Муж Гильды Балин оказывается жестоким психопатом, внушающим главной героине ужас; а Джонни, после исчезновения Балина получивший возможность жениться на Гильде, использует эту возможность не для удовлетворения собственной страсти и не для построения любовных семейных отношений, а для изощренных психологических издевательств. Он убежден, что Гильда изменяла Балину со множеством мужчин, и решает наказать ее за это; на самом же деле его садизм вызван тем простым фактом, что когда-то Гильда не принадлежала ему. Женщина тут оказывается жертвой подавленного мужского желания обладать ей без остатка, даже если женщина эта – чужая жена; желания контролировать женскую сексуальность и через это утверждать собственную мужскую идентичность.

Не менее интересным выглядит сочетание ролей жертвы и хищницы в образе Нормы Десмонд из «Сансет Бульвара». Норма – бывшая звезда немого кино, до сих пор одержимая иллюзией собственной славы и не способная примириться с жестокой действительностью. Она становится жертвой не столько внешних обстоятельств, сколько глубокой внутренней травмы, что отражается и на ее отношении к своему молодому любовнику Джо. С одной стороны, она полностью доминирует над ним – командует им, грубо вмешивается в его жизнь, содержит его (ее власть над Джо подчеркивается и визуально – камера постоянно сосредотачивается на руках Нормы, которые буквально впиваются в героя подобно лапам хищной птицы). С другой стороны, Джо для Нормы – подтверждение ее желанности, ее нужности не только конкретному мужчине, но и всему миру (интересно при этом, что Норма завоевывает мужчину не при помощи своей сексуальности – напротив, он не испытывает к ней влечения – а путем манипуляций, шантажа, подкупа и давления на жалость). Джо защищает Норму от столкновения с реальностью, которого она так боится, он одновременно – ее приобретение и спасательный круг. Джени Плэйс так пишет о Норме: «огромный дом, в котором Норма контролирует движение камеры и постоянно появляется в центре кадра – это и отвратительная ловушка, которая заставляет героиню поддерживать миф о собственной славе. Противоречие между мифом и реальностью разрывает героиню на части и, в конце концов,

*Е.Д. Новикова Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

сводит ее с ума»⁶. В финале фильма Норма, вне себя от ревности и страха, убивает Джо; но парадоксальным образом эта героиня, лишенная даже внешней привлекательности и сексуальности, которые часто примиряют зрителя с аморальным поведением *femme fatale* нуара, вызывает у нас не осуждение или отвращение, а глубокое сострадание. В «Сансет Бульваре» героиня предстает жертвой собственного безумия, и одновременно это безумие становится и ее наказанием.

Приведенные мной примеры доказывают, что образ *femme fatale* в лучших из фильмов-нуар выходит за пределы архетипической безжалостной хищницы, использующей и уничтожающей мужчин. Нередка в нуаре и ситуация, в которой герой *осознанно* попадает в ловушку роковой обольстительницы. Например, Уолтер Нефф в «Двойной страховке» сознательно идет на убийство ради того, чтобы заполучить объект желания – Филлис Дитрихсон. Причиной преступления и неизбежной смерти героя тут становятся не столько интриги и манипуляции роковой женщины, сколько неспособность мужчины справиться со своим сексуальным вожделением. Более того, Филлис не только привлекает Уолтера сексуально, но и дает ему возможность с помощью «идеального преступления» обмануть Систему, выйти за рамки устоявшегося – и такого скучного – социального порядка, и Нефф совершенно осознанно хватается за эту возможность. Такой подход в определенном смысле уравнивает мужчину и женщину и выводит сюжет за рамки стереотипа об опасной хищнице и невинной жертве.

В большинстве фильмов-нуар герой-мужчина либо помещается в центр повествования, либо является закадровым рассказчиком, поэтому неудивительно, что и роковых женщин нуара зритель часто видит глазами протагониста. Камера зачастую как бы замещает собой мужской взгляд, концентрируясь на привлекательном лице или теле героини. Отношение к женщине как к объекту, фетишу, порой подчеркивается фиксацией на отдельных деталях ее образа: так, Уолтер из «Двойной страховки» после первой встречи с Филлис Дитрихсон не может выкинуть из головы воспоминание о браслете на ее ноге. Субъективный взгляд протагониста порой превращает роковую женщину из живого человека в фантазию, реалистичную настолько, насколько может быть реалистичным воспоминание. Но это представление о женщине как об ирреальном объекте желания вступает в противоречие с активными и разрушительными действиями героини, которая подает себя мужчине в роли соблазнительного приза, при этом уверенно ведя свою собственную игру. Объективизируя женщину подобным образом, герой обычно недооценивает силу ее личности и исходящую от нее опасность – что в конечном итоге приводит героя к смерти («Двойная страховка», «Из прошлого»). Во многих фильмах-нуар, таким образом, наказана оказывается не только женщина, но и мужчина; причем мужчина получает свое наказание за то, что относился к женщине как к объекту, а женщина – за то, что позволяла ему это делать, тем самым получая возможность манипулировать мужчиной и использовать его.

Исследователи часто характеризуют фильм-нуар исключительно как «мужскую фантазию»⁷. Действительно, как я уже отметила, основным протагонистом и/или закадровым рассказчиком в фильмах-нуар обычно выступает мужчина, и именно его субъективный взгляд определяет тональность истории и подается зрителю как достоверный; но это отнюдь не означает, что героиням-женщинам отводится в нуаре подчиненное место. Подрывная сила нуара заключалась как раз в том, что соблазнительные, сильные, умные, уверенные в себе героини выступали в качестве «центра притяжения» многих фильмов, и даже их финальная гибель не умаляла того эффекта, который они производили на зрителя. Более того, образы *femmes fatales* нуара могли выражать желания и страхи не только мужчин, но и женщин. Элизабет Коуи в своей статье «Фильм-нуар и женщины» отмечает: «Фантазия об опасной женской сексуальности – это фантазия не только мужская, но и женская, и ее удовольствие проистекает из ее запретности. Не только патриархальный порядок или кодекс Хейса требуют финального наказания опасной женщины; сама фантазия требует этого наказания,

⁶ *Janey Place*, 'Women in Film Noir', in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 53.

⁷ *Ibid*, p. 47.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

так как именно наказание подтверждает реальность запретного желания»⁸. Действительно, образ роковой женщины в фильмах-нуар можно рассматривать не только как выражение мужского страха перед сильной независимой женщиной, но и как мечту женщин о силе и независимости – мечту, пожалуй, обреченную (отсюда проистекает и неизбежная финальная гибель героини), но от этого не менее яркую. Думаю, многие женщины 40-х годов хотели бы иметь возможность повторить вслед за Гильдой: «Я буду делать то, что хочу, и тогда, когда хочу». Основа привлекательности образа роковой женщины в фильмах-нуар лежала в том, что она следовала своей природе до конца – порой ей легче было умереть, чем пожертвовать своей свободой (как Кэти в фильме «Из прошлого», Эльзе в «Леди из Шанхая» или Лори в «Без ума от оружия»). Такая цельность натуры, пусть и приводящая к разрушительным последствиям, вполне могла очаровывать не только – и даже не столько – зрителей-мужчин, сколько зрителей-женщин: им давалась возможность увидеть героинь, которые не боятся ставить свою свободу выше требований общества и социальных условностей. Анджела Мартин подтверждает мысль о том, что фильм-нуар апеллировал не только к мужским, но и к женским желаниям, в своей статье «Центральные героини фильмов-нуар 40-х годов»: «В этих фильмах должно было быть что-то и для зрителей-женщин: будь то <...> идея о том, что мужчины и женщины могут быть одинаково порочны и одинаково невинны, подтверждение существования мужской извращенности или попросту приятное глазу изображение мужчин, совершающих ошибки»⁹.

Само производство фильмов-нуар, как и многих других голливудских фильмов военных и послевоенных лет, не было исключительно мужской вотчиной. Женщины выступали в качестве сценаристов, продюсеров, редакторов диалогов, авторов произведений, на которых базировались фильмы. Анджела Мартин приводит список из 33 фильмов-нуар, в производстве которых участвовали женщины. К тому же голливудские продюсеры серьезно относились к женской аудитории, считая, что именно женщины зачастую выбирают, на какой фильм пойти, и подмечая особый интерес женской части публики к драмам, мистическим и детективным фильмам¹⁰. Неудивительно, что лучшие фильмы-нуар породили глубокие и яркие женские образы, до сих пор не утратившие способности впечатлять и очаровывать зрителей.

Впрочем, несмотря на то, что *femme fatale* нуара обладает умом, силой характера и стремится к независимости, отношения между мужчинами и женщинами в фильмах-нуар практически никогда не показываются как равноправные. Между героем и роковой женщиной идет непрерывная битва за контроль. Яркий пример таких отношений виден в фильме «Гильда». В нем Гильда вначале доминирует над Джонни, пользуясь его чувствами к ней и намеренно вызывая в нем ревность; позже, после заключения брака, Джонни начинает утверждать свою власть над Гильдой, контролируя каждое ее движение, а она, в свою очередь, бросает ему очередной вызов – перед огромной толпой она исполняет соблазнительный танец на грани стриптиза («пусть они знают, на ком ты женился» – бросает она в лицо разъяренному герою). Лишь в финале, примирившись друг с другом, они получают возможность впервые оказаться на равных – но кто знает, как долго это продлится? Роковая женщина может являться жертвой подавляющего ее мужчины, может бороться с этой ситуацией, используя в качестве орудия свою власть над другим, более доверчивым, поклонником, но ей практически никогда не удается утвердить себя в мужском мире в качестве полноценного его члена: битва за контроль приводит ее либо к гибели, либо к принятию своей подчиненной роли. Редким исключением выглядит фильм «Большой сон», в котором Вивиан, героиня Лорен Бэколл, предстает соблазнительной, независимой и своевольной, но при этом проявляет такие качества, как храбрость, стойкость и верность своему избраннику – и именно эти качества, а не только и не столько ее сексуальность, привлекают главного героя. Ее развивающиеся отношения с детективом Филиппом

⁸ Elizabeth Cowie, "Film Noir and Women", in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p. 136.

⁹ Angela Martin, 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!': The Central Women of 40s Film Noirs, in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), 202–28.

¹⁰ Helen Hanson, "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. p.p. 7-11.

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

Марлоу с самого начала строятся не на борьбе за доминирование, а на взаимном интересе, обмене едкими остроумными замечаниями и флирте на грани фола. И если в «Гильде» героини вступают в брак, то финал «Большого сна», в котором героини Бэколл и Хамфри Богарта становятся парой, не дает нам намека на их матримониальные планы. Исключительной возможностью наблюдать по-настоящему равноправные отношения между женщиной и женщиной мы, впрочем, обязаны не традиции нуара, а режиссеру фильма Говарду Хоуксу: сильная женщина, способная выжить в мужском мире и утвердить себя в нем без разрушительных последствий, привлекательность которой заключается не только в ее внешности, но и в ее уме и уверенности, была одной из центральных тем его разножанрового творчества. Само же направление *film noir*, несмотря на его во многом радикальный подход к теме межгендерных взаимоотношений, все же остается продуктом того времени, когда женщины в массе своей не могли претендовать на равное положение с мужчинами.

Анализируя образ роковой женщины в фильмах-нуар, нельзя не упомянуть ее визуальную репрезентацию на экране – ведь стиль в нуаре зачастую бывает даже важнее содержания. Камера в фильмах-нуар следует за всеми движениями героини, концентрируется на ней, тогда как мужчина в кадре порой предстает более пассивным и статичным. Нередки случаи, когда героиню снимают с нижнего ракурса, как бы визуалью подчеркивая ее доминирование над героем: так, в «Двойной страховке» и в «Сансет Бульваре» есть кадры, в которых взгляд протагониста – а значит, и взгляд камеры – направлен на героиню, стоящую на вершине лестницы. Норма Десмонд в «Сансет Бульваре» компенсирует свой небольшой рост тем, что постоянно вытягивает шею и задирает подбородок, по сути, утверждая свою власть над собеседником. Лицо роковой женщины часто оказывается в тени, что визуалью указывает на ее темные намерения – прием, необычный для Голливуда тех лет, привыкшего специально выделять освещением лицо главной героини. *Femme fatale* нередко изображается глядящей на себя в зеркало: по словам Джени Плейс, это может указывать на ее двуличную, вероломную натуру – «она расщеплена визуалью, значит, ей нельзя доверять»¹¹.

Крайне важной деталью образа роковой женщины становится ее манера одеваться. Филлис Дитрихсон в начале «Двойной страховки» предстает перед героем в одном полотенце: их отношения с первой же встречи выходят за рамки деловых. В дальнейшем она использует облегающую одежду по большей части темных тонов; такой же стиль одежды характерен и для Бриджит из «Мальтийского сокола». В черном платье Гильда исполняет свой вызывающий танец на глазах у вожделеющей толпы и собственного мужа. Черный цвет естественным образом становится индикатором опасности роковой женщины. Напротив, Кэти в первой части фильма «Из прошлого» одевается по большей части в белое: мы видим ее глазами влюбленного героя, не подозревающего о ее вероломной натуре, поэтому перед нами предстает не реальная женщина, а идеализированный образ, по сути – плод фантазии. После того, как протагонист узнает об истинной природе Кэти, мы видим ее уже в темных платьях. В «Сансет Бульваре» одежда и макияж Нормы Десмонд становятся ключевыми элементами ее образа: на ней – шикарные, но старомодные платья и меха, ее длинные хищные ногти всегда покрашены, а при выходе из дома она неизменно надевает темные очки, что делает ее похожей на вампира или демона, пугающегося солнечного света. Дневной свет разрушает миражи, а вся жизнь Нормы – один сплошной мираж и иллюзия.

В большинстве нуаров, как я уже отмечала, *femme fatale* предстает естественным продуктом окружающей ее среды. Она – часть опасного, жестокого, полного отчаяния мира, одновременно фантазийного и опирающегося на реальность, который конструируют фильмы-нуар. Роковая женщина в большинстве случаев (исключением предстает как раз Норма в «Сансет Бульваре») выглядит крайне современной: она одевается и укладывает волосы по последней моде, курит и пьет наравне с мужчинами и уверенно чувствует себя в обстановке городского дна – в подпольных казино и барах, где в воздухе разлито ощущение сексуального напряжения и опасности.

¹¹ *Janey Place*, “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 58.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

Удивительного эффекта удается добиться Орсону Уэллсу в фильме «Леди из Шанхая», в котором Рита Хэйворт исполняет роль классической femme fatale. Формально ее героиня, как и другие роковые женщины нуара, принадлежит современности. Она – жена преуспевающего юриста, ее облик соответствует ее статусу, времени, в котором происходит действие, и ее позиции внутри нарративной структуры фильма. При этом Уэллс с помощью движения камеры, освещения и работы с актрисой создает образ femme fatale в ее архетипическом понимании – как женщины, чья возможность очаровывать и подчинять себе мужчину выглядит сверхъестественной, магической (герой в закадровом тексте не раз упоминает «безумие», охватившее его при встрече с героиней). Эльза, без сомнения, невероятно красива, но ее образ фактически лишен сексуальности: ледяной взгляд, отсутствие улыбки, лицо, порой похожее на застывшую маску, холодный платиновый оттенок волос делают ее похожей скорее на существо из иного мира, чем на вызывающе привлекательную, склонную к флирту и свободному сексуальному поведению роковую женщину фильмов-нуар. Фильм полон крупных планов застывшего, лишённого всякого выражения лица героини: такой прием дистанцирует Эльзу от зрителя, напоминая нам о ее «нездешней» природе (одновременно ее лицо, как бы запертое в рамках кадра, указывает на ее удушающую несвободу и зависимость от мужа, от которой Эльза стремится убежать). Сила, которой Эльза обладает над Майклом, таким образом, не проистекает из ее эротической притягательности: она предлагает герою скорее не сексуальное удовлетворение, а возможность путешествия в другое измерение. Уэллс с помощью монтажа и мизансцены визуально сравнивает Эльзу то со змеей, то с акулой, то с тропической птицей; последний образ заставляет нас вспомнить о сиренах, полуженщинах-полуптицах, ведущих моряков на смерть (а ведь Майкл в фильме – моряк по профессии). Само название фильма придает образу Эльзы загадочности и экзотичности: она – пришлица из другого мира. Образ героини вызывает в памяти и Медузу Горгону, иконическую фигуру эпохи «черного романтизма», одновременно прекрасную и смертоносную, чей взгляд обладает парализующей силой – именно взгляд Эльзы, одновременно холодный, отстраненный и отчаянный, парализует волю Майкла. В финале лицо героини отражается и дробится в бесчисленном множестве зеркал, не позволяя зрителю увидеть, где же находится «настоящая» она, и наталкивая его на вопрос – а существует ли «настоящая» Эльза на самом деле? Может быть, она – действительно ирреальное, мифическое существо или даже плод фантазии главного героя?

«Это красавица, каталепсический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, это – бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется»¹² – так описывает Жорис-Карл Гюисманс Саломею с картины Гюстава Моро в своем романе «Наоборот». Не будет преувеличением сказать, что эти слова можно отнести и к Эльзе из «Леди из Шанхая». Орсон Уэллс остается, пожалуй, единственным режиссером, которому удалось не просто создать яркий и запоминающийся образ роковой женщины нуара, но и вернуть этот образ к его изначальному пониманию: вечно желанной и вечно недоступной колдуньи, обладающей магической властью над мужчинами и несущей на себе печать извечного зла.

Участие в производстве фильмов-нуар лучших режиссеров, актеров и актрис своего времени, таких как Орсон Уэллс, Билли Уайлдер, Говард Хоукс, Хамфри Богарт, Лорен Бэколл, Рита Хэйворт, Барбара Стэнвик и многих других, яркий и выразительный визуальный стиль, глубина и сложность исследуемых проблем – атомизации общества, экзистенциального отчаяния, изменений в социальной структуре общества и распределении гендерных ролей – все это сделало film noir одним из самых интересных и необычных направлений в голливудском кино. Но одной из самых больших заслуг фильмов-нуар остается создание настоящей галереи чарующих и пугающих образов роковых женщин – образов, которые стали ответом на социальные и культурные изменения в американском обществе 40-х и 50-х годов, но при этом смогли преодолеть время и остаться в истории кино, сохранив свое магическое воздействие на зрителей и по сей день.

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»*
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Без ума от оружия / Gun Crazy (1950, реж. Д.Льюис, США), игр.
2. Большой сон / The Big Sleep (1946, реж. Г.Хоукс, США), игр.
3. Гильда / Gilda (1946, реж. Ч.Видор, США), игр.
4. Двойная страховка / Double Indemnity (1944, реж. Б.Уайлдер, США), игр.
5. Из прошлого / Out of the Past (1947, реж. Ж.Турнёр, США), игр.
6. Леди из Шанхая / The Lady from Shanghai (1947, реж. О. Уэллс, США), игр.
7. Мальтийский сокол / The Maltese Falcon (1941, реж. Д.Хьюстон, США), игр.
8. Милдред Пирс / Mildred Pierce (1945, реж. М.Кёртис, США), игр.
9. Почтальон всегда звонит дважды / The Postman Always Rings Twice (1946, реж. Т.Гарнетт, США), игр.
10. Сансет Бульвар / Sunset Blvd. (1950, реж. Б.Уайлдер, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шрейдер, П. Заметки о фильме нуар. Пер. Николая Махлаюка // Сеанс. – 15.02.2011. – URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
2. Blaser, John. "Film Noir's Progressive Portrayal of Women", 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>
3. Blaser, John. "No Place for a Woman: The Family in Film Noir", 2008, URL: http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp
4. Cowie, Elizabeth. "Film Noir and Women", in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p.p. 121-167.
5. Johnston, Claire. "Double Indemnity", in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
6. Hanson, Helen. "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251p.
7. Harvey, Sylvia. "Women's Place: The Absent Family of Film Noir", in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
8. Huber, Joan. "A Theory of Gender Stratification", in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p. 131-140.
9. Martin, Angela. "Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Film Noirs," in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), pp. 202-28.
10. Place, Janey. "Women in Film Noir", in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47-63.

REFERENCES

1. Blaser, John. "Film Noir's Progressive Portrayal of Women", 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>
2. Blaser, John. "No Place for a Woman: The Family in Film Noir", 2008, URL: http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp
3. Cowie, Elizabeth. "Film Noir and Women", in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p.p. 121-167.
4. Johnston, Claire. "Double Indemnity", in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
5. Hanson, Helen. "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251p.
6. Harvey, Sylvia. "Women's Place: The Absent Family of Film Noir", in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
7. Huber, Joan. "A Theory of Gender Stratification", in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p. 131-140.
8. Martin, Angela. "Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Film Noirs," in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), pp. 202-28.
9. Place, Janey. "Women in Film Noir", in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47-63.
10. Shrejder, P. Zаметки o fil'me nuar. Per. Nikolaja Mahlajuka // Seans. – 15.02.2011. – URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>

О.Н. Филиппова

аспирант МГАХИ им. В.И.Сурикова

iscusstvo0891@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.В.АЛПАТОВА – УЧЕНОГО-ИСКУССТВОВЕДА И ХАРАКТЕРИСТИКА ЕГО БЛИЖАЙШЕГО ОКРУЖЕНИЯ, НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Михаил Владимирович Алпатов (1902-1986 гг.) – был не только выдающимся ученым-искусствоведом, но также и чудесным педагогом, педагогом не только по профессии, но и по призванию, по внутренней склонности души. Будучи талантливым ученым и педагогом, М.В.Алпатов был и не менее одаренным живописцем.

Общение с начинающими и уже сложившимися художниками – живописцами, графиками, скульпторами, с некоторыми из них он вместе ходил на этюды, работал в мастерских, постоянно требовало от М.В.Алпатова живого и непосредственного отношения к произведению искусства, умения видеть и глубоко понимать специфику его художественного языка, давать ему верную качественную оценку. Интерес к произведению дополнился интересом к законам и тайнам его возникновения. Это привело М.В.Алпатова-ученого к художественной практике, к занятию рисунком и живописью.

Ключевые слова: ученый-искусствовед, педагог, поэт, художник-любитель, натюрморт, портрет, пейзаж, масло, пастель, карандаш

Михаил Владимирович Алпатов (1902-1986 гг.) – выдающийся историк и теоретик искусства, в жизни был истинным интеллигентом, обладавшим широчайшим спектром научных интересов – от классической древности до современности, от проблем теоретического характера до судьбы конкретных произведений искусства. Своей научной деятельностью М.В.Алпатов внес большой вклад в теорию так называемого структурного анализа, а также в осмысление эстетического и общекультурного своеобразия художественного наследия России

Человек богато одаренный, он был не только корифеем отечественного искусствознания, но также и писателем. Что всегда привлекает в книгах М.В.Алпатова – так это, во-первых, универсальная культура автора, позволяющая ему рассматривать свой предмет в широком историко-культурном контексте, поворачивая его различными гранями, в живых связях с реалиями эпохи – с событиями общественной жизни, с поэзией, философией, нравами, вкусами, обычаями.

А во-вторых, нисколько всем этим не заслоняемая, не отодвигаемая на второй план, неподдельная любовь автора к самому явлению искусства как таковому. Вот это, пожалуй, самое главное. Этого никакой эрудицией не добьешься: тут нужен талант, сердце, проникновение.

Будучи талантливым ученым и педагогом, педагогом не только по профессии, но и по призванию,

Mikhail Vladimirovich Alpatov (1902-1986) – was not only an outstanding scientist-art-critic, but also a wonderful pedagogue, pedagogue not only by profession, but by vocation, inner inclinations of the soul. Being a talented scientist and pedagogue, M.V.Alpatov was not less gifted painter.

Association with the beginners and already established artists – painters, graphic artists, and sculptors; with some of them he went to the sketches, worked in the studios, constantly demanded from M.V.Alpatov living and immediate attitude to the work of art, the ability to see and deeply understand the peculiarity of his artistic language, to give him the correct qualitative assessment. The interest in the work of art was supplemented by an interest in the laws and mysteries of its origin. This led of M.V.Alpatov-scientist to artistic practice, to studies in drawing and painting.

Keywords: scientist-art-critic, pedagogue, poet, amateur-artist, still life, portrait, landscape, oil, pastel, pencil

О.Н. Филиппова *Художественное творчество М.В.Алпатова – ученого-искусствоведа и характеристика его ближайшего окружения, на основе архивных источников*

по внутренней склонности души, М.В.Алпатов был и не менее одаренным живописцем.

Общение с начинающими и уже сложившимися художниками – живописцами, графиками, скульпторами, с некоторыми из них он вместе ходил на этюды, работал в мастерских, постоянно требовало от М.В.Алпатова живого и непосредственного отношения к произведению искусства, умения видеть и глубоко понимать специфику его художественного языка, давать ему верную качественную оценку. Интерес к произведению дополнился интересом к законам и тайнам его возникновения. Это привело М.В.Алпатова – ученого к художественной практике, к занятию рисунком и живописью¹.

Однако, прежде чем встать на путь художественной практики, сначала робко по-дилетантски, а затем все более серьезно, систематически и профессионально, М.В.Алпатову пришлось многое в себе преодолеть. Вот, что он вспоминал: «В детстве я не отличался какой-либо способностью в рисовании. Рисовал так, как все начинающие. В классе мои рисунки встречали меньше восхищения, чем аккуратно выполненные рисунки товарищей. Мне не удавалось достигнуть такого же совершенства в тушевке, такого же сходства с натурой...»²

Спустя годы Михаил Владимирович, благодаря своим родителям, которые решили дать ему возможность учиться в студии Ф.И.Рерберга с 1918-1919 гг., все же стал художником. В область его интересов входили работы в технике карандаша, шариковой ручки, сангины, пастели, масла. Среди работ, выполненных маслом, преобладали пейзажи, натюрморты и портреты³.

С 1921 г. по 1923 гг. после окончания Московского университета, М.В.Алпатов работал в Музее изящных искусств – заведующим подотделом фотографий и диапозитивов, принимая самое активное участие во внутренней работе музея по описанию и определению подлинников собрания⁴. Уже после ухода из музея, М.В.Алпатов сохранил тесную связь с его деятельностью, и не случайно. В течение 1986-1994 гг. наследие М.В.Алпатова было передано в качестве дара его жены Софьи Тимофеевны Алпатовой именно в ГМИИ им. А.С.Пушкина⁵.

В Отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина, в воссозданном мемориальном кабинете Михаила Владимировича Алпатова хранятся произведения из его собрания. Основу коллекции составляют: разного качества репродукции и фотографии с памятников искусства. В числе оригинальных графических работ – произведения художников Д.И.Митрохина, П.В.Кузнецова, Р.Р.Фалька, В.А.Фаворского и др.⁶

Помимо вышеперечисленного, хранится библиотека М.В.Алпатова – классические работы по истории мирового искусства, которые были неотъемлемой частью исследовательской работы ученого, а также его научные труды. В числе редких рукописных и печатных книг – рукопись А.М.Ремизова, старопечатные книги, книги с автографами и рисунками художников⁷.

Кроме того, в Отделе личных коллекций находится около 600 собственных живописных и графических работ М.В.Алпатова. В основном это были реалистические пейзажи, выполненные им маслом в 1960-1970-х гг.

Есть также несколько натюрмортов и портретов в стиле авангарда и лучизма. Таким образом, будучи одаренным человеком, М.В.Алпатов в своих жанровых пристрастиях отличался чаще всего пейзажем, натюрмортом и меньше всего портретом.

Живописные пейзажи М.В.Алпатова написаны им легко и быстро, нет пастозных работ. Они сделаны маслом на заводском картоне, реже – маслом на оргалите, формата стандартного (А4). Среди них можно выделить такие работы, как: «Пейзаж с пальмами», «Сельский пейзаж», «Городской пейзаж» и др.

¹ *Филиппова О.Н.* Любительство в среде научной интеллигенции конца XIX – первой половины XX века (живопись и графика А.Н.Северцова, А.Г.Габричевского, М.В.Алпатова, Е.А.Косминского, Д.Н.Ушакова) // *Личность в культурной традиции: Сборник научных статей* / Сост. и отв. ред. Л.В.Фадеева. М., 2014. С.331.

² *Алпатов М.В.* Воспоминания. М., 1994. С.61.

³ *Филиппова О.Н.* Указ. соч. С.331.

⁴ *Дудочкин Б.Н.* Вехи творческой судьбы // *Вопросы искусствознания.* 1994. – №4. – С.482.

⁵ *Дудочкин Б.Н.* О творческом наследии М.В.Алпатова // *Ферапонтовский сборник.* Вып. V. М.-Ферапонтово, 1999. С.92.

⁶ Там же, С.91.

⁷ Там же, С.92.

O. Filipova The artistic work of M.V.Alpatov is an outstanding scientist-art-critic and characteristics of his immediate environment, on the basis of archival sources

Одновременно с передачей живописи и графики М.В.Алпатова в Отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина, в Отдел рукописей музея были отданы хранившиеся отдельно письма от русских и зарубежных корреспондентов, а также ряд других архивных материалов, которые образовали фонд №61 – фонд Михаила Владимировича Алпатова. Обработка этого фонда, чрезвычайно богатого и интересного, в котором находится много неопубликованных рукописей разных периодов деятельности М.В.Алпатова, ведется сотрудниками музея⁸.

Кстати, не будет лишним упомянуть в данном исследовании и о том, что помимо занятий живописью М.В.Алпатов также любил и знал музыку и поэзию. Он сам писал стихи в традициях лирики Серебряного века, им было сделано множество поэтических и прозаических переводов, большая часть которых была создана в 1920-1930-е годы, к сожалению, так и не увидевших свет.

Сохранились рукописи его литературоведческих исследований о А.С.Пушкине, Ф.И.Тютчеве, его собственные прозаические произведения – новеллы, сказки⁹. Блестящее знание слова воплотилось и в мемуарах М.В.Алпатова, опубликованных издательством «Искусство»¹⁰.

Они проиллюстрированы документальными фотографиями и собственными рисунками ученого, заслуживая отдельного упоминания. Важное место в этой книге занимают люди: крупные ученые, художники, поэты, музыканты и др. Среди них стоит назвать талантливейшего литературоведа Н.Я.Берковского, выдающуюся пианистку М.В.Юдину, замечательного тещу Д.Н.Журавлева, знакомство с которым продолжалось все годы жизни М.В.Алпатова¹¹.

В РГАЛИ сохранилась переписка М.В.Алпатова с художниками, в состав которой вошли: К.К.Чеботарев (1892-1974 гг.) и А.Г.Платунова (1896-1966 гг.) (фонд № 2968), Д.И.Митрохин (1883-1973 гг.) (фонд № 3094) и др.

Стоит обратить внимание на взаимоотношения М.В.Алпатова и Д.И.Митрохина, человека большой культуры, одного из ведущих мастеров советской книжной графики, обращавшегося к русской и мировой литературе.

В переписке М.В.Алпатова с Д.И.Митрохиным (с 1945 по 1962 гг.) прослеживаются очень теплые и дружеские отношения, которые касались не только служебных вопросов, но и личного характера (взаимных интересов, здоровья, самочувствия и т.д.).

Благоговевая перед дивным искусством Д.И.Митрохина, благодарный ему за то, что он нашел силы и уделил внимание книгам «Всеобщая история искусства» и «Дрезденская галерея», М.В.Алпатов в письме к художнику от 14.09.1954 г. писал: «Дорогой Дмитрий Исидорович! Мы не были в Крыму уже 14 лет, и, попав сюда, пришли к заключению, что это благословенный край.... Здесь я все время вспоминаю о К.Моне, П.Сезанне и А.Марке. Действительно, природа Крыма «подражает» этим замечательным мастерам. И хотя у меня все выходит неумело и неуклюже, мне доставляет удовлетворение с этюдником на коленях наблюдать эти краски...»¹²

А в письме Д.И.Митрохина к М.В.Алпатову от 19.01.1955 г.: «Дорогой Михаил Владимирович! Вчера ко мне пришел И.А.Соколов с сообщением, что МОСХ хлопчет о персональной пенсии для меня. Но, что это – так невероятно трудно, что я не должен ни на что надеяться, и было бы очень хорошо, если – бы Вы написали для МОСХ'а характеристику моей работы, как художника. Я знаю, что Вы заняты, как много у Вас забот, и все-таки, я обещал И.А.Соколову написать Вам и просить Вас о характеристике. Если Вы, дорогой Михаил Владимирович, согласитесь и напишите, то я, вопреки предупреждению И.А.Соколова, буду полон надеждой – выбиться из нищеты...»¹³

И в ответ на письмо Д.И.Митрохина М.В.Алпатов отвечает письмом, где пишет о своей работе, проделанной для Дмитрия Исидоровича от 21.01.1955 г.: «...Одновременно с этим письмом к Вам

⁸ Филипова О.Н. Любительство в среде научной интеллигенции конца XIX – первой половины XX века (живопись и графика А.Н.Северцова, А.Г.Габричевского, М.В.Алпатова, Е.А.Косминского, Д.Н.Ушакова) // Личность в культурной традиции: Сборник научных статей / Сост. и отв. ред. Л.В.Фадеева. М., 2014. С.332.

⁹ Данилова И.Е. Феномен М.В.Алпатова // Вопросы искусствознания. 1994. – №4. – С.479.

¹⁰ Дудочкин Б.Н. О творческом наследии М.В.Алпатова // Феррапонтовский сборник. Вып. V. М.-Феррапонтово, 1999. С.100.

¹¹ Алпатов М.В. Воспоминания. М., 1994. С.7.

¹² Письмо М.В.Алпатова к Д.И.Митрохину от 14.09.1954 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.602. Л.17об.

¹³ Письмо Д.И.Митрохина к М.В.Алпатову от 19.01.1955 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.578. Л.9об.

О.Н. Филиппова Художественное творчество М.В.Алпатова – ученого-искусствоведа и характеристика его ближайшего окружения, на основе архивных источников

отсылаю два экземпляра характеристики в МОСХ (они готовят ходатайство о присвоении Вам звания заслуженного деятеля искусств). Я очень, очень рад хоть чем-то быть Вам полезным и я не теряю надежды, что МОСХ чего-нибудь добьется. Ведь теперь там много хороших людей, людей которые понимают и по заслугам ценят Ваше искусство...»¹⁴

Анализируя переписку М.В.Алпатова и Д.И.Митрохина, как самую простую и распространенную форму, в которой конкретизировалась их творческая деятельность, можно сказать, что: М.В.Алпатова в Д.И.Митрохине привлекал, прежде всего, его талант, как впрочем, и Д.И.Митрохина привлекало в ученом широта его мысли и глубокий диапазон творческой личности. Их общение, основанное на огромной любви к искусству, взаимно дополняло друг друга и складывалось гармонично, судя по переписке, на протяжении большого отрезка времени.

Таким образом, становится совершенно очевидно, каким было незаменимым поддержка и участие М.В.Алпатова в жизни очень многих людей. К.К.Чеботарев, А.Г.Платунова и Д.И.Митрохин вошли в круг множества благодарных ученому художников, личная дружба с которым помогала определиться им в творчестве.

ЛИТЕАТУРА

1. Алпатов М.В. Воспоминания. М., 1994.
2. Данилова И.Е. Феномен М.В.Алпатова // Вопросы искусствознания. 1994. – №4. – С.473-480.
3. Дудочкин Б.Н. Вехи творческой судьбы // Вопросы искусствознания. 1994. – №4. – С.481-488.
4. Дудочкин Б.Н. О творческом наследии М.В.Алпатова // Феропонтовский сборник. Вып. V. М.-Феропонтово, 1999. С.91-102.
5. Пистунова А.М. Чудесна буква (из интервью с М.В.Алпатовым) // Советская культура. 1977. – №99(5107). – С.5.
6. Письмо М.В.Алпатова к Д.И.Митрохину от 14.09.1954 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.602. ЛЛ.17-170б.
7. Письмо М.В.Алпатова к Д.И.Митрохину от 21.01.1955 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.602. Л.60б.
8. Письмо Д.И.Митрохина к М.В.Алпатову от 19.01.1955 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.578. Л.90б.
9. Филиппова О.Н. Любительство в среде научной интеллигенции конца XIX – первой половины XX века (живопись и графика А.Н.Северцова, А.Г.Габричевского, М.В.Алпатова, Е.А.Косминского, Д.Н.Ушакова) // Личность в культурной традиции: Сборник научных статей / Сост. и отв. ред. Л.В.Фадеева. М., 2014. С.320-345.

REFERENCES

1. Alpatov M.V. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, 1994.
2. Danilova I.E. Fenomen M.V.Alpatova [Phenomenon of M.V. Alpatov] in *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994. – №4. – S.473-480.
3. Dudochkin B.N. Vehi tvorcheskoj sud'by [The landmarks of artistic life] in *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994. – №4. – S.481-488.
4. Dudochkin B.N. O tvorcheskome nasledii M.V.Alpatova [The artistic heritage of M.V. Alpatov] in *Ferapontovskij sbornik*. Vol. 5. Moscow, Ferapontovo, 1999. S.91-102.
5. Pistunova A.M. Chudesna bukva (iz interv'ju s M.V.Alpatovym) [The magic letter: an interview] in *Sovetskaja kul'tura*. 1977. – №99 (5107). – S.5.
6. Letter of M.V. Alpatov to D.I. Mitrohin 14.09.1954. RGALI. F.3094. Op.1. D.602. LL.17-17v.
7. Letter of M.V. Alpatov to D.I. Mitrohin 21.01.1955. RGALI. F.3094. Op.1. D.602. L.6v.
8. Letter of D.I. Mitrohin to M.V. Alpatov 19.01.1955. RGALI. F.3094. Op.1. D.578. L.9v.
9. Filippova O.N. Ljubitel'stvo v srede nauchnoj intelligencii konca XIX – pervoj poloviny XX veka (zhivopis' i grafika A.N.Severcova, A.G.Gabrichевского, M.V.Alpatova, E.A.Kosminского, D.N.Ushakova) [Amateurs in the scientific intelligentsia of the end of 19 and 1st half of 20 c.: painting and graphics] in *Lichnost' v kul'turnoj tradicii: Sbornik nauchnyh statej* [Person in cultural tradition: collection of articles], ed. L.V.Fadeeva. M., 2014. S.320-345.

¹⁴ Письмо М.В. Алпатова к Д.И. Митрохину от 21.01.1955 г. // РГАЛИ. Ф.3094. Оп.1. Д.602. Л.60б.

З.К. Койчуева

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры
декоративно-прикладного искусства и дизайна Института культуры и искусств
Карачаево-Черкесского государственного университета имени У.Д. Алиева
zuzakarach@mail.ru*

«СПЕШИТЕ ЗА НАМИ, ЮНЫЕ, ДОГОНИТЕ НАС, ОБГОНИТЕ!». К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССИИ

В статье рассматривается просветительская деятельность князя И.П. Крымшамхалова, стоявшего у истоков профессионального изобразительного искусства Карачаево-Черкесии. Его близкое знакомство с Н.А. Ярошенко, выдвинутые художниками-передвижниками задачи «широкой пропаганды изобразительного искусства» и идеи о «доставлении жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством» получили широкую поддержку в среде просвещенных горцев. И, проникшись идеями передвижничества, Ислам Пашаевич с соратниками всю свою дальнейшую жизнь посвятил воплощению принципов взаимодействия национальных культур Северного Кавказа и России, что во многом определило вектор дальнейшего развития изобразительного искусства региона на многие годы вперед.

Ключевые слова: И.П. Крымшамхалов, Н.А. Ярошенко, К.Л. Хетагуров, изобразительное искусство Карачаево-Черкесии, художники-передвижники, самобытность, нравственность, просветительство

In article we see results of continuous educational activity of I.P. Krymshamkhalov in development of professional arts of Karachay-Cherkessia. The close acquaintance from N.A. Yaroshenko setting the task of «broad promotion of the fine arts», for the purpose of public and esthetic education of a people at large, «democratic art pulling together with life», had beneficial impact on the prince inclined to enlightenment. The ideas put forward by the artists arranging mobile exhibitions about «bringing to inhabitants of provinces of opportunity to get acquainted with the Russian art, developments of love to art in the works of the ideological party of the fine arts» got broad support in society and reflection among educated inhabitants. And, having ideas of the artists arranging mobile exhibitions, Islam Pashayevich with colleagues all the further life devoted to an embodiment of the principles of interaction of national cultures of the North Caucasus and Russia that in many respects defined a vector of further development of the fine arts of the region for many years.

Keywords: I.P. Krymshamkhalov, N.A. Yaroshenko, K.L. Khetagurov, fine arts of Karachay-Cherkessia, artists arranging mobile exhibitions, originality, moral, enlightenment

*Я вместе с друзьями нес факел просвещения.
Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!
Мы хотим видеть вас впереди себя!*

Ислам Крымшамхалов

Профессиональное изобразительное искусство, как таковое, в среду просвещенной интеллигенции Северного Кавказа проникает вместе с идеями европейских философов-демократов и русских просветителей. Социально-политическая реальность Северного Кавказа, образ жизни горских народов предстали перед передовыми людьми России на фоне величественной и мятежной природы: громад снежных гор, бездонных ущелий, бурных потоков, могучих скал и горных обвалов¹. Жизнь на Кавказе внесла новую мощную волну в образ мысли и творческого воображения, обогатила впечатлениями освободительные стремления

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

русских писателей, художников и сосланных на Кавказ декабристов. Произвела неизгладимое впечатление на А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого и многих других выдающихся представителей российской интеллигенции².

Во всей своей многоликости Северный Кавказ предстал перед русским обществом в начале XIX в. Вхождение кавказских народов в состав России наложило своеобразный отпечаток на русскую культуру – литературу, искусство, общественную мысль – расширило горизонты познания. Внесло много новых впечатлений в жизнь народов Северного Кавказа, благотворно повлияло на их материальную и духовную стороны развития³. Позитивные черты переплетались, разнообразнее, шире и глубже становились культурные связи народов, населяющих Карачаево–Черкесию с Российским искусством и искусством соседних регионов.

Известны замечательные слова В.Г. Белинского: «Странное дело! Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов. С Кавказом соединились судьбы великого русского поэта М.Ю. Лермонтова – на недоступных вершинах Кавказа, увенчанных вечным снегом, находит он свой Парнас; в его свирепом Тереке, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Кастанальский Ключ, свою Иппокрену»⁴.

Образы Кавказа внесли новые мотивы в русскую живопись. Замечательными творениями являются полные поэзии рисунки и картины поэта М.Ю. Лермонтова, полотна художников П.З. Захарова–Чеченца, Г.Г. Гагарина, Е.А. Лансере, В.В. Верещагина, Н.А. Ярошенко, А.И. Куинджи, А.Н. Нисченкова, В.Ф. Тимма. Известны картины мастеров батальной живописи П.И. Бабаева, Ф.А. Рубо, Т. Горшельта, И.К. Айвазовского, И.С. Богатырева, И.Е. Репина, Н.С. Самошкина, Б.П. Вильлевальда, Ш.–М. Ребуля, Ф. Жилия, Д.–Э.Ф. Доу, М.А. Зичи, К.Н. Филиппова, П.Н. Грузинского и многих других, созданные уже во второй половине XIX в. Музыкальная мелодика Кавказа обогатила русскую оперу и балет, о чем свидетельствуют произведения М.И. Глинки, Н.Г. Рубинштейна, М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи и других композиторов⁵.

С вовлечением Северного Кавказа в экономическую, политическую и культурную жизнь России видоизменялась и его богатая самобытная культура. Молодых художников, писателей, артистов, будущих театральных деятелей связывала личная дружба, горячее желание участвовать в общем деле развития национальной культуры. По совокупности влияния национальные художественные традиции всегда имели огромное значение в деле идейно-эстетического воспитания, развития творческих способностей, высокого художественного вкуса, умения понимать и оценивать наследие прошлого. В культуре карачаевцев, балкарцев, черкесов, кабардинцев, абазин, ногайцев, осетин, чеченцев, ингушей, дагестанцев, калмыков, татар, адыгов Причерноморья, абхазов и других коренных народов Северного Кавказа на протяжении веков сложилось так, что с точки зрения духовного развития, приветствовались и высоко ценились навыки народных ремесел, как, например, вышивание, ковроткачество, кузнечное или оружейное дело, умение читать, писать, рисовать, танцевать, изготавливать и играть на музыкальных инструментах. Приезжавшие в XIX в. на Кавказ из России опальные художники, поэты, преследуемые властями за приверженность революционным идеям занимались творческой и просветительской деятельностью, оказавшей заметное влияние на общественную жизнь, были причастны к созданию письменности, открытию школ, изобразительных студий, поэтических кружков и т.д.

Северо–Кавказские деятели культуры, получив образование в Санкт–Петербурге, Москве, Казани, Ставрополе, Киеве и других городах России, по возвращению на родину стремились принести пользу своему народу, находили применение полученным знаниям в культурно–просветительской, научной деятельности. Из среды просвещенных горцев появились деятели культуры, искусства и

² Там же.

³ История искусств народов СССР. М.: 1972–1977., История народов Северного Кавказа. Т.1. / Под ред. Нарочницкого А.Л. М.: 1988.

⁴ Добролюбов Н.А. О значении наших подвигов на Кавказе. Собрание сочинений в девяти томах. Том пятый. Статьи и рецензии (июль – декабрь 1859). М.–Л.: ГИХЛ, 1962. С. 244–246.

⁵ Там же.

*Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"
To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkessias*

науки. Нам известны имена осетина Коста Левановича Хетагурова, адыгов: Кази Атажукина, Шоры Ногмова, Хан-Гирея и других, чья деятельность протекала под влиянием русской культуры и воздействием передовых писателей и ученых. В карачаево-балкарской среде подобным человеком ренессансного уровня был князь Ислам Пашаевич Крымшамхалов оказавший особое влияние на развитие изобразительной культуры региона.

И.П. Крымшамхалов (1864–1911гг.) – могучая фигура в истории изобразительной культуры не только Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Ставропольского края, но и всего Северного Кавказа. Поэт, художник, просветитель, стоявший у истоков зарождения и развития профессионального изобразительного искусства, письменности и многого другого – так характеризуется И.П. Крымшамхалов в книгах и статьях, посвященных его жизни и творчеству. Его по праву считают первым художником и основателем профессионального изобразительного искусства Карачая и Балкарии (рис.1).



Рис. 1

И.П. Крымшамхалов приблизительно 1884–1889 гг.

В 1881г. шестнадцатилетним юношей Ислам поступает на воинскую службу в Горскую сотню Конвоя Его Императорского Величества Александра III и уезжает в Петербург. Годы службы в Конвое были для юного Ислама периодом углубленного постижения русской и мировой культуры, учебы у великих мастеров кисти и слова, знакомства с художниками-передвижниками. Во многом они повлияли на формирование его мировоззрения и выбор просветительского пути в жизни. По совету друзей, высоко оценивших его изобразительные способности, поступает в Московскую художественную школу. Общение с выдающимися деятелями искусства, увиденное в Москве и Петербурге позволило воскликнуть ему: «В живописи заключена великая сила!.. Мне так надо много сказать людям». В этот период Ислам Крымшамхалов тесно сблизился с представителем товарищества художников-передвижников, автором картин «Кочегар», «Всюду жизнь», «На качелях», «Песни обьлом» и многих других произведений – Николаем Александровичем Ярошенко, в дальнейшем ставшим частым гостем Ислама и его родственников. И.П. Крымшамхалов в 1905 г. некоторое время жил в Москве, по рекомендации Н.А. Ярошенко учился в художественной школе. Мечтал открыть здесь персональную выставку своих живописных работ. Однако планы Ислама, мечтавшего о дальнейшей учебе и совершенствовании художественного мастерства, были прерваны. Он был вынужден покинуть Москву из-за ухудшившегося здоровья и вновь вернуться в Карачай.

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

Вскоре, к нему присоединится и Н. Ярошенко. Природа Северного Кавказа настолько прекрасна, сурова и величава, что пробуждает у людей любовь к жизни, к творчеству, способствует формированию нравственно-целостной личности. Н.А. Ярошенко знал и любил Кавказ. Об этом свидетельствует большое количество картин на кавказские темы. Известная картина художника «Шат–гора» написана в 1884 г. во время пребывания у князя Исмаила Урусбиева в фамильном селении Урусбиево, расположенного в Баксанском ущелье у подножья горы Эльбрус. Эта картина – редкий по силе художественного воздействия пейзаж. Эльбрус, освещенный розовым светом восходящего солнца, не давит своей мощью на зрителя, а притягивает своей чистотой и силой, горные вершины как будто парят в небе, покоряя легкостью и красотой⁶. Там же, в Урусбиево была написана картина «Песня о былом», поражающая реалистичностью и глубиной психологического воздействия. Центральной фигурой является сам князь Исмаил Урусбиев, знаток горских песен и мелодий⁷. В картине он выступает в образе богатого и, безусловно, лидирующего предводителя, вольготно развалившегося в резном деревянном кресле⁸. Все остальные горцы уважительно стоят в стороне, слушая как в освещенном подвижным пламенем очага доме князя бродячий певец (*ашуг*) поет о героях минувших веков, о былых подвигах, боях и победах. На походном столике (*тепсе*) стоит кувшин с напитком и чаша для питья. Грустны взоры слушателей, «далеко залетел мыслью замерший в кресле князь, мрачен хаджи в чалме, опустившийся на пол у самого очага, задумчивы горцы, столпившиеся за спиной певца, – все напряженно и печально внимают сказанию о славных былых временах. По стенам и потолку колышутся черные тени»⁹. По своей художественной сути «Песня о былом» очень сильно приближается к коллективному психологическому портрету. В этой картине перекликаются эпохи, история человека и его духовного мира.

Полотно художника-передвижника Н.А. Ярошенко «Песни о былом» искусствоведы относят к вершине его творчества. Кисловодский художник Александр Елдышев, выполнивший копию картины – специально для музея-усадьбы, считает ее многозначительной и символической¹⁰. «Главное, что нас объединяет, – это искусство. То, что не требует перевода, что понятно без слов. Это мощный посыл из XIX в наш век, в наше время. Призыв сохранять и передавать из поколения в поколение любовь к Родине, честность, веру, традиции. Николай Александрович бережно прикасался к культуре народов Кавказа, с уважением, издалека изучая ее, – и “Песни о былом” тому подтверждение»¹¹.

В 1885 г. Н.А. Ярошенко по состоянию здоровья переезжает на Кавказ, поселяется в Кисловодске и всю последующую жизнь и творческую деятельность тесно связывает с Северным Кавказом. Усадьба Н.А. Ярошенко, ставившего перед собой задачу «широкой пропаганды изобразительного искусства», на Дондуковской улице (ныне улица Ярошенко) становится подлинным центром художественной жизни города Кисловодска, своеобразным домом творчества для многих представителей интеллигенции России и Северного Кавказа. Здесь устраивались литературные и музыкальные вечера, на которых хозяин выступал перед своими друзьями с речами, полными страстной убежденности в правоте избранного им реалистического пути в искусстве. Выдвинутые художниками-передвижниками идеи о необходимости

⁶ Исмаил Урусбиев – балкарский просветитель, родной дядя по материнской линии И.П. Крымшамхалова. Н. Ярошенко часто выезжал в горы, где гостил у князя И. Урусбиева. Князь был личностью неординарной, знал 10 языков – кавказских и европейских, русскую и арабскую поэзию. Не владея нотной грамотой, мог по слуху подобрать мелодию на любом инструменте. Дружил с Ярошенко, Танеевым, Балакиревым. Кстати, композитор Балакирев посвятил ему симфоническую поэму «Исламея», а английский ученый Дуглас написал цикл статей. У Урусбиева часто останавливались российские и зарубежные ученые, он помогал снаряжать и сам часто сопровождал экспедиции.

⁷ *Биттирова Т.Ш.* Художественное творчество карачаево-балкарских просветителей XIX – нач. XX вв., Карачаево–Балкарские деятели культуры конца XIX–начала XX вв. – Нальчик: Эльбрус, 1993.

⁸ По одной из версий, на картине Ярошенко он олицетворяет власть и достоинство, по другой – кавказское гостеприимство. *Елена Евдокимова.* «Аргументы и факты».

⁹ *Порудоминский В.И.* Ярошенко. Воспоминание о боевых доспехах. [<http://www.tphv-history.ru/books/porudominskiy-yaroshenko56.html>]

¹⁰ Подлинник хранится в Государственном Русском музее.

¹¹ Там же.

Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"

To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkessias

«доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством с целью общественно-эстетического просвещения народных масс» получили широкую поддержку в среде просвещенной интеллигенции России и Северного Кавказа. Приезжавшие на отдых и лечение поэты, художники, композиторы с удовольствием посещали гостеприимную усадьбу Ярошенко.

Тут же обсуждались новые эскизы, этюды, наброски. Стены мастерской художника были увешаны его картинами, которые автор называл «Путевыми заметками из путешествия по Кавказу»¹². Братья по кисти называли его «совестью художников». На Петербургской выставке 1883 г. было выставлено 18 кавказских этюдов Ярошенко, названные В.В. Стасовым прекрасными. Н.А. Ярошенко оказал большую помощь молодым художникам из местных народов Кавказа. Одними из его любимых учеников были осетин К.Л. Хетагуров, карачаевец И.П. Крымшамхалов. Картины К.Л. Хетагурова – поэта, просветителя, художника, борца – были полны любви к родному краю, к его трудолюбивым людям. Особенно известны полотна «Дети-каменотесы», «За водой», серия замечательных портретов. Талантливым живописцем был Ислам Крымшамхалов, оставивший прекрасные пейзажи родного Карачая¹³.

В доме Н.А. Ярошенко для ученика и друга И.П. Крымшамхалова была отведена специальная комната, в которой он останавливался в периоды пребывания в Кисловодске. «Я убежден, что в основе творчества любого народа, человека должно быть национальное начало. Нельзя забывать о достижениях мировой культуры!» – писал И. Крымшамхалов¹⁴. Изобразительному мастерству он учился и у своих друзей – художников-передвижников. Возможно, влиянием Н.А. Ярошенко объясняется неизменный интерес И.П. Крымшамхалова к небольшим психологическим этюдам. Им написаны прекрасные картины – психологические портреты «Судьба», «Мать и дитя», «Мальчик-карачаевец», «Портрет юноши», «Ярошенко на этюдах». Удивительно мягкие в техническом исполнении, фактурные и одновременно трепетные графические листы: «Портрет старика», «Женщина с ребенком», «Портрет девочки», «Портрет молодой женщины» и другие.

Тема материнской любви и глубоко переживаемая ранняя потеря матери отражены в тематических картинах: «Мать и дитя», «Судьба». В первой работе художник изобразил сидящую на облаке женщину. Ее грустное лицо было немного повернуто в сторону, на плече покоилась головка ребенка. Внизу простиралась красивая долина. Лицо матери, ее поза пронизаны желанием оградить дитя от всех горестей и бед. В «Судьбе» женщина смотрела с высоты, ее лицо, обрамленное легким белым платком, было мудрым и строгим, а внизу неуверенно ступал по земле человек с завязанными глазами¹⁵.

В своих жанровых работах художник обращался к теме быта, совместного труда, взаимной поддержки, стремился выразить духовные ценности народа. Так на холсте «Валяние кийиза» (Валяние войлочного ковра) автор изобразил процесс изготовления красочных национальных ковров: несколько женщин равномерно вскинули руки, склонившись над завернутым в циновки кийизом. На картине «Поклонение Джангыз Терек» запечатлен древний языческий обряд поклонения одиноко стоящему священному дереву¹⁶.

Но, все же, основу творчества И.П. Крымшамхалова составляет его любимый жанр – лирический пейзаж. Мягко уравновешенные в цветовых отношениях, сохраняя возвышенные, поэтические интонации, его пейзажи композиционно продуманы и свежо звучат на фоне ярких, но не цветистых подборов. Из написанных им пейзажей сохранилось очень мало. Часть работ представлена в мемориальном доме-музее И.П. Крымшамхалова в Теберде. Другая, большая часть, включая девять сохранившихся картин, находится в музее-усадьбе Н.А. Ярошенко в Кисловодске. Это: «Сосна», «Стога сена», «Карачай», «Пейзаж», «Теберда», «Аманауз», «На

¹² Койчужева З.К. Этнические и нравственные составляющие изобразительного искусства Карачаево-Черкесии. Карачаевск: Изд-во КЧГУ, 2011. 300 с.: ил. С.118.

¹³ Академик живописи П. З. Захаров: Материалы научной конференции. Грозный: 1976.

¹⁴ Хабичева-Боташева Зинхара. Озарение души. Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд.: 1985. – 296 с.

¹⁵ Ислам Крымшамхалов. Каталог. / ГНБ КЧР; Авт. сост. Айриева Н.В. Черкесск: 2003.

¹⁶ Древние обычаи встречаются и сейчас. Приезжая в курортную зону Теберды и Домбая туристы повязывают разноцветные ленточки на ветви деревьев, в надежде вновь вернуться.

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

опушке леса», «Бадукские озера», «Шайтан кала», «Доммай ёлген», «На верховьях Муху», «Черное озеро» и др.¹⁷ Они подарены музеем в 1963 г. племянником художника, известным в КЧР и КБР скульптором Хамзатом Басхануковичем Крымшамхаловым, автором скульптуры «Приглашение» («Горянка»), ставшей символом города Карачаевска.

В картине-пейзаже «Карачай», как и во всех произведениях И.П. Крымшамхалова, нет той наигранной красочности, бросающейся в глаза у художников, впервые увидевших природу Северного Кавказа и воспринимающих ее через призму разряженного воздушного пространства. Нет контрастных сочетаний, свойственных художникам более южных республик Кавказа и Закавказья. Нет заигрываний с привычными для кавказской тематики сюжетами. Но наблюдается абсолютное попадание в цвет, тон и фактуру. Все так, как и должно быть, – передается состояние гармоничного, размеренного покоя, тишины и умиротворения. Художник сосредотачивает свое внимание на простом, казалось бы, сюжете – высокогорье, густые деревья на краю поляны и собранные в копну луговые травы. Но как тихо и лирично звучит тема родного и близкого, дорогого и понятного, простого человеческого счастья. Автор продемонстрировал навыки видения и понимания лирического пейзажа на уровне зрелого сложившегося мастера, профессионала, формирующего свой авторский подход к предмету изображения. Очень жаль, что жизнь Ислама Крымшамхалова оказалась столь короткой и до нашего времени дошли не все его произведения. Он смог бы донести до много большего числа ценителей изобразительного искусства свое, реалистическое понимание именно высокогорного видения свето- и цветовоздушной среды.

Возможно, только альпинисты, испытавшие на себе физические различия в составе воздуха на разных высотах, смогут понять, что же это такое – цвет, имеющий запах и проходящий сквозь призму разреженного пространства. Наверное, именно поэтому в среде покорителей гор так много художников-любителей. Никакие современные фото- и видеотехнические средства не могут, к сожалению, передать этот воздушный пласт, пропускающий через себя и преломляющий, как сквозь призму, то, что видит и чувствует художник. А потому древнее латинское изречение «*vita brevis, ars longa*» (*жизнь коротка, искусство вечно*) не устаревает. И живопись – вечна, потому, что каждый художник видит по-своему.

Большая часть живописного наследия И.П. Крымшамхалова утеряна. Мы бы не знали о создании картин «Вершина ледника Бели Ала кол» (ледник у вершины «По пояс пестрая гора», карач.), «Вершина Доммай ёлген издали» (Вершина «Мертвый зубр», карач.), «Виды ледника Алибек ёлген» (Виды ледника «Мертвый Алибек», карач.) «Ледник Аманауз», «Вершина ледника Птыш», «Часть Клухорской тропы», офорта «Клухорское озеро», если бы не книга профессора физической географии И.В. Мушкетова «Геологический очерк ледниковой области Теберды и Чхалты», которая была иллюстрирована перечисленными рисунками¹⁸. Со знаменитым геологом, профессором И.В. Мушкетовым Ислам Крымшамхалов сблизился в период своего проживания в Теберде. Он принял активное участие в экспедиции, целью которой было геологическое исследование территории Карачая. Помогал при проведении геофизических и топографических исследований северо-западного участка Кавказского хребта. Позднее он и проиллюстрировал книгу Мушкетова. В одном из своих отчетов И.В. Мушкетов писал об Исламе: «Заведует общественными карачаевскими лесами поручик И.П. Крымшамхалов, художник и отличный знаток Карачая; он полезен мне был в организации каравана и подборе проводников, а также своими прекрасными рисунками...»¹⁹ (рис.2).

¹⁷ Ислам Крымшамхалов. 130 лет со дня рождения. Буклет. /Авт. ст. З. Боташева. Черкесск: 1994., Ислам Крымшамхалов. Каталог. / ГНБ КЧР; Авт. сост. Айриева Н.В. Черкесск: 2003., *Суюнчев А. Незабываемый Хамзат Крымшамхалов. // День республики. Черкесск: 2002. от 25. 04. Музеем Н. Ярошенко племянником были подарены скульптура «Н.А. Ярошенко в молодости» и портрет Расула Гамзатова, выполненные скульптором Х.Б. Крымшамхаловым.*

¹⁸ *Студенецкая Е.Н.* Карачаевцы. Народы Кавказа. Т. I. М.: 1960. – С. 254., *Талицкий И.Е.* Очерки Карачая. СМОМПК, вып. 40, Тифлис: 1909, – С. 34-35.

¹⁹ *Мушкетов И.В.* Геологический очерк ледниковой области Теберды и Чхалты. СПб.: 1896., *Артамонов М.И.* История хазар. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1962. – 521с. Книга насыщена большим фактическим материалом, богато иллюстрирована, сопровождается картами и снабжена несколькими указателями.

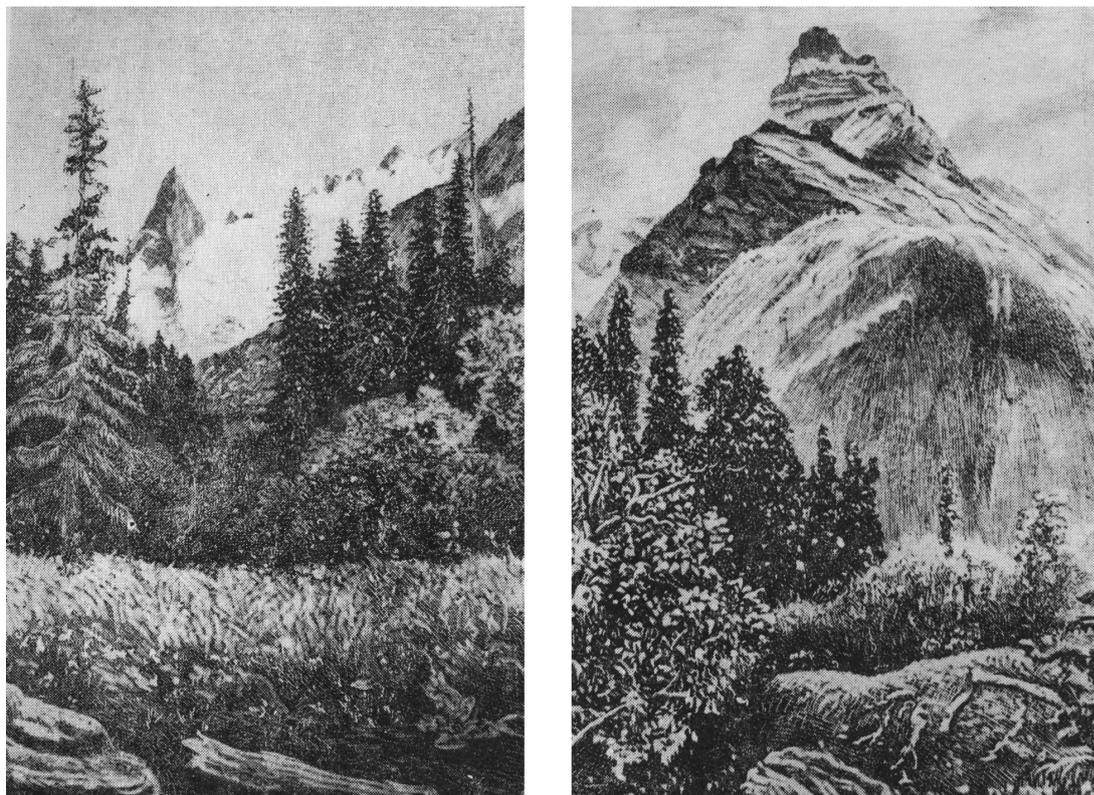


Рис. 2

И.П. Крымшамхалов «Вершина Доммай ёльген издали», «Вершина Бели Ала къяя вблизи».
(Из книги И.В. Мушкетова «Геологический очерк Теберды и Чхалты...» СПб, 1896)

Для дальнейшей разведки был приглашен крупный инженер, действительный член Минералогического общества Российской империи А.Д. Кондратьев. И. Крымшамхалов принимал активное участие в исследовании рудных жил и, по совместительству, работал служащим рудника. Крымшамхалов страстно любил природу. Работая одно время лесничим Карачаевского лесничества, он боролся с хищническим истреблением леса, говорил о необходимости правильной эксплуатации природных богатств Карачая.

Ислам Крымшамхалов был знаком со многими интересными людьми своего времени. Был среди них и грузинский художник Нико Пиросмани. Зинхара Хабичева-Боташева в своей книге «Озарение души» приводит описание их встречи:

«Одногодка, в детстве часто встречавшийся в Балкарии, в доме дяди Исмаила Урусбиева, грузин Тенгиз Дадашкелиани уже давно приглашал Ислама приехать погостить в Тифлис. В Тифлисе Тенгиз и Ислам любили посещать один подвальчик. Беседовали, радовались встречам.

Как-то внимание Ислама привлек один мужчина, уединившийся в дальнем углу. Его красивое бледное лицо с трагическими глазами обрамляла густая темная борода. Он сидел так давно, казалось, никого не видя, уйдя в свои мысли.

– Здравствуй, брат.

Ислам подошел и остановился. Человек поднял на него глаза и показал на стул. Ислам сел напротив. Рядом стоял Карча, сынишка Канамата – погибшего товарища.

– Да вы не один, – улыбнулся мужчина. – Так любишь своего отца? – Карча кивнул. – А у меня вот нет сына. Нет никого, – закончил он печально. – А мужчине очень необходим сын. – Он обернулся к духанщику: – Бего, еще стаканчик.

Принесли вино.

– Будем знакомы! Чем обязан вниманию с вашей стороны? – он пристально глядел в лицо Ислама.

– Я хотел посмотреть на вас вблизи.

– Вы хотели меня нарисовать? – пошутил он, наклонив голову.

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

– Да, – серьезно ответил Ислам.

Мужчина долго молчал, потом встал и сказал:

– Идемте со мной. Я хочу показать вам кое-что. Это неподалеку. Я – Нико Пиросманашвили.

И мужчина протянул ему руку. Ислам крепко пожал ее.

Комната, в которой жил художник, была мала и тесна. Ислам и Карча устроились на старой кровати, а художник показывал им свои картины, устанавливая их на любом свободном месте. С тех пор, как они пришли сюда, никто не вымолвил ни слова, а Исламу казалось, что он знает все об этом человеке.

– Читайте, что я вам рассказал о себе.

– Я понял.

Ислам смотрел на него и думал об участии всех художников на земле.

– Продайте мне что-нибудь, – попросил Ислам.

– У вас много денег?

– Я не хотел вас обидеть.

Пиросмани встал и обернулся к своим картинам.

– Какая вам больше нравится?

Крымшамхалов не решался сказать.

– Тогда я подарю вам то, что мне нравится больше всего.

И он выбрал небольшую клеенку. На ней была изображена молодая девушка, обнимающая оленя с ветвистыми рогами. Протянул картину Исламу.

Провожая их, Пиросмани спросил:

– Скажи мне свое имя, брат.

– Ислам.

– О, это больше, чем имя! – Помолчав, – добавил: – А корень моей фамилии – тюркский. Вот как, брат. Сидят два незнакомых человека, и им хорошо.

Вернувшись домой, Ислам сказал Тенгизу:

– Хочу попросить тебя об одном одолжении. Проводи меня завтра в самый лучший магазин, где можно купить краски, кисти. Хочу подарок сделать одному человеку.

– Это не тому ли нищему, к которому ты ходил?

– Это не нищий, это художник, национальная гордость грузинского народа»²⁰.

После встречи с Пиросмани, Ислам зашел к своему дяде. На столе в кабинете лежал журнал «Мусульманин», издававшийся в Париже. Взял его почитать. Особенно поразили его два письма горцев, в которых они призывали целиком отказаться от своей культуры и полностью перейти на европейскую, как более развитую. Авторы пожелали остаться неизвестными. Редакция спрашивала мнение читателей²¹. Ислам знал эти редакционные проделки. Когда-то Коста Хетагуров, имевший большой опыт работы в газете, рассказывал к каким ухищрениям иногда приходит редакция, чтобы узнать общественное мнение: газета публикует анонимные письма и ждет ответа.

И, тем не менее, Ислам решил написать письмо редактору.

«Уважаемый Магомед-Бей!

Приехав во Владикавказ, я нашел случайно на столе декабрьскую книжку “Мусульманина”, что было для меня приятнейшей находкой. Я прочел ее с лихорадочной радостью.

Читая эту книжку, я испытывал то чувство, которое испытывает человек, заброшенный на долгие годы в чуждый для него край, при неожиданной встрече со своими близкими.

Не могу, однако, не высказать своего суждения по поводу двух писем, характеризующих современное положение народностей Северного Кавказа, отношение их к культуре и цивилизации. Здесь затрагивается насущный вопрос наших дней, то есть просвещение вообще.

<...> Мы, кавказские горцы (мусульмане в особенности), отстали в отношении цивилизации,

²⁰ Хабичева-Боташева Зинхара. Озарение души. Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд.: 1985. С. 276с.

²¹ Мусульманин. – 1911. № 3. – С.116.

Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"

To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkessias

как принято это называть. Но в тоже время скажу с уверенностью, что мы еще легко можем наверстать упущенное при наличии тех особенных элементов, коими обуславливается древо горцев <...>

Если у наших народов отсутствуют знания чисто научные, зато у них развит в высшей степени культ воспитания, между тем как к этому важнейшему вопросу лишь приближается наикультурнейшая Европа.

Может ли воспринять такую культуру горец, ставящий высоко доверие, душевную теплоту? Горец, воспитанный на принципах скромности, воздержания, почитания возраста, положения и т.д. и т.п.?

Не думайте, однако, что я хочу идеализировать горца, сказать, что все только хорошее принадлежит ему или что все горцы одинаково обладают хорошими качествами души и натуры. Нет, да они и не нуждаются в этом; люди везде люди. Но скажу с твердой убежденностью, что в душе у каждого сидит основательно очерченный облик хорошего человека, которому он поклоняется. И является ли это плодом его сознания или навязано ему заветами предков, несомненно одно: облик этот вошел в его натуру, или, вернее, запечатлелся в нем, сделался его богом. И вот из рук носителя этих принципов горец с радостью примет факел просвещения. Если бы каким-либо способом было бы возможно показать ему внутренний и внешний облик людей – представителей истинно интеллигентного, добавлю, культурного класса Европы, то горец заключил бы их в свои объятия и сказал бы громко: "Я поклоняюсь тому, чему поклоняетесь вы, я буду верен вам, как вы верны свету и правде...".

Кто знаком с условиями, среди которых протекает современная жизнь горцев, тот простит им все, что есть нехорошего в их настоящем прозябании. Удивляюсь, как при таких обстоятельствах каким-то чудом еще уцелело много традиционно хорошего у нас. А потому, высшее призвание наших образованных собратьев должно заключаться, прежде всего, в понимании именно бывшего хорошего у нас, в оценке и любви их к нему. Нужно сделаться научно просвещенным человеком, но, безусловно, обязательно оставаться горцем и по воспитанию и по духовному складу, стать естественным продолжением роста древа горца, не отрываясь от него и не чуждаясь благородных, хотя и наивных, быть может, своих сородичей.

Поверьте мне, что лишь при таких условиях мы, образованные горцы, действительно будем соединительным звеном современной культурной жизни с жизнью наших, пока темных братьев...

Чтобы не быть ложно понятым, поясню точнее. Я вовсе не хочу именем древа выращивать особое растение, я хочу лишь сказать, что не все хорошо, что носит европейскую пломбу, и что много хорошего в былой жизни горцев, могущих быть истинным украшением короны европейской цивилизации. В этом мое глубокое убеждение»²².

Имя Ислама Крымшамхалова известно в Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии не только как писателя и художника, но и как общественного деятеля, интересы которого имели самый широкий диапазон. Активная просветительская деятельность его была удивительно многогранна и успешна. И.П. Крымшамхалов представлял и защищал интересы своего народа в различных общественных организациях и официальных структурах. Вместе с инженером рудника «Эльбрус» Кондратьевым в 1892 г. организовывал творческий кружок, который многие годы привлекал в свои ряды просвещенных горцев Северного Кавказа. Постоянные выходы с единомышленниками на пленэры в районе рудника дали положительные результаты. Пейзажи К.Л. Хетагурова, в том числе «Тебердинское ущелье», написанные в духе передвижников, представляют определенную сюжетную новизну. К примеру, карандашные рисунки, изображающие круг явлений, в то время еще мало отраженных в искусстве, связанных с карачаевскими горными разработками, – «Виды большого Карачая», «Землянки рабочих», «Работа в штольне» и другие.

Тебердинский период жизни был наиболее плодотворным в просветительской деятельности

²² Хабичева-Боташиева Зинхара. Озарение души. Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд.: 1985. – С.274.

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

Ислама Крымшамхалова. Его дом в Теберде стал своеобразным культурным центром Карачая, благодаря которому передовая интеллигенция крепче связывалась с демократической культурой России. Здесь, в доме Ислама, подолгу жили его друзья и коллеги. Здесь бывали знаменитый геолог профессор И.В. Мушкетов, инженер А. Кондратьев, композитор Алябьев, артист Купринников, дагестанский революционер Махач Дахадаев и другие, общение с которыми не могло пройти бесследно для Крымшамхалова и его земляков. Н.А. Ярошенко, К.Л. Хетагуров, А. Кондратьев часто отдыхали в высокогорной Теберде. Что в дальнейшем нашло отражение в цикле работ, посвященных путешествию Н.А. Ярошенко по Северному Кавказу. Они вместе выходили на пленэры, писали одни и те же пейзажи, изображали друг друга. Работа Крымшамхалова «Ярошенко на этюдах» входит в число постоянной экспозиции «Белая вила» дома-музея Н.А. Ярошенко в Кисловодске.

Окончательно поселившись в Теберде, Ислам возглавил просветительское движение в Карачае. Много сил, времени и средств отдал открытию начальных училищ, школ в горных аулах. В одном из своих писем он писал: «Из дальних странствий надо возвращаться богатым, наполненным знаниями и добротой. Чем больше живешь, тем сильнее осознаешь, что все мы уйдем, и не лучше ли скрасить друг другу тот отрезок времени, что называется жизнью»²³.

Последние годы (1908–1910) Ислам Пашаевич Крымшамхалов работал над созданием азбуки карачаево-балкарского языка на основе латинского алфавита, «находя, что арабский алфавит трудный и тормозит дело распространения грамотности». Таким образом, Крымшамхалов стал одним из зачинателей карачаевской письменной литературы. Некоторые стихи И.П. Крымшамхалова были включены в книгу «Родная речь» И. Акбаева, которая была издана в 1915 г. для учащихся светских школ..

И.П. Крымшамхалов стал основоположником карачаевской литературы, первым карачаевским поэтом и первым художником, известным на весь Северный Кавказ. Творчество Ислама Пашаевича Крымшамхалова и его просветительская деятельность послужили толчком для развития профессионального изобразительного искусства Карачаево-Черкесии, Кабардино–Балкарии и, начиная с 1932 года, изобразительное искусство в регионе становится на путь целенаправленного профессионализма. Но, к сожалению, многое из задуманного Крымшамхалову завершить не удалось. Огромное напряжение физических и духовных сил подорвало здоровье этого незаурядного человека, и он умер в Ялте в конце 1910 г.²⁴

Письмо, одно из последних из Ялты:

«Никогда так часто не видел тебя и никогда так много не говорил с тобой, как в снах. Все дни в Ялте – я с тобой. Что это такое? Тайна. И мне не хочется просыпаться. Родина моя – что я без тебя?!»²⁵

Персональная выставка картин И.П. Крымшамхалова состоялась уже после его смерти в 1911г. Жена художника Саняйт, по карачаевскому обычаю, раздала все личные вещи мужа, в том числе и его картины. На выставку приходилось все собирать по крупинкам у друзей и товарищей.

Значение такой личности, как Ислам Крымшамхалов – просветителя, художника, поэта трудно переоценить. Его творческая деятельность во многом определила развитие культуры Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии на многие годы вперед. Зинхара Биляловна Хабичева-Боташева в своей книге приводит такое высказывание Ислам-Бия: «Живопись – великая сила! Это такая радость! Я знаю настоящую живопись, я много видел, чувствовал и пережил. Я знаю теперь, как надо работать»²⁶. «Я думаю о талантливости, одаренности своего народа. Сколько веков молчали художники, молчали, ждали своего часа. Представляю, что будет, когда вырвется наружу все, что силой сдерживалось! Это будет подобно водной стихии, прорвавшей плотину.

²³ Там же, С.279.

²⁴ *Биттирова Тамара*. Карачаево-Балкарские деятели культуры конца XIX-начала XX в. Нальчик: Эльбрус, 1993г., [http://www.elbrusoid.org/articles/remember/387371]

²⁵ Хабичева-Боташева Зинхара. Озарение души. Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд.: 1985. С. 290-296.

²⁶ Там же.

Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"
 To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkessias

Нравственное совершенствование нации надо начинать с истоков Искусства. Стремление к совершенствованию – основа существования народа. Я вместе с друзьями нес факел просвещения. Мы высоко – высоко поднимаем этот огонь, чтобы он был виден издали. Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните! Мы хотим видеть вас впереди себя! Мой солнцем коронованный край, мой Карачай!»²⁷

В доме, где с 1892 г. жил и работал И.П. Крымшамхалов, было решено организовать мемориальный дом-музей в память И.П. Крымшамхалова, выдающегося общественного деятеля и просветителя Северного Кавказа. Здесь экспонируются его личные вещи и подлинные работы. В состав художественной коллекции входят и произведения И.Ф. Жильцова, на протяжении нескольких десятилетий изображавшего в своих пейзажах красоты верховий Теберды и заслужившего в народе имя «певца Теберды». Богато представлено в музее творчество Т.С. Анисимовой (ученицы А.В. Куприна – члена общества «Бубновый валет»), художника, журналиста, альпиниста А.А. Малеинова. Ежегодно в музее проводятся персональные и юбилейные выставки художников, научные конференции, литературные чтения, различные культурные мероприятия. И поскольку Теберда находится на высоте 1300-1350 метров над уровнем моря, вполне может быть, что это самый высоко расположенный музей Европы.

В республике регулярно проходят Крымшамхаловские чтения, проводятся церемонии награждения Медалью Ислам-бия Крымшамхалова, учрежденной в честь выдающегося просветителя. Это первая в истории карачаево-балкарского народа общенациональная награда (рис.3). Ее автор, член Союза художников, скульптор Хабичев Магомед Исмаилович. Медаль Ислам-бия Крымшамхалова присуждается ежегодно в пяти номинациях, отражающих его деятельность: а) литература; б) искусство; в) наука; г) экономика; д) общественная деятельность. Медаль присуждается гражданам Российской Федерации и зарубежных стран за крупный вклад в решение проблем духовного, политического, социально-экономического, культурного и научного развития карачаево-балкарского народа.

150-летний юбилей со дня рождения просветителя художники Карачаево-Черкесии отметили 31 марта 2014 года коллективной выставкой «По следам Ислам-бия». На церемонию открытия выставки, проходившей в выставочном зале картинной галереи города Черкесска, были приглашены известные в регионе художники, деятели культуры и искусства, народные поэты, руководители организаций связанных с культурно-просветительской деятельностью, старейшины и очень многие уважаемые представители многонациональной творческой интеллигенции республики.



Рис. 3
 Медаль Ислам-бия Крымшамхалова
 (Автор М.И. Хабичев)

²⁷ Там же.

З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».

К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии

Куратором и организатором экспозиции была заведующая картинной галереей – Залина Нынаевна Джандарова. В своем выступлении она сообщила что, проникшись однажды идеями передвижничества и просветительства, И.П. Крымшамхалов всю свою дальнейшую жизнь посвятил широкой пропаганде изобразительного искусства и общественно-эстетического воспитания народов Карачая и Балкарии. Он изображал людей, историю народа, природу Северного Кавказа в соответствии с принципами реалистического искусства, жизнью и творчеством объединив новое развивающееся в регионе искусство с передовой литературой, музыкой, театром, общественной мыслью. С группой единомышленников И. Крымшамхалов сформировал мощный поток общенациональной демократической культуры, одухотворенной передовыми социальными идеями своего времени.

В числе выступавших были: А.А. Катчиев – председатель старейшин КЧР, С.Д. Боташев – советник президента, заместитель председателя общества «Алан халкъ», Д.Т. Мамчуева – народная поэтесса КЧР, заслуженный журналист КБР и КЧР, М.-З.Г. Гаджиев – председатель Союза художников КЧР, В.Б. Огузов – директор Института культуры и искусств КЧГУ, У.Ю. Эльканов – директор музея-заповедника КЧР, К.Х. Французов – член Союза художников КЧР, З.Б. Боташева – кандидат искусствоведения, сотрудник НИИ КЧР, автор книги о И.П. Крымшамхалове «Озарение души».

Зинхара Биляловна Боташева в своей речи высказала сожаление о том, что с уходом знаменитого человека из жизни уходит и ценная информация. «Долг каждого из нас сохранить в сознании потомков имена и деяния достойных народной памяти. Таких людей много на Кавказе, один из них Ислам Крымшамхалов – светило карачаево–балкарской культуры, которому в этом году исполнилось бы 150 лет. Мою книгу издали в 1985 г., большую помощь в оформлении и иллюстрировании, активную поддержку мне оказал член Союза художников Николай Григорьевич Кузнецов, также присутствующий на юбилейной выставке».

В нынешнем составе Союз профессиональных художников КЧР насчитывает более 60 человек и почти все они присутствовали на мероприятии (рис.4). Художники, выставившие свои графические и живописные работы, скульптуры, произведения декоративно-прикладного искусства чтят традиции, заложенные самобытной и своеобразной художественной культурой народов, населяющих Карачаево-Черкесию. В поисках своей, особо значимой образной составляющей,



Рис. 4

Участники коллективной выставки «По следам Ислам-бия» посвященной 150-летию И.П. Крымшамхалова 2014г.

Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"

To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkessias

они не увлекаются модными течениями, не стремятся модернистически творить другую реальность, но остаются верными реалистическим традициям изобразительного искусства. И в этом смысле их, конечно, можно назвать художниками-традиционалистами.

Они воспевают бережное отношение к красоте, окружающей природе, доброту по отношению к простым и близким людям. Это глубоко национальное, нравственное отношение к жизни заложено этническими традициями, подчеркнуто и увековечено в их произведениях. Северный Кавказ – регион многонациональный и многоконфессиональный, претерпевший различные влияния, но сохранивший жестко очерченные нравственные, этнические нормы, прошедшие испытание временем и нашедшие отражение в изобразительном искусстве. Эта модель мира была принята деятелями культуры и искусства, поскольку они увидели в ней общечеловеческую правду и подлинную красоту, новый адекватный способ воплощения и обогащения своих художественно-гуманистических устремлений. Основным механизмом этого принятия является интериоризация – личностная переработка образно-эстетических впечатлений. С помощью закодированных в памяти эталонов живописцы создают и совершенствуют свой оригинальный художественный мир²⁸. И хотя изобразительное искусство в Карачаево-Черкесии находится на этапе своего становления, мы являемся свидетелями бурного роста художественных начинаний региональных художников, их активной жизненной позиции. Свидетельством тому являются украсившие экспозицию работы: М.Х. Чомаева «Тамада», А.О. Хубиева «Черкесск», В.Ф. Подвигина «Ждем гостей», «Кунаки», В.И. Эркенова «Бели Ала Къая», И.Г. Акова «Асият», Х.М. Атаева «Окрестности Карачаевска», М.Г. Гаджиева «Натюрморт с утварью», Ю.М. Алиева «Горный Джалан-кьол», «Голубые водопады», Н.С. Кириченко «Буу ёлген», «Образы горца и горянки», В.Б. Аджиевой «Махарский пейзаж», Б.Н. Тамбиева «Янтарные сосны», «Позади перевал Клухори», К.Х. Французова «Договор подписан», М.–У.Х. и Л.М. Борлаковых «Скрипачка», «Вдохновение», Ю.Б. Карасова «Приэльбрусье», «Башня Адиюх», «Охотник», Н.Г. Кузнецова «Осеннее утро», «Утренние тени», С.Т. Эзиевой «Али», «У истоков» и многие другие.

Региональная выставка, посвященная памяти основоположника изобразительного искусства Карачаево-Черкесии Ислама Пашаевича Крымшамхалова, – это особое мероприятие, позволившее всем деятелям, занятым в творческой сфере, собраться на определенной платформе признанного эстетического пространства. Благодаря таким выставкам возникает связь, позволяющая поддерживать и объединять взаимоотношения между художниками, поэтами, писателями, деятелями науки и искусства, творческими коллективами – представителями различных направлений, стилей и возрастов. Воплощая принципы взаимодействия национальных культур Северного Кавказа и России, творческие люди определяют «вектор» дальнейшего развития живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, региональной культуры в целом. Выставочное пространство объединяет в себе представителей различных этносов и религий региона приверженностью к высоким эстетическим принципам изобразительного искусства. Художники выставляют свои лучшие работы, создавая концепцию знаковых направлений, собранных вместе, предоставляя зрителю возможность в серии образов осмыслить окружающую действительность посредством изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академик живописи П. З. Захаров: Материалы научной конференции. Грозный: 1976.
2. Артамонов М.И. История хазар. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1962. – 521с.
3. Биттирова Т.Ш. Художественное творчество карачаево-балкарских просветителей XIX – нач. XXвв.
4. Биттирова Тамара. Карачаево-Балкарские деятели культуры конца XIX-начала XX в. Нальчик: Эльбрус, 1993.

²⁸ Койчуева З.К. Этнические и исторические составляющие в развитии изобразительной культуры Карачаево-Черкесии. Научные проблемы гуманитарных исследований. Пятигорск: 2011. Выпуск 2., С. 154–160.

*З.К. Койчуева «Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните!».
К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии*

5. Добролюбов Н.А. О значении наших подвигов на Кавказе. Собрание сочинений в девяти томах Том пятый. Статьи и рецензии (июль – декабрь 1859). М.–Л.: ГИХЛ, 1962. С. 244–246.
6. Ислам Крымшамхалов. 130 лет со дня рождения. Буклет. /Авт. ст. З. Боташева. Черкесск: 1994.
7. Ислам Крымшамхалов. Каталог. / ГНБ КЧР; Авт. сост. Айриева Н.В. Черкесск: 2003.
8. История искусств народов СССР. М.: 1972-1977.
9. История народов Северного Кавказа (конец XVIII в. – 1917 г.). – М.: Наука, 1988.
10. История народов Северного Кавказа. Т.1. / Под ред. Нарочницкого А.Л. М.: 1988.
11. Карачаево–Балкарские деятели культуры конца XIX-начала XX в. – Нальчик: Эльбрус, 1993.
12. Койчуева З.К. Этнические и исторические составляющие в развитии изобразительной культуры Карачаево-Черкесии. Научные проблемы гуманитарных исследований. Пятигорск: 2011. Выпуск 2., С. 154–160.
13. Койчуева З.К. Этнические и нравственные составляющие изобразительного искусства Карачаево–Черкесии. Карачаевск: Изд-во КЧГУ, 2011. 300 с.: илл. С.118.
14. Мусульманин. – 1911. № 3.
15. Мушкетов И.В. Геологический очерк ледниковой области Теберды и Чхалты. СПб.: 1896.
16. Порудоминский В.И. Ярошенко. Воспоминание о боевых доспехах. [http://www.tphv-history.ru/books/porudominskiy-yaroshenko56.html]
17. Студенецкая Е.Н. Карачаевцы. Народы Кавказа. Т. I. М.: 1960. – С. 254.
18. Талицкий И.Е. Очерки Карачая. СМОМПК, вып. 40, Тифлис: 1909, – С. 34-35.
19. Суюнчев А. Незабываемый Хамзат Крымшамхалов. // День республики. Черкесск: 2002. от 25. 04.2002.
20. Хабичева-Боташева Зинхара. Озарение души. Карачаево–Черкесское отд. Ставроп. кн. изд.: 1985.

REFERENCES

1. Akademik zhivopisi P. Z. Zaharov [Academician of painting P.Z. Zakharov].: Materialy nauchnoj konferencii. Groznyj: 1976.
2. Artamonov M.I. *Istorija hazar*. [History of Khazars]. Leningrad, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Jermitazha, 1962. – 521s.
3. Bittirova T.Sh. *Hudozhestvennoe tvorchestvo karachaevo-balkarskih prosvetitelej XIX – nach. XXvv*. [Art creativity of Karachaevo-Balkar educators of 19 – beg. 20 c].
4. Bittirova Tamara. *Karachaevo-Balkarskie dejateli kul'tury konca XIX-nachala XX v*. [Karachaevo-Balkar cultural figures of the end of the 19 and beginning of the 20 century]. Nal'chik: Jel'brus, 1993.
5. Dobrolyubov N.A. *O znachenii nashih podvigov na Kavkaze. Sobranie sochinenij v devjati tomah Tom pjatyj. Stat'i i recenzii (ijul' – dekabr' 1859)*. [On value of our deeds in the Caucasus. Collected works in nine volumes. Volume fifth]. Moscow, Leningrad, GIHL, 1962. S. 244–246.
6. *Islam Krymshamhalov. 130 let so dnja rozhdenija*. Buklet. [Islam Krymshamkhalov. 130 years since his birth]. Avt. st. Z. Botasheva. Cherkessk: 1994.
7. *Islam Krymshamhalov. Katalog*. [Islam Krymshamkhalov. Catalog]. GNB KChR; Avt. sost. Ajrieva N.V. Cherkessk: 2003.
8. *Istorija iskusstv narodov SSSR*. [History of arts of the people of the USSR]. Moscow, 1972-1977.
9. *Istorija narodov Severnogo Kavkaza (konec XVIII v. – 1917 g.)*. [History of the people of the North Caucasus]. Moscow, Nauka, 1988.
10. *Istorija narodov Severnogo Kavkaza*. [The History of North Caucasus people]. Т.1. Pod red. Narochnickogo A.L. М.: 1988.
11. *Karachaevo–Balkarskie dejateli kul'tury konca XIX-nachala XX v* [Karachaevo-Balkar cultural figures of the end of the 19 and beginning of the 20 century]. Nal'chik: Jel'brus, 1993.
12. Kojchueva Z.K. *Jetnicheskie i istoricheskie sostavljajushhie v razvitii izobrazitel'noj kul'tury Karachaevo-Cherkessii*. [Ethnic and historical components in development of graphic culture of Karachay-Cherkessia]. *Nauchnye problemy gumanitarnyh issledovanij*. Pjatigorsk: 2011. Vypusk 2., S. 154–160.
13. Kojchueva Z.K. *Jetnicheskie i npravstvennye sostavljajushhie izobrazitel'nogo iskusstva Karachaevo-Cherkessii*. [Ethnic and moral components of the fine arts of Karachay-Cherkessia]. Karachaevsk: Izd-vo KChGU, 2011.300 s.: il. S.118.
14. *Musul'manin*. [Muslim]. 1911. № 3. – S.116.
15. Mushketov I.V. *Geologicheskij ocherk lednikovoj oblasti Teberdy i Chhalty*. [Geological description of the glacial area of Teberda and Chkhalta]. Saint-Petersburg, 1896.
16. Porudominskij V.I. *Jaroshenko. Vospominanie o boevyh dospehah*. [Reminiscence of the fighting armor]. [http://www.tphv-history.ru/books/porudominskiy-yaroshenko56.html]

*Z. Koichueva "Hurry up for us, young, catch up with us, overtake!"
To a question of an origin of professional art Karachay-Cherkesias*

17. Studeneckaja E.N. *Karachaevcy. Narody Kavkaza*. [Karachays: People of the Caucasus]. T. I. M.: 1960. – S. 254.
- 18 Talickij I.E. *Ocherki Karachaja* [Descriptions of the Karachay]. SMOMPK, vyp. 40, Tiflis: 1909. .
19. Sujunchev A. Nezabyvaemyj Hamzat Krymshamhalov. [Unforgettable Khamzat Krymshamkhalov]. *Den' respubliki* (newspaper). Cherkessk: 25.04.2002.
20. Habicheva-Botasheva Zinhara. *Ozarenie dushi. Karachaevo–Cherkesskoe otd.* [Inspiration of soul]. Stavropol, Stavropol book editions: 1985.

Ф. В. Кондратенко

независимый исследователь

philipp.kondratenko@gmail.com

НУЛЬ-ПОДОБИЕ

Статья представляет собой рецензию на выставку произведений Платона Петрова «Персонификация. Китай» (галерея «Navicula artis», Санкт-Петербург, 7 февраля – 8 марта 2015). Автор рассматривает стилистические особенности работ молодого петербургского художника и предысторию его практики, подробно анализирует замысел экспозиции (куратор – Глеб Ершов) и предлагает свою трактовку современного развития петербургского искусства в рамках «постарефьевской» полуофициальной парадигмы.

Essay is a review on exhibition of visual artist Platon Petrov “Personification: China” taken place from February 7 to March 8, 2015 at the Navicula Artis gallery in St. Petersburg. Author discusses the background of Petrov’s practice, the stylistic features of his works, and searches for an idea of present exhibition (curated by Gleb Ershov). Directly considering the concept both of Petrov’s art and curator’s installation, he proposes then his own interpretation of actual state of St. Petersburg art within the frame of post-Arefiev semi-unofficial paradigm.

Ключевые слова: актуальное искусство, деперсонализация, поп-арт, постсупрематизм, психоанализ, стандартизация

Keywords: contemporary art, depersonalization, pop art, post-suprematism, psychoanalyze, standardization

Подобие – преобразование евклидова пространства, при котором для любых двух точек A, B и их образов A', B' имеет место соотношение $|A'B'| = k|AB|$ где k – не равное нулю число, называемое коэффициентом подобия.

Известно, что детские травмы, пристрастия и вообще впечатления актуальны для любой частной биографии. Но насколько твердое значение (и какое именно?) имеют они в нашей взрослой – в частности, социальной – жизни? Этот вопрос приходит едва ли не первым в голову, когда попадаешь в замкнутое белыми стенами, не вполне стерильное, но все же достаточно категоричное ортогональное пространство петербургской галереи, метафизически структурированное (или визуально декорированное – кому как угодно) сублимированными картинами/объектами Платона Петрова. Хотя на самом деле, конечно, интерес к Lego-морфным подобиям безжалостно редуцированных (кроме прочего, безголовых) «персонажей» – чей серийный антигуманный статус не подлежит никакому сомнению – является лишь внешней оболочкой тщательно утрамбованных психологических комплексов сумеречного героя имперсональной «поздней современности».

Галерея «Navicula artis» на Пушкинской, 10 уже во второй раз за последний год представила вниманию зрителя произведения петербуржца Петрова (художника, сравнительно недавно ставшего заметным на городской арт-сцене) на выставке «Персонификация. Китай» (7.02–8.03.2015)¹. Его появление – возможно – обещает большие перспективы, поскольку выбранная им тема, хотя и лежит на поверхности (бери – не хочу)², в пластическом отношении не так проста

© Кондратенко Ф.В., 2015

¹ Первая выставка – под названием «Персонификация» (Живопись, объект) – проходила в Navicul'e с 15.02 по 16.03.2014. Всю китайскую подноготную нынешней выставки, как и важные мотивы серийности, деперсонализации, стандартизации и роботизации современного – далеко не только китайского – субъекта, заложенные в произведениях Петрова, подробно разработал в сопроводительной статье к выставке куратор Г. Ершов.

² Так или иначе, подобного рода «живописной редуцией» – в большей или меньшей степени радикальной и успешной – занимались и продолжают заниматься разные (не только русские) художники. Кроме прославленных кубистических ароматических персонажей или малевичевских яйцеголовых людей «второго крестьянского цикла», кроме

и банальна, как кажется: она не предполагает авторской романтической вовлеченности и симметричной ей непосредственной эмоциональной отзывчивости зрителя; но зато требует вдвойне: от автора – ясности мысли, четкости графической артикуляции и выверенной концептуальной сноровки, а от зрителя – хорошей доли самоиронии, сарказма или даже отчужденной самозабвенной «слепоты». (Последнюю стремятся удержать на должном уровне известные петербургские кураторы, обеспечившие платоновский тыл. Кстати, одно удовольствие писать о подобном искусстве – концептуальном а priori, лапидарно сжато и концентрированно «шаблонном» – не в уничижительном, а в самом буквальном смысле слова (об этом ниже). Это чувствуется сразу, как только сам садишься к компьютеру с мыслью о петровских киборгах – как бы превращаясь, тем самым, в одного из них: обездвиженного осетвленного агента-ацефала, лишённого гибкой подвижности, эластичности членов и конечностей, да и вообще биоморфной мотильности и непосредственной адекватности физиологических и эмоциональных реакций на внешние биосенсорные раздражители.)

Интересно, что на ранних полотнах Петрова запечатлены, как правило, обезлюдевшие и пустотные «постарефьевские» ландшафты³, и почти никогда – хоть сколько-то психологически-адекватные люди. К стандартизованной lego-сообразности персонажа художник приходит вовсе не путем последовательной живописной редукции одухотворенного человеческого облика «от сложного к простому». «Lego-зависимость» Петрова – результат прогрессирующего отчуждения в его абстрагированном мышлении; отчуждения, которое проявлялось несколько иначе: сперва в его увлечении подробной разработкой своеобразной пластической идиомы, детерминированной геометрической постсупрематической абстракцией. Конвенциональный «человеческий облик» в новой живописи Петрова вообще трудно вообразить: ведь художник исходит из фундаментально негуманной предпосылки – остроумной и алогичной матрицы имп-арта⁴. Эта предпосылка подталкивает его к отчужденно-автоматическому письму, холодному аналитическому исследованию: моделированию, конструированию и реконфигурированию совершенно отвлеченных от эмпирической реальности, бескомпромиссно геометризованных форм. Строго говоря, не столько даже форм (поскольку о передаче традиционной иллюзии объема – тем более об обеспечении психологического эффекта воздушной перспективы – художник совершенно не заботится), сколько локально окрашенных, упрощенных по цветовому «тоноизвлечению» пазлов-плоскостей, чисто механически и целерационально собираемых глазом в схематичное, догматично нетрансцендентное – но и не автономное, поскольку оно способно обрести свой одномерный смысл только в контексте «конвейерной серии», а никак не само-в-себе – композиционное целое. Лишь самые первые работы Петрова обладали «имманентной суггестивностью» живописной субстанции, со всеми ее огрехами и несовершенством, милым метафизическим качеством потенциально-бездонной глубины, вдруг раскрывающейся в «одомашненном» тренде академически-бесхитростного цехового ремесла. С другой стороны, в петровских композициях нет и следа перфекционистских установок на безупречную гладкость технического исполнения, присущих станковому искусству Н. Сутина, Л. Юдина и других учеников Малевича, не говоря уже о тончайшей нюансировке изоцирально модулированных

«метафизических» героев зрелого Дж. де Кирико (все они равно могут сыграть роль первоисточника для современных нам постмодерных вариаций) на память – на вскидку – приходят более близкие к нам по времени и пространственно-практики: живопись недавно скончавшегося В. Овчинникова или более молодого и здравствующего О. Хвостова, многодельные – и также напоминающие о конструкторе Lego – постфутуристические, посткубистские и просто антиутопические ироничные макеты арт-группы Professors.

³ Во многих картинах Петрова этого периода повторяется изобразительный мотив (излучина реки, схваченная с высоты птичьего полета: даль, каплевидный мыс, домик, иногда лодочка у берега), встречающийся в пейзажах его деда, художника Марка Петрова (1933–2004), который был близок в пятидесятые годы к компании А. Арефьева; его станковое творчество то переключается с постимпрессионистической «пейзажной лирикой» В. Громова, то иногда напоминает (в стилистическом плане) о концептуализации «деперсонализации субъекта», трансформирующей бытовые сцены Ш. Шварца и самого Арефьева.

⁴ Имп-арт (англ. *imp-art* от *impossible* – невозможный и *art* – искусство) – самостоятельное направление в оп-арте, нацеленное на изображение невозможных фигур.

Ф. В. Кондратенко
Нуль-Подобие

проунов Эль Лисицкого. Руку современного живописца направляет другой демон.

Петров как будто даже и не пишет вовсе: он задумывает, чертит и набивает краску по предварительно вырезанному трафарету, – то есть шаблонность картины не просто эксплицирована: она играет роль манифеста. Концепт верифицируемой повторяемости, трафарета и технического упрощения неживописной воспроизводимости недвусмысленно выпячен наружу. Шаблоны изображаемые Петровым «герои» – они в самом прямом смысле безлики (поскольку безголовы) и бесчеловечно одинаковы; трафаретно само «бездушное» исполнение произведений. Нам остается выяснить: вполне ли адекватно этому трансгрессивному концептуализму наше – зрительское – восприятие?

*

Искусство Петрова последних лет предполагает в своем основании низведение романтического статуса уникального – единственного и неповторимого – живописного Произведения до мутного уровня расхолаживающе легко воспроизводимого и прагматично репродуцируемого *подобия* (чей коэффициент, вопреки определению термина, равен абсолютному нулю) – неауратичного модифицированного состояния, по сути присутщего, вообще-то, другому, не такому амбициозному и элитарному, но тоже традиционному виду изобразительного искусства – печатной графике. Но, как известно, логика функционирования современного искусства построена на «обратном» принципе: если актуальный художник занят печатной графикой (как например, сегодня в Петербурге – Ю. Александров), то конечный результат его архаичных «первопечатных» технологий – это пусть и напечатанное изображение, но исключительно и принципиально в единственном экземпляре (а то и вообще оно останется существовать только в виде самой матричной печатной формы). Причем «уникальная ценность» – что вполне логично – ему придана именно единичностью оттиска. Если же актуальный живописец создает живопись, продуктами его деятельности окажутся (соответственно) картины, чье производство будет налажено, наоборот, по серийным – шаблонным и поточным – методам. Гипотетически можно представить их повторение и существование во сколь угодно великом количестве экземпляров (дело стало, значит, за производительностью автора и носкостью трафарета – тоже, кстати, примитивной печатной формы, – тот же Александров ее активно использует). Сам акт механического *повторения неповторяемого* становится движущим принципом, ведущим автора к стандартизированному успеху и – в итоге – к непротиворечивой валоризации аживописного продукта. Актуальная задача художника, как мы видим, – в том, чтобы вновь и вновь преодолевать естественную логику материала и тем самым бесконечно выходить на территорию, внешне обывденному здравому смыслу.

Законы экспансивной и заведомо двусмысленной практики актуального артиста ориентированы на создание привилегированного «товарного фетиша», действующего в системе перманентного глобального кругооборота виртуального потребления образов. Принцип действия индустриальной машины Искусства (порожденный общим законом гегелевской – и уточненной К. Марксом – диалектики) последовательно реализует и воплощает собой хитроумно устроенную постмодерную логику символического обмена. Такая практическая (псевдо)критика необуржуазного порядка давно актуализирована в рамках западных и российских арт-институций; ее репутация полностью оправдана высокой производительностью: в первую очередь – коммерческой состоятельностью поп-арта и эффективностью социальной интеграции его стратегий (самый яркий пример – творческая активность Энди Уорхола, который хотел сам превратиться в машину). В апроприации этой – уже давно воспринимающейся как «псевдо-» абсурдная – постмодернистской стратегии Петров, очевидно, вовсе не оригинален: он следует общераспространенному канону. Возможно, суть его достижения – в указанном отношении – состоит в том, что он не прячет циничную логику, а наоборот, делает ставку на ее усиление, доведение ее до возможных пределов. В этом, как известно, заключена суть истинно авангардного

жеста. Но нам стоит обратить внимание на мелькнувшее выше слово «фетиш», имеющее терминологическое применение, кроме экономической сферы, и в другой области – в психоанализе. С его помощью будет легче разобраться в тонкости психологической коллизии искусства Платона Петрова.

*

Мы вольны предположить, будто автор выставленных объектов был не прочь когда-то превратиться в комбинированного lego-человечка – в lego-человечище даже, потому что «прохладные» петровские образы сами по себе, мягко говоря, жутковаты. Но в них есть, очевидно, и своя недюжинная притягательность. Она кроется не столько в том, что к «чудищам», наподобие национальных культовых масок, приставлены головы китайского дракона, европеоидной только на вид (но внешность обманчива, – присоединяется к расхожей истине художник) куклы Барби и Мао Цзэдуна⁵. Скорее мы найдем сумрачный источник животворящей прелести в опасных безднах, приоткрывающихся нам при попытках проанализировать сам феномен повторяемости. Затягивающая в себя пропасть бесконечного повторения «того-же-самого» угадывается за внешней безобидностью легко тиражируемой формы выставленных картин-объектов (среди которых есть изображения «фирменных» платоновских параллелепипедов – пара увеличенных и строго вычерченных божественно-идеальных «коробков»). Тиражируемость образа как будто потакает нам, она удовлетворяет нашу глубоко инфантильную потребность в (само)дубликации, в регрессивной, зловеще непротиворечивой, нарциссической склонности фрустрированного желания. Этот источник расположен в «темной» (ускользающей от дневного позитивного сознания) склонности, конституирующей все наше киберсовременное и постчеловеческое естество.

Отбросим ложную ссылку на экзотичную китайщину: понятно, что художника и его куратора интересует если не собственно фигура автора в качестве конкретной опытной модели (что маловероятно), то, во всяком случае, среднестатистический русский, то есть – в рамках питерского культурного ареала – «человек вообще». Почти в каждом взрослом мужчине, утверждают авторы экспозиции, где-то в его «глубине», затаился злой мальчик, склонный к девиантности – к нелегитимным, жестоким отклонениям (по «внутреннему человеку» таким понятным и более чем мотивированным), садистским практикам, темперируемым ранними психическими травмами и сбоями, к членовредительству, принудительному лишению «объекта страсти» свободы действий, передвижений и т. д. (Изображенные безголовые роботы-истуканы «скульптурно» и недвижимо восседают, их негнущиеся члены кажутся тотально иммобильными – они намертво прилипли к телу и слились с ним. Упомянутая выше «редукция» явно имела насильственный и противоестественный БДСМ-характер.)

Метафору brutального постсоветского детства дополняют феминные образы – попартистские реди-мейды (нарядные игровые наборы с малюсенькими куколками à la Барби в пластиковых бликующих упаковках), выставленные в «факультативных» простенках между окнами галереи. Дополняют, но не смягчают, так как отсылка к бинарному противопоставлению мужского/женского («коробочек» тоже ведь две) в подобной производственно-обсессивной, машинизированно-агрессивной трактовке, конечно, только подчеркивает бесчеловечность и парадоксальную асексуальность нашего с вами состояния (этот эффект – отдадим должное авторам выставки – тонко и умело обыгран минимальными выразительными средствами). Таким образом, внешне скромной (и, как это ни странно, неожиданно искренней) выставкой «Персонификация. Китай» постулируется не только «восточный вариант» шизоидной идеологии, стирающей любую идентичность

⁵ Они изображены на отдельных холстах небольшого формата, в куда более «антропоморфной» стилистике международного «китайского» – не менее обезличенного, чем петровская живопись, но зато якобы реалистичного – неоакадемизма. Голова у модели «робота» тоже на самом деле есть, но она спрятана: ее «аутентичное» (правда, единственное) постсупрематистское изображение, напоминающее некое неоиндустриальное сверхбожество и, вместе с тем, платежный терминал банкомата, вынесено в отдельный зальчик галереи.

Ф. В. Кондратенко
Нуль-Подобие

глобализации и неискоренимой бесчеловечности дегуманизированного технократического общества потребления, контроля и т. д., но и обыгрывается непоправимость внутренней, частной утраты некогда драгоценной цельности приватного «европеоидного» либидо.

Петров ненавязчиво намекает на проблематичность и неактуальность законов некогда действенной либидинальной экономики. Выставка словно указывает на абсурд функциональной иллюзорности ультраэротической симуляции, призванной компенсировать собой фрустрирующую всех нас неудовлетворимость и бесконечность человеческого Желания на ранних – уже полузабытых – стадиях постсовременного инфантилизма (грубо маскируемого смазливый облик «китайских» предметов массового – не только детского – потребления). Она отсылает к переосмыслению имперсонального эротического отчуждения субъекта, осуществляемого в рамках новейшего психоаналитического дискурса. Это убедительная модель лживого пространства либидинальной «товарной» симуляции, предполагающего в своем смысловом центре грандиозную черную дыру, заткнутую случайным стечением обстоятельств: возможностью эксплуатации национальных и геополитических особенностей – в частности, феноменального дара великого китайского народа к регулярному, машинизированному, поточному репродуцированию внешних подобий, столь необходимых для поддержания дальнейшего благополучия глобального Севера (к которому долго и – теперь кажется – безуспешно стремилась присоединиться и наша родина).

Соблазнительно усмотреть в евклидовых «подобиях» Петрова выражение гиперсовременного (опять-таки, заметно трансформировавшегося за более чем сто лет существования психоанализа) мортидо – или даже специфически-техногенного *деструдо*, как символа максимальной, предельной агрессии, понимаемой современными учеными как проекция врожденного саморазрушительного человеческого влечения. Но есть ощущение, что квазикартини этого художника – как и подавляющее большинство современных нам образов – уже давно преодолели некогда конститутивное (для классического субъекта) противопоставление либидо и мортидо. Сегодня мы имеем дело не с очередными сложностями в либидинальной фрустрированной «микрoэкономике буржуазного субъекта» – перед нами развернут макро-биополитический техногенный проект алибидинозного, концептуально гомогенизированного, имперсонального и тотального сверхотчуждения. Эрос и Танатос для такой деперсонализированной личности (не случайны названия выставок Петрова – «Персонификация»: они указывают на корень проблем этой тематической последовательности – на невозможность того, что заявлено) не являются метафизическим конструктом постфрейдистской идеологии – как и вообще сложными вопросами. Ведь они «в принципе» решаемы при помощи своевременного психотерапевтического вмешательства и – опять-таки машинизированного – контроля (принцип последнего, собственно, и уподоблен серийному конструктору Lego, где все детали взаимозаменяемы). Следовательно, его вполне закономерно рассматривать в качестве редуцированного к примитивному био- или физиологическому, якобы естественному – а на самом деле уже скорее биотехническому – состоянию, подразумевающему непротиворечивый процесс воспроизводства (напоминающего то ли одноклеточные «практики» деления и редупликации, то ли клонирование) тем же фордистским производственным способом, каким обобществлены все приватные сферы нашей психологической активности: интимность, интериорная психологическая глубина и т. д.

Оппозиция двух начал (либидо/мортидо, мужское/женское, инь/ян) предполагает сопутствующую сложность и амбивалентность вертикальной иерархии, укорененность человеческого существа в хайдеггеровском Бытии. («Платон не боясь стыкует различные по своему происхождению образы, подтверждая тезис о принципиальном безразличии китайцев к болезненной диалектике развития западной культуры», – так завершает свой текст о художнике Глеб Ершов, подразумевая, естественно, под «китайцами» никого иного, как нас с вами.) Предложенное нашему вниманию нуль-измерение не подразумевает противоречивых категорий. Как вряд ли допустима в этом не-пространстве человеческая любовь. В лучшем случае, в новейшей

«платоновой пещере» возможен аутоэротический сеанс, успеху которого едва ли поспособствует наличие на стенах галереи уютных кукольных моделек. Дубликация – это, конечно, совсем не детский, болезненный (и отчаянно одинокий) «киберсекс»... Два прозрачных розовых пакета с соблазнительно-инфантильной начинкой для девочек жизнерадостно поблескивают в окружении нейтральных изображений прямоугольных параллелепипедов и молчаливых усеченных трансформеров с китайскими масками вместо башки: «красавицы и чудовища» – это зрелище совсем ненадолго приковывает внимание одинокого посетителя, случайно забредшего на Пушкина на четвертый этаж. Узнал ли он в нем интерьер своего (полу)детского, полу(без)защитного естества? Задумался ли вообще, и если да – то о чем? Как хотелось бы знать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Платон Петров. Персонификация (Сопроводительная статья к выставке в галерее «Navicula artis», 2014). – http://platonpetrov.ru/?page_id=9#sthash.WJtcw6fi.dpbs
2. Арефьевский круг. – СПб.: ООО «П.Р.П.», 2002.

REFERENCES

1. Andreeva E. Platon Petrov. Personifikacija (Soprovoditel'naja stat'ja k vystavke v galeree «Navicula artis», 2014). [Personification: exhibition bulletin] http://platonpetrov.ru/?page_id=9#sthash.WJtcw6fi.dpbs
2. *Arefevskij krug* [Arefiev's circle]. Saint-Petersburg, ООО «P.R.P.», 2002.

М.В. Алферова

магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ

mvf_06@mail.ru

БАЗА ДАННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ИРАКЕ, ПОДВЕРГШИХСЯ РАЗРУШЕНИЮ (РЕФЕРАТ)

Реферат на статью Бенджамина Исахана «Создание базы данных культурных ценностей в Ираке, подвергшихся разрушению. Вычисление индекса разрушения наследия», опубликованную в 2015 году в журнале «International Journal of Heritage Studies».

Summary on the article "Creating the Iraq cultural property destruction database: calculating a heritage destruction index" by Benjamin Isakhan, published in 2015 in "International Journal of Heritage Studies".

Ключевые слова: наследиеведение, наследие Ирака, индекс разрушения наследия, база данных разрушенного наследия, культурное наследие

Keywords: heritage studies, Iraq heritage, destruction index, damage database, cultural heritage

Статья доктора Бенджамина Исахана (Австралия) «Создание базы данных культурных ценностей в Ираке, подвергшихся разрушению. Вычисление индекса разрушения наследия»¹ относится к области изучения и сохранения культурного наследия. В статье ученый рассматривает проблему значительного ущерба, нанесенного культурным ценностям стран в период революций или военных конфликтов. Несмотря на серьезность этой проблемы и ее глобальный масштаб, в области исследования наследия до сих пор не разработана методика каталогизации разрушенных памятников в базе данных. С целью решить эту проблему автор статьи приводит методологию, разработанную для составления первой в мире базы данных поврежденных или разрушенных культурных ценностей в Ираке [Iraq Cultural Property Destruction database (ICPD database)] за 2003 - 2011 годы. В статье также приводится расчет *Индекса разрушенного наследия*, или *Индекса HD*, [Heritage Destruction Index (HD-Index)] – шкалы для одновременного измерения значимости объекта культурного наследия и уровня нанесенного ему ущерба. Статья также демонстрирует многообразие использования такой базы данных в измерении и контроле разрушения наследия в Ираке. Исследование доктора Бенджамина Исахана является важным в области исследования наследия, поскольку раскрывает наиболее актуальный метод для документирования поврежденных культурных ценностей в сложных условиях военного конфликта.

Доктор Бенджамин Исахан является старшим научным сотрудником Центра по вопросам гражданства и глобализации Университета Дикина (Австралия), руководителем Австралийского Форума исследования Ближнего Востока [Australian Middle East Research Forum (AMERF)], старшим научным сотрудником отдела политики, факультета гуманитарных наук в Университете Йоханнесбурга (Южная Африка). Работал приглашенным научным сотрудником Центра ближневосточных исследований и Института востоковедения при Чикагском университете (США), а также в Международном центре по исследованиям культурного наследия Университета Ньюкасла (Великобритания). Он является автором и редактором научных исследований «Демократия в Ираке: история, политика и дискурс» (Ashgate, 2012), «Тайная история демократии» (Palgrave Macmillan, 2012 [2011]), «Арабские революции в контексте: гражданское общество и демократия в меняющемся

© Алферова М.В., 2015

¹ Isakhan B. Creating the Iraq cultural property destruction database: calculating a heritage destruction index // International Journal of Heritage Studies (IJHS). – 2015. – Vol. 21, No. 1. – P. 1–21. ISSN: 1470-3610. Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.868818>

Ближнем Востоке» (Melbourne University Press, 2012). В настоящее время Бенджамин Исахан работает над проектом, финансируемым Австралийским исследовательским советом [Australian Research Council], «Измерение уровня уничтожения наследия в Ираке» [«Measuring the Destruction of Heritage and Spikes of Violence in Iraq»].

Статья доктора Б. Исахана состоит из трех частей: объяснение методологии, разработка базы данных ICPD database и HD-Index, использование и значение данной методологии.

В первой части работы автор дает краткую, но обоснованную характеристику состояния культурного наследия в Ираке с начала военной интервенции во главе с США с 2003 по 2011 год. В частности Isakhan сообщает, что за этот девятилетний период грабежу и вандализму подверглись Иракский национальный музей, Национальная библиотека и архив в Ираке, Иракский Музей современного искусства, археологические памятники Месопотамии, дворец Аббасидов, мечеть XVI века Османской эпохи, здание Парламента Хашемитского периода (с.1). Много культурных ценностей вывезено и распродается на черном рынке.

Австралийский исследователь приводит следующие примеры существующих баз данных иракских памятников культуры, поврежденных или пропавших в ходе войны: База данных Иракского национального музея, составленная Восточным институтом Чикагского Университета в 2003 году после разграбления музея²; «Иракский архив современного искусства», созданный исследователями из Университета Северного Техаса³; а также сайты: Iraq War and Archaeology⁴, Resources on the Looting and Destruction of the Collections of the National Museum and Library of Iraq⁵, Iraq: The Cradle of Civilization at Risk⁶, Art Loss Register⁷ и Interpol⁸. Однако, как утверждает автор, минусом всех этих баз данных является то, что в них перечислено так называемое «движимое культурное наследие» (артефакты, рукописи, произведения искусства и т.д.), но не описывается какой урон был нанесен «недвижимому наследию» (здания, монументы, мечети, церкви). По мнению ученого, такой подход связан с западным восприятием иракского наследия, обращенным к древней Месопотамии и не включающим мечети и прочие исламские памятники (с.3). Большинство этих баз узко направлено на недопущение нелегального распространения движимых предметов, но не оценку их культурной ценности.

Во второй части, на которой следует остановиться подробнее, автор детально описывает разработанную базу данных разрушенных культурных ценностей в Ираке. Бенджамин Исахан расширил метод ученого А. Рейделмайера [Andras Riedlmayer] (США), составившего базу данных для уничтоженного балканского наследия.

Информацию о культурных ценностях Ирака автор получил из следующих источников:

1. Научная литература, свидетельства очевидцев и существующие отчеты из различных правительственных и неправительственных организаций (Государственный департамент США, ИКОМОС, ЮНЕСКО и других).

2. СМИ: New York Times (США), Guardian (Великобритания) и Daily Star (Ливан).

3. Интервью, взятые у госслужащих (в том числе военных); ученых; журналистов; сотрудников организаций, связанных с культурным наследием; видных иракских эмигрантов; экспертов и очевидцев.

4. Полевые исследования в Ираке (с.5).

База данных состоит из нескольких секций и колонок и включает описание памятника и причины разрушения (таблица 1):

1. Идентификация памятника и месторасположение: название памятника, краткое описание, город или провинция, где он расположен, демография этого города (этно-религиозный состав);

² <http://oi.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/Iraqdatabasehome.htm>

³ <http://artiraq.org/maia/>

⁴ <http://iwa.univie.ac.at/site.html>

⁵ <http://artlibrary.vassar.edu/Baghdad/links.html>

⁶ <http://www.h-net.org/~museum/iraq.html>

⁷ <http://www.artloss.com/en>

⁸ <http://www.interpol.int/Crime-areas/Works-of-art/Works-of-art/>

2. Тип памятника: религиозная, культурная, историческая принадлежность. А также тип здания: мечеть, библиотека, архив и т.д.;

3. Описание (детали разрушения): краткое описание ущерба, нанесенного памятнику, дата повреждения, подозреваемые в разрушении (с. 6-9).

Кроме того, для более полной картины понимания состояния поврежденных культурных памятников Ирака, Бенджамин Исахан составляет две шкалы: значимости памятника и уровня его разрушения. Из этих двух шкал автор получает расчет *Индекса разрушенного наследия*.

Для составления шкалы значимости автор использует «Принципы консервации», опубликованные в «English Heritage» (2008, 28-32). Согласно этой типологии значимость наследия разделяется на следующие элементы (с.10):

1. Evidential value [«Доказательная значимость»]: найденные останки, письменные источники, археологические отложения;

2. Historical value [«Историческая ценность»]: зависит от того, как это место связано с людьми прошлого, событиями и т.д.;

3. Aesthetic value [«Эстетическая ценность»]: как место связано с интеллектуальной и духовной деятельностью человека;

4. Communal value [«Общественное/общинное значение»]: зависит от того, что место значит для людей и как это фигурирует в их коллективном опыте или памяти.

В свою очередь данные категории были ранжированы в соответствии со шкалой «Плана охраны природы», разработанной Национальным фондом Австралии (с.11):

1. Exceptional value [«Исключительное значение»]: исключительного/международного значения или те, которые содержат элементы значимости за пределами национальных границ (оценка 20);

2. Considerable value [«Немалое значение»]: значительной/национальной важности. Древний памятник, памятник архитектуры или эквивалентный национальный памятник (в том числе экологической и природоохранной ценности) (оценка 15);

3. Some value [«Некоторое значение»]: важно на региональном уровне, либо имеет значение для индивидуума или группы (оценка 10);

4. Limited value [«Ограниченное значение»]: местное значение (оценка 5);

5. Unknown value [«Неизвестное значение»]: из-за отсутствия достаточной информации, на основе которой можно построить анализ его ценности (оценка 1);

6. No value [«Нет ценности»]: не имеет никакого значения к области исследования (оценка 0).

Для шкалы повреждения или разрушения памятника автор использует шкалу А. Рейделмайера, состоящую из 6 пунктов (с.12):

1. Completely destroyed [«Полностью разрушен»]: здание было снесено, нет наземных конструкций (оценка 20);

2. Almost destroyed [«Практически разрушен»]: несколько основных частей здания, как, например, стены по периметру отсутствуют или практически разрушены. Здание не подлежит ремонту и требует полной реконструкции (оценка 15);

3. Heavily damaged [«Сильно поврежден»]: зданию нанесен значительный ущерб. Например, сгорело, разрушилась крыша, подверглось взрыву (оценка 10);

4. Lightly damaged [«Слегка поврежден»]: ущерб, который не ставит под угрозу структуру здания. Например, в результате вандализма, небольшого пожара, наличие пулевых отверстий в стенах или крыше (оценка 5);

5. Unknown damage [«Неизвестное повреждение»]: степень разрушения неизвестна в результате отсутствия информации (оценка 1);

6. In good condition or undamaged [«В хорошем состоянии или без повреждений»]: здание не проявляет никаких признаков ущерба от войны или недавней реконструкции (Оценка 0).

Для того чтобы получить общий показатель для базы данных (**Индекс HD**), указывающий

значение объекта культурного наследия и степень его повреждения или уничтожения, исследователь умножил показатели шкалы ценности на показатели шкалы разрушения. Самый минимальный показатель – 0, максимальный – 400. Чем ближе показатель к 0, тем меньше значимость памятника как объекта культурного наследия, и он наименее поврежден. И, соответственно, чем ближе к 400, тем более существенное значение он имеет и претерпел сильное разрушение или разрушен (с.13). Но, к сожалению, представленная методология имеет ряд ограничений. При сборе данных о памятниках сложно учесть все знания экспертов, а особенно местных жителей. На получение данных могло оказать влияние субъективное мнение, а также особенности западного подхода (с.14).

В выводах к своему исследованию, ученый утверждает, что, данная методология оценки исторических памятников Ирака помогает собрать большое количество данных и проанализировать их несколькими способами (с.16). С помощью данной методологии можно рассчитать общий *Индекс HD* для всех объектов наследия, которые, к примеру, подверглись разрушению в определенный день, месяц или год. На основании этого можно составить график, как развивалась ситуация с повреждением культурного наследия в Ираке с 2003 по 2011 годы. Также возможно соотнести эти показатели с фазами войны.

Важно, что база данных позволяет исследователю сравнить разрушения культурных ценностей и по нескольким переменным (город, демография города, преобладающая религиозно/культурно/ историческая принадлежность, тип памятника, подозреваемые).

Эти переменные позволяют производить бесконечное число различных наборов данных по уничтожению наследия по всему Ираку на протяжении различных периодов времени. К примеру, можно отследить все типы объектов культурного наследия, которые были повреждены в Багдаде в течение девятилетнего периода, и сравнить результат с другими городами в Ираке. С другой стороны, можно сравнить ущерб, причиненный, например, археологическим памятникам, с ущербом религиозным памятникам или суннитским мечетям в отличие от шиитских мечетей. Можно выяснить, где и когда шиитские группировки нанесли ущерб суннитским памятникам и наоборот. С помощью базы данных можно также выявить, в каком году или в каком регионе Аль-Каида в Ираке проводили свои самые агрессивные выпады против объектов культурного наследия.

Таким образом, отметим широкое значение данной базы данных. Во-первых, это первая в мире база данных недвижимого наследия Ирака. Во-вторых, путем разработки данной методологии для документирования массового разрушения наследия в контексте Ирака заполняется пробел в области изучения наследия. В-третьих, полученные данные дают наглядное понимание деталей и причин разрушения культурного наследия, которые не были ранее измерены и проанализированы.

Помимо этого, база данных может быть использована правительством Ирака и другими органами, занимающимися положением иракского наследия (такими, как ЮНЕСКО), с целью определения мест, нуждающихся в срочной охране и восстановлении.

Однако наибольшим вкладом данного исследования является разработка методологической основы для создания подобных баз данных для других стран, где происходили или происходят военные конфликты или другие потрясения. Такие потенциальные базы данных разрушения культурного наследия можно будет сравнить с данными, полученными на основе иракской базы данных, чтобы помочь определить достоверность и надежность результатов.

Заключение

Данная работа австралийского ученого вносит ценный вклад в развитие наследиеведения и, в частности, в исследование и сохранение мирового культурного наследия в условиях военного конфликта. Очень важно, что данная работа сделана в такое время, когда во многих точках планеты возникли новые военные конфликты, в ходе которых стирается наследие стран и народов.

*М.В. Алферова База данных культурных ценностей в Ираке,
подвергшихся разрушению (реферат)*

В методологии предоставлены инновационные методы, которые могут быть применены и к другим условиям (прошлое, настоящее или будущее) для документирования уничтоженных или поврежденных культурных ценностей во времена конфликтов и потрясений.

Хотелось бы отметить, что данную методологию доктора Бенджамина Исахана можно было бы применить и в России. В частности, для оценки состояния особняков и поместий по всей стране. Используя широкий диапазон представленных методов для нахождения информации, можно было бы восстановить историю многих забытых российских памятников. А также, составив шкалу значимости и разрушения и получив конкретные показатели, можно было бы привлечь к памятникам культуры внимание государственных структур и общественности.

ЛИТЕРАТУРА

Isakhan B. Creating the Iraq cultural property destruction database: calculating a heritage destruction index // International Journal of Heritage Studies (IJHS). – 2015. – Vol. 21, No. 1. – P. 1–21. ISSN: 1470-3610. Режим доступа:
<http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.868818>

REFERENCES

Isakhan B. Creating the Iraq cultural property destruction database: calculating a heritage destruction index // International Journal of Heritage Studies (IJHS). – 2015. – Vol. 21, No. 1. – P. 1–21. ISSN: 1470-3610. Режим доступа:
<http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.868818>.

А.Б. Белоусов

магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ

insel81@inbox.ru

СОЦИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН В МУЗЕЯХ: ПСИХОЛОГИЯ ПОСЕТИТЕЛЕЙ МУЗЕЯ (РЕФЕРАТ)

Реферат на книгу Стефана Битгуда «Социальный дизайн в музеях: психология посетителей музея», опубликованную в 2011 году.

Summary on the book "Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies" by Stephen Bitgood, published in 2011.

Ключевые слова: посетитель музея, музейная аудитория, музейная педагогика, музейная психология, социальный дизайн

Keywords: museum visitor, museum public, visitor studies, museum psychology, social design

Реферируемый сборник эссе¹ относится к области музейной педагогики. В этой работе раскрываются ключевые идеи одного из ведущих мыслителей в области «*Visitor Studies*» [«изучение посетителя»²] Стефана Битгуда [Stephen Bitgood].

Доктор Битгуд - профессор психологии в *Jacksonville State University* (США), основатель ассоциации «*Visitor Studies*» (США) и конференции «*Visitor Studies*» (США), а также со-редактор «*Visitor Studies: Theory, Research and Practice*» [«Изучение посетителя: теория, изучение и практика»] (США). Он предпринял масштабное исследование различных выставочных центров (музеев, научных центров и зоопарков). Предметом его исследования являлась проблема увеличения влияния экспонатов на посетителей через использование психологических механизмов воздействия.

Сборник эссе состоит из 46 глав, реферируемая группа составляет 5 глав: «анатомия выставки», «сравнение формального и неформального обучения», «оценка посетителей, что это?», «поведенческая экономика и соотношение стоимости в *Visitor Studies*» и «принципы ориентации и перемещения посетителей на выставке».

В первой из рассматриваемых в реферате глав «анатомия выставки» проводится анализ факторов, влияющих на внимание посетителей. Анализ показал наличие следующих компонентов выставочной среды: сами выставочные объекты, средства массовой информации, текстовое содержание выставочного проекта. Автором данной статьи были изучены особенности восприятия отношений между этими выделенными компонентами. По данным анализа, восприятия исследованных отношений включают: расстояние, размер, цвет, характеристики движения, текстуры и формы, которые проявляются в контрастном взаимодействии между ними. В статье подчеркивается сложность среды образовательного выставочного центра по сравнению с формальными образовательными учреждениями. Любой выставочный центр заполнен объектами и средствами массовой информации, с которыми человек может знакомиться, свободно перемещаясь по среде, богатой источниками сенсорной стимуляции. Внимание к одним объектам, в этих случаях, может конкурировать с вниманием к другим. Учитывая сложность организации выставочных объектов и особенностей мотивации посетителей, важно понимать, какое воздействие имеют, при этом, компоненты музейно-выставочного пространства на окружающую среду.

© Белоусов А.Б., 2015

¹ *Bitgood S. Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies. – 2011. – 476 p. ISBN-13: 9780190769197.*

² Направление близкое, но не аналогичное «музейной педагогике».

*А.Б. Белоусов Социальный дизайн в музеях:
психология посетителей музея (реферат)*

Целью данной статьи являлось показать важность оценки эффективности взаимодействия различных компонентов музейно-выставочной среды и наиболее оптимальной проектировки выставочных объектов. В работе обозначается различие между выставочным устройством (дисплеем), выставкой группы (два или более дисплеями на ту же тему), площадью экспозиции (коллекцией дисплеев с общей темой) и выставкой (коллекцией экспонатов, принадлежащих к совокупности тематических областей). Дисплей (устройство) определяется как сочетание компонентов экспозиций и конфигураций или отношением между этими компонентами. Зачастую, экспонаты содержат только носители и текстовую информацию.

Объекты экспоната могут включать в себя живопись, скульптуру, мебель, фарфор, представленный в художественном музее; они могли бы включать в себя также и живых животных в зоопарке или чучела животных в музее естественной истории. К экспонируемым объектам можно отнести и изделия научно-технического прогресса (например, электрическая схема, которую посетитель может включить). Экспонируемый объект определяется в статье как материальная вещь, не являющаяся чистым текстовым информационным сообщением и имеющая определённый, иной смысл. Этот смысл может быть не ясным при первом контакте с объектом. Это означает, что посетитель может не раскрыть, что подразумевалось под данным экспонатом самими организаторами. При этом, чтобы понять влияние экспонатов на людей, мы должны знать какие характеристики объектов имеют сильное воздействие на посетителей и какой качественный характер этого воздействия. В результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу, что главным следствием влияния экспоната в экспозиции является различный уровень проявленного посетителем внимания. Экспонируемые объекты передают посетителям смысл. Также существуют особые предметные переменные, оказывающие влияния на взаимодействия между посетителями и музеем. К таким предметным переменным относятся, например, такие факторы, как оказывающие влияние на внимание посетителя особенности формы, размера, цвета и текстуры объектов. При этом, однако, неизвестна связь между самими характеристиками объекта.

В экспонировании выставочных объектов используются различные средства коммуникации для представления текстовой информации. Были выделены следующие средства коммуникации в двух основных категориях: статические (те, которые не изменяют своего состояния) и динамические (устройства, которые меняют свое состояние). Динамические (и особенно интерактивные) средства массовой информации являются более эффективными, чем статические в плане получения внимания посетителей.

В рассматриваемой статье представлен также и состав текстового материала. Он включает в себя как физические, так и смысловые / структурные элементы. Далее в работе говорится о правилах построения работы и проводится детальный разбор устройства и классификации структур текстового экспонируемого материала и различных блоков из компонентов выставочного пространства, а также особенностей психологии посетителей.

В конце статьи делается вывод о необходимости исследования сложных факторов выставочного процесса и особенностей взаимодействия структуры выставочного процесса с посетителями.

В следующем, рассматриваемом в реферате, эссе «Оценка посетителей. Что это?» делается анализ - резюме некоторых, связанных с исследованиями поведения посетителей, вопросов. Автор статьи пишет, что существует много концепций и подходов, связанных с оценкой и исследованием поведения посетителей выставочных пространств. Часть исследователей рассматривала оценку как специфическую форму изучения. Другая точка зрения основывалась на проведении разграничения между научными исследованиями поведения посетителей и его оценки. В статье перечислены различия между этими двумя подходами. Автор статьи пишет о том, что эти различия не являются общепринятыми, и, что он сам относится к тем, кто не видит большой разницы между исследованиями и оценкой. Но, при этом, доктор С. Битгуд считает необходимым все-таки эти

*A. Belousov Social Design in Museums:
The Psychology of Visitor Studies (paper summary)*

различия обозначить. К ним он относит следующие позиции:

- исследование пытается контролировать внешние факторы, в то время как оценка делает попытку описать эти факторы;
- исследование касается обнаружения причины поведения, оценка связана с факторами, которые оказывают влияние на поведение;
- исследование направлено на уменьшение количества факторов, в то время, как оценка рассматривает сложные системы;
- исследование использует строгую методологию; оценка носит менее формальный характер;
- исследование использует количественный и статистический анализ, оценка, скорее всего, будет качественным методом;
- исследования требуют высококвалифицированных специалистов; оценка может быть проведена теми, кто не имеет такого высокого как в первом случае уровня обучения;
- исследование дорого и отнимает много времени; оценка может быть проведена быстро и недорого.

После перечисления различий между исследованиями и оценкой, автор анализирует понятия «суммарной», «формирующей», «фронтальной» оценок, давая им общую характеристику.

В начале следующей статьи реферата «Сравнение формальных и неформальных методов обучения» автор отмечает, что неформальное обучение в музейной практике имеет много различающихся характеристик с другими формами неформального обучения. При этом важно отметить, что это единственный подход в деятельности музея по взаимодействию с его посетителями, когда последние могут получить уникальный опыт. Основным местом получения такого опыта являются выставки, как организованные учебные процессы. Выставка может быть дидактическим, провокационным, интерактивным средством погружения сознания посетителя. По мнению автора, существует много работ, пытающихся описать, проанализировать и определить важность музейного опыта.

Есть массовое убеждение, что неформальные институты обучения (например, ботанические сады, музеи, природные культурные центры, парки, и зоопарки) не проводят эффективного обучающего процесса. Исследователи обнаружили, что посетители узнают в процессе неформального обучения (в традиционном, академическом смысле) относительно мало по сравнению со школьным обучением. Однако, по мнению автора, нереалистично ожидать, что количество и особенности обучения в этих неофициальных развивающих центрах будут подобно тому обучающему процессу, который идёт в официальных учебных заведениях. Большое количество исследователей отметили различия между формальной и неформальной группами образовательных методов. Данное эссе пытается более детально проанализировать различия между этими двумя группами образовательного процесса и изучить возможные последствия от применения представленных здесь методов обучения.

Формальные и неформальные методы обучения являются, конечно, не полностью независимы друг от друга, так как они часто взаимодействуют, когда школьные группы посещают музеи, художественные галереи и другие выставочные объекты. Формальные и неформальные учебные заведения имеют общие образовательные цели. Оба этих подхода к обучению используют близкие по содержанию лекции, компьютерные обучающие программы, фильмы, презентации, демонстрации, и ряд других общих методических приемов. Кроме того, предметы рассмотренных обучающих подходов часто схожи, они находятся в таких областях, как искусство, биология, культурология, и в других сферах научного знания. Несмотря на приведенные выше сходства между формальным и неформальным видами обучения, у них существуют и важные различия. Различия могут быть классифицированы, по меньшей мере, в семи областях: специфика формирования учебных стимулов, характеристики окружающей среды, особенности ответной реакции, социальные взаимодействия, различные учебные цели и задачи аудитории, а также различающиеся последствия обучения.

*А.Б. Белоусов Социальный дизайн в музеях:
психология посетителей музея (реферат)*

В конце анализа, проведенного в рамках данного эссе, доктор С. Битгуд делает вывод, что соединение формального и неформального методов получения научного, культурологического знания вряд ли произойдет. К примеру, выставочные этикетки с большим объемом информации будут также избегаться посетителями, посетители устают, стоя на ногах в течение длительных периодов времени во время чтения. И, в результате такого рода препятствий, воздействие неформальных способов обучения, скорее всего, будет менее значимым. Такие факторы накладывают ограничения на нетрадиционный подход к обучению. Тем не менее, это не означает, что неформальные образовательные учреждения являются менее ценными. Трудно представить иной конкретный, непосредственный опыт, получаемый, по мнению автора, через взаимодействие со значимыми музейными объектами в формальной образовательной среде, где студенты должны опираться на информацию «из вторых рук». Музеи и другие выставочные центры могут показать изучаемые объекты, часто позволяя, например, учащимся физически прикоснуться к ним. В музейных центрах происходит особый вид обучающего взаимодействия, сопровождаемого эмоциональным награждением, поддерживающим позитивное эмоциональное состояние обучаемых. Таким образом, влияние обучающего процесса может приводить к тому, что посетитель (ученик) будет расширять свои познания в области культуры, повторно посещая эти центры культуры. Также, автор отмечает, что эффективная образовательная программа в музее может стать причиной для посещения другого выставочного центра, где им будет получен новый образовательный и культурный опыт. Однако автор эссе отмечает, что измерение степени долгосрочного влияния неформального образовательного метода на процесс обучения затруднительно. И неофициальные центры обучения не могут заменить методов формального обучения. Доктор С. Битгуд делает вывод, что неформальные центры обучения должны использоваться как дополнение, а не как замена формальных методов обучения. Как идеальный вариант можно рассматривать, по мнению автора, соединение формальных и неформальных методов образования. Формальное образование должно сделать свои техники более эмоционально наполненными, насыщенными для учащегося важным культурным опытом.

С другой стороны, в неофициальной обстановке обучения должна быть использована практика формального обучения с точки зрения мониторинга поведения учащегося и увеличения шансов достижения поставленных учебных целей.

В эссе «поведенческая экономика и соотношение стоимости в «*Visitor Studies*» представлены характеристики трех подходов к изучению поведенческой экономики: теория «временного дисконтирования», теория «оптимальной фуражировки», теория «соответствия закону».

Поведенческая экономика рассматривается представленными теориями с точки зрения анализа экономических операций. Она включает в себя обмен хозяйственными единицами определённой стоимости в порядке: получение удовлетворения и пользы от потребления экономических единиц.

В исследованиях «временного дисконтирования» были предложены участникам ряд выборов между меньшим, более непосредственным вознаграждением, и более крупным, но замедленным получением вознаграждения.

Содержание теории «оптимальной фуражировки»: для хищника выбор добычи, значение выбора считается функция: полученная энергия / поиск и время на обработку.

Теория «оптимальной фуражировки» стала значимым подходом в биологии, психологии и имеет интригующее значение в случае применения её в отношении к анализу поведения посетителей музея. Это первый подход к анализу поведения посетителя, основывающийся на особой модели принятия решений. Основным недостатком его модели могут быть трудности в проверке правильности поиска, особенностей внимания и соответствующих правил поведения.

Третья теория, называемая «соответствие закону», предполагает, что выбору поведения соответствует отношение итога поведения к преимуществу выбора данной поведенческой стратегии.

Это утверждение имеет важные математические последствия, которые приводят к точному прогнозу поведения.

Последняя из рассмотренных в реферате статей представляет избранные принципы ориентации и перемещения посетителей, которые относятся только к поведению на выставочных площадках, а не на всех объектах. Эти принципы являются предварительными результатами, хотя большинство из них основаны на научных данных исследования поведения посетителей. Автор подчеркивает необходимость дополнительного эмпирического исследования, чтобы определить и подтвердить более точные модели и оценить общность полученных выводов.

К общим принципам доктор С. Битгуд относит следующие положения:

1. Ориентация должна быть важной частью выставочного дизайна и интегрирована в сам выставочный процесс, и представлять собой часть общего плана.

2. Концептуальная ориентация и система ориентирования на выставке должны быть представлены в начале или при входе на выставку.

3. Концептуальные таблички - помощники должны быть размещены на протяжении всего выставочного пространства.

4. Устройства по ориентации в музейном пространстве должны быть определены посетителями. Это означает, что ориентации устройств должны быть разработаны при участии посетителей, а не только профессионалами музейного центра, которые не в состоянии предсказать влияние этих устройств на посетителей.

5. Посетители должны быть четко проинформированы о предназначении вспомогательных устройств. Последовательность выставки может быть указана цифрами на экспонаты, баннеры и т.д.

6. Концептуальная ориентация должна располагаться независимо от схем и планов выставки. Каждому типу ориентации нужны свои устройства и материалы для передачи своих сообщений.

7. Перемещение (циркуляция) посетителей по выставке должно планироваться последовательно, с самого начала, и обязательно представлено визуально.

8. Применение отображения «островов» следует избегать, если это возможно, так как они создают хаотично циркулирующий поток, приводящий к повреждению или утере экспонатов.

9. Система ориентации и перемещения посетителей должна быть обязательно оценена.

При создании выставочного или музейного пространства, по мнению автора статьи, должна быть продумана и применена система концептуальной ориентации. Этот тип ориентации предоставляет необходимую информацию проезда к месту проведения выставки, общих ожиданий от экспозиции и расписания её работы. Эта информация оказывает помощь посетителям в принятии обоснованных решений о просмотре данной выставки, что приведёт к более познавательному процессу восприятия предлагаемого организаторами выставочного нарративного повествования.

Материал рассмотренных в реферате эссе имеет немалое значение для развития эффективной музейной коммуникации, в том числе дизайна и коммуникации, кураторства, «*Visitor Studies*» и маркетинга. В статьях были рассмотрены особенности оценки и исследования поведения посетителей на выставочных пространствах, проведён анализ различных компонентов выставочного пространства. Были также сформулированы правила размещения выставочных объектов для наиболее оптимального их восприятия. Также доктор С. Битгуд в представленной группе эссе проанализировал основные теории поведенческой экономики, имеющие большое значение для развития различных направлений музейной психологии и провел детальный анализ формального и неформального методов педагогического образования. Этот анализ важен для исследования общего образовательного процесса и установления взаимосвязей между его различными методами.

Описанные в реферируемых работах принципы и идеи поведенческой экономики, и особенности процесса поведения посетителей в музее могут быть эффективно использованы в российской

*А.Б. Белоусов Социальный дизайн в музеях:
психология посетителей музея (реферат)*

действительности при прогнозировании уровня посещаемости и общей активности посетителей музеев и художественных галерей.

Можно рекомендовать данную книгу к прочтению как специалистам в сфере музейной деятельности, так и всем, кто хочет углубить свои знания о сфере музейной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

Bitgood S. Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies. – 2011. – 476 p. ISBN-13: 9780190769197.

REFERENCES

Bitgood S. Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies. – 2011. – 476 p. ISBN-13: 9780190769197.

И.А. Клейменова

магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ

klirina3@mail.ru

ВСЕ МЕНЯЕТСЯ: МУЗЕИ И «ПОВОРОТ К МАТЕРИАЛЬНОМУ» (РЕФЕРАТ)

Реферат на статью Марио Шульце «Все меняется: музеи и «поворот к материальному», опубликованную в 2013 году в сборнике «Museological Review».

Summary on the article “Things are Changing: Museums and the Material Turn” by Mario Schulze, published in 2014 in “Museological Review”.

Ключевые слова: музейная коммуникация, музейный дизайн, экспозиционный дизайн, музейный нарратив

Keywords: museum communication, museum design, display design, museum narrative

Марио Шульце – исследователь истории музейных выставок в Германии и Швейцарии (1960-2000). М. Шульце преподает историю музеев в университете Цюриха и университете им. Гумбольдта в Берлине. Его интересы находятся в области новейшей истории материальной культуры, архитектуры и выставочного дизайна.

В реферируемой работе¹ М. Шульце, опираясь на теоретические работы в области эпистемологии и культурологии, рассматривая новые подходы к понятию музейного предмета, дает свой анализ изменений экспозиционного дизайна и изменений в области музейной коммуникации. Автор старается показать взаимосвязь между «поворотом к материальному» и экспозиционным дизайном.

Статья состоит из трех частей. В первой части своей статьи М. Шульце рассматривает теоретические аспекты заявленной темы, во второй подробно разбирает дизайн экспозиций двух немецких музеев истории (Historisches museum Frankfurt и Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin) за период с 1960 г. до 2000 г. и в заключительной части делает обобщающий вывод. Статья иллюстрирована фотографиями, которые дают яркое представление об изменении дизайна выставок в этих музеях.

Кто и что меняет музеи? Это и кураторы, и мода, и политика, но наибольшее влияние на изменения в музеях оказывают, по мнению М. Шульце, изменения в области знаний. «Понимание современности как преобразующей силы», меняющей не только общество, технику, экономику, но и такие вечные вещи, как структуру личности, тела и опыта, автор считает отправной точкой своего анализа. Современность меняет материальный мир и области к нему относящиеся.

Наше понимание музейного предмета за последние десятилетия стало другим. Новые подходы к понятию музейного предмета имеют непосредственное воздействие на музеи. А музеи, в свою очередь, способствуют новому пониманию материальности. Автор указывает на новые способы осмысления вещи, которые повлияли на новые экспозиционные стратегии музеев. (с. 43)

Изменения музеев и экспозиционного дизайна в течение последних 50 лет связано с направлением в области гуманитарных и социальных наук, получившим название «поворот к материальному». Центральную идею этого направления М. Шульце выражает следующими

© Клейменова И.А., 2015

¹ Schulze M. Things are Changing: Museums and the Material Turn // Museological Review: A Peer-Reviewed Journal Edited by the Students of the School of Museum Studies. - 2014. - No 18. - P. 43-52. ISSN: 1354-5825. [Режим доступа: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/documents/museologicalreview/mr-18#page=43>]

*И.А. Клейменова Все меняется: музеи и «поворот к материальному»
(реферат)*

словами: «Не только "мы" делаем что-то с вещами, но и вещи делают что-то с "нами". <...> мы должны подвергнуть сомнению наше понимание вещей, как несомненный и постоянный фундамент реальности»². М. Шульце указывает на то, что вещь обладает способностью оказывать влияние на человеческую деятельность. Вещи могут «говорить»³ и «действовать»⁴.

«Поворот к материальному», в основном, развивается в 1990-х и 2000-х гг. М. Шульце приводит имена многих авторов, писавших в рамках этого направления: Brown, 2001; Baird, 2004; Turkle, 2011; Sudjic, 2010; Coole, Frost, 2010.

В небольшой статье трудно представить все многообразие подходов «поворота к материальному», тем более, что единого направления, связанного с «поворотом к материальному», не существует. Поэтому, как нам кажется, рассматриваемые М. Шульце теоретические вопросы представлены довольно схематично.

Остановимся более подробно на историческом обзоре экспозиционного дизайна. Для того чтобы выявить связь между «поворотом к материальному» и изменениями в музеях, М. Шульце рассматривает способы презентации музейных предметов на примере двух немецких музеев: *Haistorisches museum Frankfurt* и *Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin*. Эти два музея были признаны самыми инновационными среди немецких музеев истории. В их коллекциях представлен широкий перечень предметов, включая произведения искусства, товары, артефакты и предметы повседневной жизни. Кроме того, эти два музея были выбраны автором статьи для своего исследования потому, что они не только изобретают новые способы представления своих коллекций, но и размышляют о своих проектах. В своих исследованиях они ищут взаимосвязь между теоретическими знаниями и экспозиционной практикой.

М. Шульце начинает свой обзор экспозиций с постоянной выставки немецкого фарфора, открытой в *Haistorisches museum Frankfurt* в 1968 г. Предметы были упорядочены по категориям и художественной форме, текст на этикетках объяснял производство представленных экспонатов. Показывая различия в качестве, происхождении, возрасте фарфоровых изделий, музей рассчитывал на знания и вкус посетителей. М. Шульце отмечает, что это довольно общее понимание музейного предмета, бытовавшее с XIX-го в., оказалось под давлением в 70-е гг. XX в.

В 1972 г. *Haistorisches museum Frankfurt* переехал в новое здание и создал постоянную экспозицию, открытие которой сопровождалось политическими дискуссиями. *Haistorisches museum Frankfurt* называли «марксистской второсортной школой», «практикующей вульгарную марксистскую пропаганду»⁵. Кураторы выставки хотели создать экспозицию, привлекательную не только для образованной элиты, но и для других групп населения, например, для рабочего класса. Кураторы были убеждены, что воображаемые рабочие не были заинтересованы в лицезрении музейных предметов. Статус музейного предмета был пересмотрен. Предметы считались «немыми»⁶. Музейный предмет, как свидетель прошлого или как выдающийся пример мастерства, потерял свою значимость. Используя стилистику 1920-х гг., авторы проекта создали «учебник» истории рабочего движения, разместив текст на металлических досках, заполнив зал фотографиями и схемами. Раздел XX-го в. был почти освобожден от музейных предметов.

С этой выставки *Haistorisches museum Frankfurt* начинается лавина дебатов о роли предмета в современном музее. В 1980 г. *Haistorisches museum Frankfurt* создал новую экспозицию. Она включала в себя большое количество музейных предметов, но при этом сохраняла политический подход. Были созданы инсталляции, отличающиеся от старых подходов в создании музейных

² ...a central idea, which can be phrased as the following: Not just “we” do things with things, but things do things with “us”. The central claim of the material turn is that we need to question our understanding of things as the unquestionable and constant fundament of reality. (С. 44)

³ *Daston, L.* (ed.) 2008. *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books.

⁴ *Latour, B.* 1993. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.

⁵ *Kittel, M.* 2011. *Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

⁶ *Hoffmann, D.* 1976. “Laßt Objekte sprechen!”. *Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum*. In E. Spickernagel, B. Walbe (eds.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Gießen: Anabas: 101–120

сцен, реконструирующих прошлое. Сцены и оборудование в музее были комбинацией объектов, они должны были транслировать политические идеи. М. Шульце подробно разбирает сцену, посвященную феминистскому движению 1920-х гг.

Музейный предмет становится носителем смысла, передает кураторское сообщение без помощи текста (с. 47). В течение 1970-х гг., параллельно «лингвистическому повороту» в гуманитарных науках, музейные предметы становятся знаковыми.

В 1980-х и 1990-х гг. музеи продолжают разрабатывать стратегии экспозиции. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, основанный в 1973 г. в Западном Берлине, не только хотел показывать повседневную культуру, но и «устанавливать новую реальность»⁷. В поисках дизайна для своей экспозиции Werkbundarchiv – Museum der Dinge адаптирует сценографию, напоминающую театральные выступления Брехта и Арто. С иронией, с некоторой долей провокации, используя свет и музыку, музей пытался представить абстрактные темы в реальном пространстве.

М. Шульце подробно разбирает выставку музея «Пакет льда и прессованное стекло». Ключевая установка этой выставки состояла из лестниц, висящих в центре зала. Объясняющих текстов около объекта не было. Объяснение можно было найти в каталоге, где говорилось, что эта инсталляция символизирует собой социальную лестницу. М. Шульце ищет ответ на вопрос: «Какая коммуникация возникала между объектом и посетителем на этой выставке?» Объекты музея должны были вызвать у посетителя, прежде всего, эмоции и переживания. Автор отмечает, что многие кураторы того времени пытались найти баланс между контролем над всеми возможными коннотациями объекта и просто его способностью «быть» (с. 48).

Постепенно Werkbundarchiv – Museum der Dinge открывал новое понимание музейного предмета. В 1990-е гг. кураторы музея дистанцировались от семиотических подходов и уделяли больше внимания материальности. Например, на выставке «Культура устройств» механические и электронные устройства были представлены в 16 высоких витринах строго по группам. Текста на выставке почти не было. Кураторы обосновывали свою концепцию новыми теориями материальной культуры, в которых вещи сами обладают способностью говорить и одного их присутствия достаточно, чтобы напомнить посетителю, что он зависит от них (с. 48). Интересно, что рабочее название выставки было: «Язык вещей».

И последняя выставка, которую разбирает М. Шульце – «Товарная красота – путешествие во времени», открытая в музее Werkbundarchiv – Museum der Dinge в 1999 г. На ней демонстрировались в больших стеклянных витринах все виды различных предметов, таких как манекены, вазы, посуда. Вместо больших текстовых блоков или экстравагантных инсталляций, музей использовал традиционный подход в представлении музейных экспонатов. Эти старые конструкции – стеклянные витрины, должны были освободить поле для самих объектов, выпустить их на сцену в качестве главных героев.

М. Шульце обращает внимание на то, что его обзор экспозиционного дизайна за последние 50 лет в двух немецких музеях начинается и заканчивается стеклянными витринами, между которыми выставочные пространства с текстами, сценографические установки, метафорические инсталляции. Но между стеклянными витринами 1960-х и 1990-х гг. произошли изменения. Если в 1960-е гг. музейный предмет выступал в качестве свидетеля прошлого, а текст давал информацию посетителю о происхождении и материале, то в 1990-е гг. он становится «говорящим» и способным действовать.

Автор утверждает, что «в 2000 гг. музейный предмет – это вещь, которая затрагивает посетителя, рассказывая ему историю о мире, в идеале о его мире, его жизни»⁸ и, следуя идеям новейших теорий в области гуманитарных наук, делается это за счет присутствия объекта и его материальности.

⁷ Siepmann, E. 1987. Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus. Gießen: Anabas.

⁸ 2 In 2000, the museum object is a thing that touches the visitors, telling them a story about the world, ideally about their world, their lives. (С. 51)

*И.А. Клейменова Все меняется: музеи и «поворот к материальному»
(реферат)*

В то время как многие музеи 1950-х гг. верили в предмет, дающий знания посетителям, музеи 1990-х гг. и современные музеи отдают приоритет опыту посетителя и его образованию. Кураторы рассматривают предмет в качестве наиболее важного проводника их идей.

Автор считает, что «ожидания того, что музейные предметы должны делать, и того, что они на самом деле могут сделать, менялось довольно радикально»⁹.

М. Шульце обобщает эти изменения в четырех пунктах:

1. Ожидание от музейных предметов свидетельства прошлого или классификация предметов;
2. Недоверие к музейным предметам и замена их текстами;
3. Признание музейного предмета в качестве знака или символа;
4. Ожидание от музейного предмета качеств посредника и медиатора представляемой темы.

Эта история музейного предмета, конечно, еще не закончилась. М. Шульце цитирует недавние утверждения С. Дадли: «эмпирические возможности объектов важны сами по себе»¹⁰. Музеи должны «непосредственно, физически, эмоционально» объединиться с предметами, следовательно, в экспозиционном дизайне стеклянные витрины опять уйдут в прошлое (с. 51).

Следует отметить, что автор сам считает, что эти различные подходы к музейному предмету «должны рассматриваться как изменчивые типологии», и в каждом музее эти подходы «смешиваются и создаются новые альянсы», так же, как и различные типы выставочного дизайна (с. 51).

Экскурс в историю выставок двух немецких музеев, представленный М. Шульце, обогащает наше представление о музейном предмете. Автор сумел проследить взаимосвязь между пониманием музейного предмета, которое менялось под воздействием научных теорий, и выставочным дизайном. Он показал на конкретных примерах разные коммуникативные модели, используемые музеями с 1960-х гг. Надо отметить, что М. Шульце в своей статье наиболее подробно рассматривает взаимоотношения между куратором и музейным предметом. Третий участник музейной коммуникации, музейный посетитель, остался в тени. Сумел ли посетитель освоить «язык вещей», и было ли понято ему послание куратора?

Хотя в статье рассматриваются и 1990-е гг., когда многие музейеведы начинали говорить о внешнем информационном поле вокруг предмета, когда стали появляться мультимедиа в экспозиционном пространстве, М. Шульце этих изменений в своей статье не затрагивает.

Интересен фактический материал статьи: описания дизайна выставок и архивные фотографии.

Актуальность рассмотренных в статье вопросов для музейно-экспозиционной деятельности очевидна. Нам представлен зарубежный опыт выставочной работы, не похожий на опыт наших музеев в период 1960-2000 гг. Полезно ознакомиться с поисками музеев ФРГ, хотя бы для того, чтобы учесть этот исторический экскурс в музейном проектировании и не «изобретать велосипед».

Мы рекомендуем работу М. Шульце как музейеведам, так и практикам экспозиционно-выставочной работы.

Статья снабжена довольно обширным библиографическим списком, в котором много недавних работ зарубежных авторов из области эпистемологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dudley, S.* (ed.) 2012. *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things.* London, New York: Routledge.
2. *Daston, L.* (ed.) 2008. *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science.* New York: Zone Books.
3. *Hoffmann, D.* 1976. "Laßt Objekte sprechen!". *Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum.* In E. Spickernagel, B. Walbe (eds.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel.* Gießen: Anabas: 101–120.

⁹ The expectations of what objects in the museum context are supposed to do, and what they actually can do, changed quite radically. (С.51)

¹⁰ *Dudley, S.* (ed.) 2012. *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things.* London, New York: Routledge.

*I. Kleimenova Things are Changing: Museums and the Material Turn
(paper summary)*

4. Kittel, M. 2011. *Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
5. Latour, B. 1993. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
6. Schulze M. Things are Changing: Museums and the Material Turn // *Museological Review: A Peer-Reviewed Journal Edited by the Students of the School of Museum Studies*. - 2014. - No 18. - P. 43-52. ISSN: 1354-5825. [Режим доступа: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/documents/museologicalreview/mr-18#page=43>]
7. Siepmann, E. 1987. *Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus*. Gießen: Anabas.

REFERENCES

1. Dudley, S. (ed.) 2012. *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London, New York: Routledge.
2. Daston, L. (ed.) 2008. *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books.
3. Hoffmann, D. 1976. "Laßt Objekte sprechen!". Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In E. Spickernagel, B. Walbe (eds.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Gießen: Anabas: 101–120.
4. Kittel, M. 2011. *Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
5. Latour, B. 1993. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
6. Schulze M. Things are Changing: Museums and the Material Turn // *Museological Review: A Peer-Reviewed Journal Edited by the Students of the School of Museum Studies*. - 2014. - No 18. - P. 43-52. ISSN: 1354-5825. [Режим доступа: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/documents/museologicalreview/mr-18#page=43>]
7. Siepmann, E. 1987. *Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus*. Gießen: Anabas.

К.С. Кожевникова

магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ

karkozhevnikova@gmail.com

ПРАВА ЧЕЛОВЕКА И ОТДЕЛЬНЫЙ ПОСЕТИТЕЛЬ В МУЗЕЕ (РЕФЕРАТ)

Реферат на статью Дженнифер Харрис «Права человека и отдельный посетитель в музее», опубликованную в 2013 году в сборнике «ICOFOM Study Series».

Summary on the article "Human Rights and the Individual Museum Visitor" by Jennifer Harris, published in 2013 in "ICOFOM Study Series".

Ключевые слова: посетитель музея, музейная аудитория, права посетителя, музейный нарратив

Keywords: museum visitor, museum public, visitor rights, museum narrative

Реферируемая статья¹ Дженнифер Харрис² описывает новые направления в музейной этике, которые отстаивают права человека и нарративные возможности отдельного посетителя. По мнению автора, музеи пренебрегают правом голоса индивидуумов. Несмотря на возросшую роль музейного посетителя в последние годы, сама идея вовлечения ограничивается задумкой куратора выставки. Возможность выразить свое мнение является важнейшей частью реализации прав человека. Автор отмечает, что когда музеи хотят так или иначе затронуть вопрос нарушения прав человека, рассказываются истории угнетения общества в целом, но не отдельные истории каждого. Такой подход, по мнению автора, мог бы в значительной степени расширить историю, сделать её более достоверной. Такой подход, как справедливо отмечают Леви и Шнайдер³, развили бы «всеобщее изложение». Данная статья, опираясь на теории интерпретации и прав человека, отстаивает нарративную роль отдельного индивида. Харрис настаивает, что отклик на проблему этического восприятия и политизированного воспитания только повысит вовлеченность посетителей в работу музея. Каждый человек, входящий в музей, может по-своему изменить устоявшуюся традицию однообразного изложения в музеях.

Введение

Свое повествование автор начинает с того, что сравнивает категории культурной памяти общества и права человека. Культурную память он связывает со всем сообществом в целом, тогда как о правах человека говорят тогда, когда вопрос касается отдельной личности. Обе эти концепции за редким исключением ставятся рядом в западных музеях. Необходимо отметить, что отдельные включения человеческих историй и цитат в пространство выставки явление нередкое, но делается это, как правило, для детальной проработки материала и повышения привлекательности самой экспозиции. В этом случае, речь не идет о желании привлечь внимание к личности, к индивидуальности.

Дженнифер Харрис замечает, что теория прав человека опирается на важнейшую роль индивидуального мнения, которое способствует развитию и защите прав человека.

Автор статьи исследует концепцию индивида в музее через теории прав человека и нарратива –

© Кожевникова К.С., 2015

¹ Harris, J. Human Rights and the Individual Museum Visitor // The Special Visitor: The each and every one of us. ICOFOM Study Series – ISS 42. Rio de Janeiro, 2013. – p. 121-133. ISBN 978-92-9012-407-8 (print).

² Дженнифер Харрис – доктор наук, ст. преподаватель Школы антропогенной среды (School of Built Environment) Университета Кертин в Австралии, член Президиума Международного комитета музеологии (ICOFOM) при ИКОМ.

³ Daniel Levy and Natan Sznajder, Human Rights and Memory, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010.

сферы, которые недооценены в теории музейного дела, хотя исследование посетителя музея ведется с 70-х гг. XX века, начиная с пионера музейной педагогики Роджера Майлса. Важными исследователями в данной области являются Айлин Хупер-Гринхил⁴, Джон Фолк⁵ и Линн Диркинг⁶.

Дженнифер Харрис характеризует тенденцию вовлечения, сложившуюся в музеях Запада, как замкнутую, самофокусированную, не учитывающую возможную работу посетителя. Сейчас большинство посетителей в музеях не ощущают чувства приобщенности (sense of belonging) к выставочному пространству.

Несмотря на общие закономерности, отмеченные автором, существует ряд исследователей, которые напрямую работают с посетителями, как с участниками выставочного процесса. К примеру, известный американский блоггер Нина Саймон, в своей книге «The Participatory Museum» предлагает разные формы вовлечения посетителя в работу музея, формируя тем самым музей нового поколения – музей соучастия (Museum 2.0)⁷. Именно Нина Саймон открыла новое назначение музейного посетителя – создание нового контента экспозиции при многосторонней коммуникации с другими посетителями музея.

Кроме того, Харрис указывает на необходимость признания гуманитарного статуса для успешного внедрения прав человека в музеи мира. Объектом изучения выступает процесс зарождения культурных прав, как части прав человека; далее автор анализирует роль индивидуального мнения в теории прав человека.

Статья Дженнифер Харрис основывается на двух главных аргументах: нарративной обязанности музеев по отношению к отдельному посетителю и необходимости вмешательства посетителя с целью формирования идеальной интерпретационной модели.

Культурные права, память и права человека

Права человека в сфере культуры являются важной составляющей всего института прав человека. Нередко о них забывают, отдавая предпочтение защите человека против пыток или лишения прав собственности на частные владения. Культурные права, в свою очередь, лежат в основе идентичности личности, выживания человечества и, наконец, являются фундаментальной частью института прав человека. Пересечение культурного и правозащитного впервые происходит с подписания в декабре 1966 года двух основополагающих документов: Международного пакта о гражданских и политических правах и Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах. На тот момент еще не было дано точного определения термина культурного наследия, но статья 15 Пакта об экономических, социальных и культурных правах уже провозгласила, что участвующие в пакте государства признают право каждого человека на участие в культурной жизни своего государства. Однако следует отметить, что регулирование культурной политики Пакты передали в ведение государств, не создав механизма по защите такого права. Данный факт в значительной мере замедлил процесс становления прав человека в сфере культуры. Существующая проблема такова: многие государства признают ужас истории, уважают коллективную память и признают желание исправить ход истории. Несмотря на это, как поясняет Дженнифер Харрис, государства часто критикуются за слабое внимание к воспоминаниям, которые зачастую многочисленны, противоречивы и в основном характеризуют частные страдания.

В свою очередь, Леви и Шнайдер в своих исследованиях⁸ как раз пытаются разрешить загадку

⁴ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and their visitors*. Routledge, 1994; *The educational role of the museum*. Routledge, 1999; *Museums and the education: purpose, pedagogy, performance*. Routledge, 2007.

⁵ John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, 2009.

⁶ Lynn Dierking (совместно с John H. Falk), *Learning from Museums: Visitor and Experiences and the Making of Meaning*, 2000; *The Museum Experience*, 1992, 2011.

⁷ Подробнее об этом см.: Nina Simon, *The Participatory Museum*, 2010. <http://www.participatorymuseum.org/> Интернет-блог Нины Саймон. Режим доступа: <http://www.museumtwo.blogspot.ru/>

⁸ Daniel Levy and Natan Sznajder, *Human Rights and Memory*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, p. 4; Daniel Levy and Natan Sznajder, «Memory and human rights», in Cushman, Thomas (ed) *Handbook of Human Rights*, London and New York, Routledge, 2012, p. 492.

*К.С. Кожевникова Права человека и отдельный посетитель в музее
(реферат)*

несовместимости спонсорской государственной поддержки коллективной памяти с сохранением личных воспоминаний.

Государства легко извиняются за коллективные нарушения прав аборигенного населения, территориальные оккупации, насильственное лишение родительских прав и помещение детей в приюты. Следует признать, что современная политика многих стран в данном вопросе не совсем соответствует понятиям населения о нарушениях прав человека. На сегодняшний день, все-таки отмечаются тенденции выделения индивида из общества и обеспечения его необходимыми правами и обязанностями, в том числе уважение его личного мнения и воспоминаний.

Историками, как правило, берутся события мировой важности, например Холокост, и описываются исходя из абстрактного числа личных опытов многих участников событий. Большинство опытов забываются, сокращаются и сводятся к единичному воспоминанию, хотя в сфере исторических наук такой подход кажется не логичным.

В XIX веке было принято наделять народ чертами героизма, многострадальности для освобождения карателей от чувства долга за нарушение прав человека. Сейчас характер памяти смещается в сторону отделения личности от нации или этнической группы. Автор делает акцент на том, что универсализация памяти, изъятие воспоминаний из контекста деструктивно влияют на историю, и влечет за собой утрату многих значимых событий.

По мнению Дженнифер Харрис, музеи могут противостоять современным реалиям. Индивидуальная, дифференцированная работа с посетителями может улучшить состояние «деконтекстуализации памяти», восстановить личный опыт индивида в истории, и, таким образом, восстановить коллективные воспоминания в целом.

Право голоса

Музеи прав человека распространены по всему миру. Исследователь Даффи, проанализировав многие из подобных музеев, постарался их классифицировать по типам⁹. Даффи выделил следующие типы: музеи Холокоста и геноцида, рабства, гражданских прав Афро-Американского населения и пыток.

Исследования показывают¹⁰, что каждый посетитель приходит в музей с определенным сложившимся нарративом, историей, мнением, которые были заложены ранее. Музеи, как отмечает автор, как правило, не пытаются их извлечь из посетителя.

По мнению Слотера, переосмысление представлений о правах человека с точки зрения нарративного подхода обеспечивает некий уход от двойных стандартов – универсальности и фундаментализма¹¹.

Бистром добавляет, что свобода слова, включая способность быть свидетелем другого опыта, одна из основополагающих гарантий прав человека¹².

Харрис считает, что музеи, в первую очередь, являются политическими институтами и имеют скрытую сильную власть в различных областях. Они однозначно работают над повышением политической ориентированности своих посетителей. Новый политический курс с легкостью приводит население к новому самосознанию. Таким образом, можно сделать вывод, что музеи могут и должны активировать, хотя бы в своих стенах, право голоса, как одного из основных элементов демократичности общества.

Для того, чтобы усилить эффект голоса индивидуального посетителя, необходимо делать акценты на персонализации нарушений прав человека. Примером успешности этого метода

⁹ Terence Duffy, "Museums of "human suffering" and the struggle for human rights", in Bettina Messias Carbonell (ed), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden, Oxford and Carlton, Blackwell Publishing, 2004.

¹⁰ John Falk and Lynn Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Lanham, Altamira Press, 2000.

¹¹ Joseph Slaughter, «A question of narration: the voice in international human rights law», *Human Rights Quarterly*, May, 1997, p. 412.

¹² Kerry Bystrom, «Literature and human rights», in Cushman, Thomas (ed) *Handbook of Human Rights*, London and New York, Routledge, 2012, p. 638.

служит реакция общественности на «борьбу на площади Тяньаньмэнь». Речь идет о событиях, происходящих 4 июня 1989 в Китае, когда в результате подавления властями серии студенческих демонстраций были убиты сотни протестующих. История получила большой резонанс в западных СМИ, последовали акции протеста. В результате странам-партнерам пришлось применять экономическое давление на Китай, с целью продолжения демократизации и реформ в стране.

Автор отмечает, что среднестатистическое повествование состоит из собранных воедино многих воспоминаний, мнений, подведенных под единую структуру, тематически сгруппированных данных без обращения к похожим пересказываниям о насилии, жестокости или деградации. Данный подход стирает всякое эмоциональное воздействие и, как правило, запирает жизни и реальные истории в далеком прошлом.

Также следует отметить, что когда речь идет о показаниях свидетеля или жертве преступления, правозащитникам требуется некая предыстория: бедное детство, похищение, принуждение к сексуальному рабству и т.д. Изменяя историю, выходя за пределы ожидаемого изложения фактов, человечество как бы отклоняется от работы над коллективной памятью.

Дженнифер Харрис настаивает, что музей может решить извечную проблему соотношения истории, поданной государственной волей, с личными историями очевидцев событий. В данном вопросе не обойтись без посетителя, который оправдано имеет свою нишу в музее и свое право голоса в музейном изложении, а также сможет сыграть ключевую роль в развитии застывшего во времени преднарратива.

Отдельный музейный посетитель

По мнению автора статьи, приходя в музей, посетитель знакомится с огромным количеством историй, но не видит свою историю. При посещении выставок мы часто слышим, как окружающие комментируют то, что они видят. Часто к увиденному добавляются свои собственные истории. Личные истории звучат по телевидению, радио, но именно музей может стать первым среди прочих рассказчиком непостановочных историй.

В современных музейных экспозициях посетитель может считать некоторую информацию, которую он в последующем, ввиду отсутствия соответствующих площадок, не сможет обсудить с кем-то и получить отклик на собственные рассуждения.

Презюмируется, что поход в музей должен быть бодрящим и вызывать духовный конфликт, можно также предположить, что считывание выставки может включать некий риск – нравственный или политический. Музеи должны побуждать к грамотной, этичной интерпретации. В концепции индивидуального посетителя закладывается, что посетитель сможет возразить полученному опыту интерпретации увиденного. Если отклик посетителя не будет услышан, это будет означать прямое лишение его права голоса, что недопустимо в музейной практике из-за явного приоритета вовлечения посетителя в свою работу.

В связи с формированием Новой Музеологии, практика вовлечения и готовность слышать посетителей стала нормальной для некоторых современных музеев. Автор же настаивает, что более сконцентрированный взгляд на проблему отдельного посетителя может поставить личные отзывы в основу музейных программ. Музей, в свою очередь, может реагировать на эти отклики, вступая в «диалог» со своими посетителями. Таким образом, музею удастся собрать информацию как для истории, так для развития всей музеологии в целом. Дальнейшее развитие музея в таком случае будет оправдано не запросом его спонсоров, а волей его посетителей.

Автор отмечает, что посетитель в музее может наладить проблему текстуальной интерпретации увиденного, добавляя свои предыстории, расширяя контент музея при помощи личных воспоминаний. Для поддержания эффекта памяти, для ее продолжительного существования, музей должен предоставить возможность добавлять свои истории к экспозиции и комментировать воспоминания других посетителей.

По мнению Харрис, многие выставки, посвященные правам человека, имеют свой логичный

*К.С. Кожевникова Права человека и отдельный посетитель в музее
(реферат)*

конец. Таким концом может служить, например, сделанный акцент на конкретном человеке, погибшем в Холокосте. Считается, что со смертью человека ужасный период истории заканчивается, и посетитель должен получить свою долю удовлетворения, облегчения в каком-то роде. Истории, которые остаются открытыми, вероятнее вызовут больше вопросов у посетителей, а значит, и большую заинтересованность.

Закрепляя право голоса за посетителями, музеи снижают аполитичные настроения в обществе и позволяют посетителям мыслить за рамками выставочного пространства.

Заключение

Дженнифер Харрис в своем исследовании делает вывод, что современные музеи отрицают фигуру отдельного посетителя со своим мнением и собственной историей. Исторически сложившаяся политическая система большинства стран построена таким образом, что частные случаи уступают коллективному опыту. В данном случае общество поглощает индивида, забывая про личность, право каждого на выражение собственного мнения и участие в культурной жизни своей страны.

Музеям, наряду с другими институтами, пора признать ценность личности и принять право каждого на участие в жизни музея, на выражение своего мнения и возможности поделиться своей собственной историей, которая может быть не хуже, чем та, что была отобрана куратором выставки.

Музейному сообществу следует начать с признания права голоса внутри экспозиционного пространства. Голос посетителя может выражаться по-разному: в даче комментариев, отзывах на выставку в целом, описанием своей истории, напрямую связанной с тематикой экспозиции.

Данный подход может, несомненно, наладить работу вовлечения, улучшить качество собственной работы музея, привлечь новых посетителей, усовершенствовать собственную стратегию развития в будущем и, что более ценно для музейного сообщества, – стать непосредственным участником защиты прав человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Daniel Levy and Natan Sznajder*, «Memory and human rights», in Cushman, Thomas (ed) Handbook of Human Rights, London and New York, Routledge, 2012, p. 492.
2. *Daniel Levy and Natan Sznajder*, Human Rights and Memory, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010.
3. *Eilean Hooper-Greenhill*, Museums and the education: purpose, pedagogy, performance. Routledge, 2007.
4. *Eilean Hooper-Greenhill*, Museums and their visitors. Routledge, 1994.
5. *Eilean Hooper-Greenhill*, The educational role of the museum. Routledge, 1999.
6. *John Falk and Lynn Dierking*, Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning, Lanham, Altamira Press, 2000.
7. *John H. Falk*, Identity and the Museum Visitor Experience, 2009.
8. *Joseph Slaughter*, «A question of narration: the voice in international human rights law», Human Rights Quarterly, May, 1997, p. 412.
9. *Kerry Bystrom*, «Literature and human rights», in Cushman, Thomas (ed) Handbook of Human Rights, London and New York, Routledge, 2012, p. 638.
10. *Lynn Dierking* (совместно с *John H. Falk*), Learning from Museums: Visitor and Experiences and the Making of Meaning, 2000; The Museum Experience, 1992, 2011.
11. *Terence Duffy*, «Museums of “human suffering” and the struggle for human rights», in Bettina Messias Carbonell (ed), Museum Studies: An Anthology of Contexts, Malden, Oxford and Carlton, Blackwell Publishing, 2004.

REFERENCES

1. Daniel Levy and Natan Sznajder, «Memory and human rights», in *Cushman*, Thomas (ed) Handbook of Human Rights, London and New York, Routledge, 2012, p. 492.

*K. Kozhevnikova Human Rights and the Individual Museum Visitor
(paper summary)*

2. Daniel Levy and Natan Sznajder, *Human Rights and Memory*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010.
3. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the education: purpose, pedagogy, performance*. Routledge, 2007.
4. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and their visitors*. Routledge, 1994.
5. Eilean Hooper-Greenhill, *The educational role of the museum*. Routledge, 1999.
6. John Falk and Lynn Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Lanham, Altamira Press, 2000.
7. John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, 2009.
8. Joseph Slaughter, «A question of narration: the voice in international human rights law», *Human Rights Quarterly*, May, 1997, p. 412.
9. Kerry Bystrom, «Literature and human rights», in *Cushman*, Thomas (ed) *Handbook of Human Rights*, London and New York, Routledge, 2012, p. 638.
10. Lynn Dierking (совместно с John H. Falk), *Learning from Museums: Visitor and Experiences and the Making of Meaning*, 2000; *The Museum Experience*, 1992, 2011.
11. Terence Duffy, “Museums of “human suffering” and the struggle for human rights”, in Bettina Messias Carbonell (ed), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden, Oxford and Carlton, Blackwell Publishing, 2004.

SUMMARY

ЗАХВАТЧИКИ «МЕСТА ПАМЯТИ»: КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ПРОТЕСТНАЯ ПЛОЩАДКА

УДК 159.953.3+82:1+82-31

Автор: *Швец Анна Валерьевна*, студентка 1 курса магистратуры кафедры общей теории словесности филологического факультета Московского Государственного Университета имени М.В.Ломоносова, e-mail: ananke2009@mail.ru

Аннотация: Автор статьи исследует образование и функционирование «места памяти» на примере рецензии повести Г.Мелвилла «Писец Бартлби» движением «Захвати Уолл-стрит» (Occupy Wall Street). Создаваемое «оккупантами» «место памяти» находится в промежуточном между реальностью и «виртуальностью» пространстве – и непосредственно на «захватываемом» месте (Уолл-стрит), и в поле дискурсивно-интерпретационных практик (трактования повести Мелвилла, привязанные к пространственному контексту). Виртуальное «место памяти» создано моделью протеста-как-перформанса, которая позволяет самому «месту памяти» существовать только в момент исполнения и, таким образом, стать фактически необнаружимым. Благодаря своему «нематериальному» измерению, новое «место памяти» не подлежит захвату и легко переносится в любые точки земного шара.

Ключевые слова: место памяти, протест, акционизм, перформанс

OCCUPY THE MEMORY SITE: A CLASSIC TEXT AS A PROTEST GROUND

UDC 159.953.3+82:1+82-31

Author: *Shvets Anna*, 1th year master program in Arts (major in American Literature), Moscow State University named after M.V.Lomonosov (Philological Faculty, Media Studies Department), Moscow, Russia, e-mail: ananke2009@mail.ru

Summary: The paper focuses on the emergence and functioning of a 'memory site (le lieu de mémoire, P.Nora), illustrated by the case of Occupy Wall Street readings of H.Melville's 'Bartleby the Scrivener'. The author argues that the new memory site bridges the real and the virtual worlds, existing as a place on Wall Street as well as being part of Occupy discourse (the interpretations and discussions of the story). The article contends that it is the model of protest as a performance that gives rise to the emergence of a virtual memory site. Consequently, this site exists only when the protest is being enacted. Therefore, such a site becomes virtually invisible for the outsiders, can not be re-occupied and is easily transferable as a social practice.

Keywords: memory site, protest, actionism, performance

ГОРОДСКАЯ ПАМЯТЬ КАК МЕТАФОРА И КАК ОБЛАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЙ

УДК 159.953.3+72.01

Автор: *Гурьянов Илья Геннадьевич*, аспирант факультета философии НИУ ВШЭ, лаборант ИГИТИ имени А. В. Полетаева, e-mail: ilgur@yandex.ru

Аннотация: Понятие «мест памяти», сформулированное изначально в рамках исторической науки, достаточно быстро оказалось востребовано в дискурсах культурных исследований, урбанистики, социальной антропологии и современного искусства. Этому способствовала скрытая в нем пространственная метафора, привлекательная тем, что, оставаясь в границах академического понимания прошлого, она отсылает к более живому и непосредственному опыту, и это отличает представителей «мемориального поворота» от более традиционных направлений историографии, имеющих дело преимущественно с текстовыми или археологическими свидетельствами. При этом дискуссии в историческом сообществе и многообразии исследовательских и культурных контекстов, в которые привлекалось понятие «мест памяти», значительно изменили его изначальные коннотации. Изучение городской памяти как отдельная область исследований оформилось именно в атмосфере активной проработки темы памяти в гуманитарных науках, науках об обществе и искусстве. Однако же внутреннюю связность ему придает именно метафорическое использование ограниченного числа базовых понятийных дихотомий, позволяющих охватить в едином взгляде совершенно разнопорядковые, с точки зрения других дисциплин, явления городской жизни.

Ключевые слова: места памяти, городская память, пространственные метафоры

URBAN MEMORY AS METAPHOR AND AS FIELD OF RESEARCH

UDC 159.953.3+72.01

Author: *Guryanov Ilya*, postgraduate student, History of Philosophy (NRU HSE), laboratory assistant (Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities named after A.V. Poletaev), e-mail: ilgur@yandex.ru

Summary: The concept of “les lieux de mémoire” (Memory Sites) was originally based on the disciplinary conventions of historical studies and then it was appropriated by a number of discourses: cultural studies, urban studies, social anthropology, and contemporary arts. Due to the metaphorical potential of this concept adepts of the “memorial turn” speaking about the past in academic manner actualize more direct and vital experience, taking distance from traditional historians dealing with texts and archeology. In the process of academic discussions the connotations of “lieux de mémoire” were deeply transformed. Urban memory studies as field of research was constituted through these discussions in the humanities, social sciences and arts. Its coherency based on metaphorical using of certain number of crucial dichotomies and combined urban phenomena which are associated usually with different disciplines.

Keywords: Memory sites (les lieux de mémoire), urban memory, space metaphor

ПРЕКРАСНАЯ ЖИЗНЬ. ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ВЕРЫ В РОМАНЕ Ф. МОЧЧИА «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ НЕ ХОТЕЛ ЛЮБИТЬ»

УДК 821.131.1

Автор: *Макаров Дмитрий Игоревич*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой общих гуманитарных дисциплин Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, e-mail: dimitri.makarov@mail.ru

Аннотация: В статье дается мировоззренческая интерпретация романа Ф. Моччиа «Человек, который не хотел любить» (2011), и делается попытка определить в общих чертах его место в творчестве автора и современной итальянской прозе в целом. Особое внимание уделяется решению автором важнейших мировоззренческих вопросов – таких, как понимание героями чувства вины перед ближним, отношение к творчеству и католической вере, молитва. Философские идеи автора сопоставляются с мыслями Аристотеля, Николая Бердяева, Х. У. фон Бальтазара, Мартина Хайдеггера и др.

Ключевые слова: Федерико Моччиа, итальянская проза конца XX – начала XXI вв., чувство вины, творчество, ответственность, вера, молитва

WONDERFUL LIFE. THEMES OF CREATION AND FAITH IN FEDERICO MOCCIA'S THE MAN WHO DID NOT WANT TO LOVE

UDC 821.131.1

Author: *Makarov Dimitri*, Dr.Habil, professor and head of the Department of General humanities, The Urals State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky (Yekaterinburg, Russia), e-mail: dimitri.makarov@mail.ru

Summary: In the article a world outlook interpretation of Federico Moccia's 2011 novel The Man who Didn't Want to Love is proposed, together with an attempt at determining its place within the author's creation and within the framework of the contemporary Italian prose in general. Special attention is given at the way in which the author settles the most important Weltanschauung questions, such as the heroes' understanding of their guilt towards their neighbors, their relations to creation and the Catholic faith, prayer. Federico Moccia's philosophical ideas are confronted with the thoughts of Aristotle, Nikolai Berdyaev, Hans Urs von Balthasar, Martin Heidegger et al.

Keywords: Federico Moccia, the Italian prose of the late 20th – early 21st century, the sense of guilt, creation, responsibility, faith, prayer

СТРАХ И ЖЕЛАНИЕ: ОБРАЗ «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В ФИЛЬМАХ-НУАР 40-Х И НАЧАЛА 50-Х ГОДОВ

УДК 791.43(03+04)

Автор: *Новикова Евгения Дмитриевна*, студентка СПбГУКиТ, e-mail: litanaar@gmail.com

SUMMARY

Аннотация: Статья исследует образ роковой женщины в фильмах-нуар, социальные и культурные предпосылки его возникновения и развития, нарративные и визуальные приемы, с помощью которых авторы фильмов конструировали женский образ на экране. Автор прослеживает связь между репрезентацией роковой женщины в фильмах-нуар и представлениями о сексуальности, распределении гендерных ролей, устройстве семьи, характерными для эпохи 40-х и начала 50-х годов.

Ключевые слова: нуар, роковая женщина, сексуальность, гендер, патриархальный порядок

FEAR AND DESIRE: THE IMAGE OF FEMME FATALE IN FILM NOIR OF THE 40'S AND THE BEGINNING OF THE 50'S

UDC 791.43(03+04)

Author: *Novikova Evgenija*, graduate student of Saint-Petersburg State University of Cinema and Television, e-mail: litanaar@gmail.com

Summary: This article explores the image of femme fatale in film noir, the social and cultural factors of its rise and development, the narrative and visual techniques which the directors used to construct this image. The author traces the relation between the representation of femme fatale in film noir and the notions of sexuality, gender roles, and the structure of the family, that were characteristic of the society in the 40's and 50's.

Keywords: film noir, femme fatale, sexuality, gender, patriarchal order

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.В.АЛПАТОВА – УЧЕНОГО-ИСКУССТВОВЕДА И ХАРАКТЕРИСТИКА ЕГО БЛИЖАЙШЕГО ОКРУЖЕНИЯ, НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

УДК 7(071.1+072)

Автор: *Филиппова Ольга Николаевна*, аспирант МГАХИ им. В.И.Сурикова, e-mail: iscusstvoo891@mail.ru

Аннотация: Михаил Владимирович Алпатов (1902-1986 гг.) – был не только выдающимся ученым-искусствоведом, но также и чудесным педагогом, педагогом не только по профессии, но и по призванию, по внутренней склонности души. Будучи талантливым ученым и педагогом, М.В.Алпатов был и не менее одаренным живописцем.

Общение с начинающими и уже сложившимися художниками – живописцами, графиками, скульпторами, с некоторыми из них он вместе ходил на этюды, работал в мастерских, постоянно требовало от М.В.Алпатова живого и непосредственного отношения к произведению искусства, умения видеть и глубоко понимать специфику его художественного языка, давать ему верную качественную оценку. Интерес к произведению дополнился интересом к законам и тайнам его возникновения. Это привело М.В.Алпатова-ученого к художественной практике, к занятию рисунком и живописью.

Ключевые слова: ученый-искусствовед, педагог, поэт, художник-любитель, натюрморт, портрет, пейзаж, масло, пастель, карандаш

THE ARTISTIC WORK OF M.V.ALPA TOV IS AN OUTSTANDING SCIENTIST-ART-CRITIC AND CHARACTERISTICS OF HIS IMMEDIATE ENVIRONMENT, ON THE BASIS OF ARCHIVAL SOURCES

UDC 7(071.1+072)

Author: *Filipova Olga*, Ph.D. Student of the State Art Institute named after V.Surikov (Moscow, Russia), e-mail: iscusstvoo891@mail.ru

Summary: Mikhail Vladimirovich Alpatov (1902-1986) – was not only an outstanding scientist-art-critic, but also a wonderful pedagogue, pedagogue not only by profession, but by vocation, inner inclinations of the soul. Being a talented scientist and pedagogue, M.V.Alpatov was not less gifted painter.

Association with the beginners and already established artists – painters, graphic artists, and sculptors; with some of them he went to the sketches, worked in the studios, constantly demanded from M.V.Alpatov living and immediate attitude to the work of art, the ability to see and deeply understand the peculiarity of his artistic language, to give him the correct qualitative assessment. The interest in the work of art was supplemented by an interest in the laws and mysteries of its origin. This led of M.V.Alpatov-scientist to artistic practice, to studies in drawing and painting.

Keywords: scientist-art-critic, pedagogue, poet, amateur-artist, still life, portrait, landscape, oil, pastel, pencil

SUMMARY

«СПЕШИТЕ ЗА НАМИ, ЮНЫЕ, ДОГОНИТЕ НАС, ОБГОНИТЕ!». К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССИИ

УДК 7.071(1+4)

Автор: *Койчуева (Топалова) Зульфа Казбековна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна Института культуры и искусств Карачаево-Черкесского государственного университета имени У.Д. Алиева, Почетный работник общего образования Российской Федерации, e-mail: zuzakarach@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается просветительская деятельность князя И.П. Крымшамхалова, стоявшего у истоков профессионального изобразительного искусства Карачаево-Черкесии. Его близкое знакомство с Н.А. Ярошенко, выдвинутые художниками-передвижниками задачи «широкой пропаганды изобразительного искусства» и идеи о «доставлении жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством» получили широкую поддержку в среде просвещенных горцев. И, проникшись идеями передвижничества, Ислам Пашаевич с соратниками всю свою дальнейшую жизнь посвятил воплощению принципов взаимодействия национальных культур Северного Кавказа и России, что во многом определило вектор дальнейшего развития изобразительного искусства региона на многие годы вперед.

Ключевые слова: И.П. Крымшамхалов, Н.А. Ярошенко, К.Л. Хетагуров, изобразительное искусство Карачаево-Черкесии, художники-передвижники, самобытность, нравственность, просветительство

“HURRY UP FOR US, YOUNG, CATCH UP WITH US, OVERTAKE!”. TO A QUESTION OF AN ORIGIN OF PROFESSIONAL ART KARACHAY-CHEKESIAS

UDC 7.071(1+4)

Author: *Koichueva (Topalova) Zulfa*, associate professor at the Chair of arts and crafts, faculty of culture and arts, Karachay-Cherkess state university of name U.D. Aliyeva (Karachayevsk, Russia), Honourable worker of the general education of the Russian Federation, e-mail: zuzakarach@mail.ru

Summary: In article we see results of continuous educational activity of I.P. Krymshamkhalov in development of professional arts of Karachay-Cherkessia. The close acquaintance from N.A. Yaroshenko setting the task of «broad promotion of the fine arts», for the purpose of public and esthetic education of a people at large, «democratic art pulling together with life», had beneficial impact on the prince inclined to enlightenment. The ideas put forward by the artists arranging mobile exhibitions about «bringing to inhabitants of provinces of opportunity to get acquainted with the Russian art, developments of love to art in the works of the ideological party of the fine arts» got broad support in society and reflection among educated inhabitants. And, having ideas of the artists arranging mobile exhibitions, Islam Pashayevich with colleagues all the further life devoted to an embodiment of the principles of interaction of national cultures of the North Caucasus and Russia that in many respects defined a vector of further development of the fine arts of the region for many years.

Keywords: I.P. Krymshamkhalov, N.A. Yaroshenko, K.L. Khetagurov, fine arts of Karachay-Cherkessia, artists arranging mobile exhibitions, originality, moral, enlightenment

НУЛЬ-ПОДОБИЕ

УДК 7.011.22

Автор: *Кондратенко Филипп Викторович*, независимый исследователь, e-mail: philipp.kondratenko@gmail.com

Аннотация: Статья представляет собой рецензию на выставку произведений Платона Петрова «Персонификация. Китай» (галерея «Navicula artis», Санкт-Петербург, 7 февраля – 8 марта 2015). Автор рассматривает стилистические особенности работ молодого петербургского художника и предысторию его практики, подробно анализирует замысел экспозиции (куратор – Глеб Ершов) и предлагает свою трактовку современного развития петербургского искусства в рамках «постарефьевской» полуофициальной парадигмы.

Ключевые слова: актуальное искусство, деперсонализация, поп-арт, постсупрематизм, психоанализ, стандартизация

ZERO-SIMILARITY

UDC 7.011.22

Author: *Kondratenko Philipp*, independent scholar, e-mail: philipp.kondratenko@gmail.com

Summary: Essay is a review on exhibition of visual artist Platon Petrov “Personification: China” taken place from February 7 to

SUMMARY

March 8, 2015 at the Navicula Artis gallery in St. Petersburg. Author discusses the background of Petrov's practice, the stylistic features of his works, and searches for an idea of present exhibition (curated by Gleb Ershov). Directly considering the concept both of Petrov's art and curator's installation, he proposes then his own interpretation of actual state of St. Petersburg art within the frame of post-Arefiev semi-unofficial paradigm.

Keywords: contemporary art, depersonalization, pop art, post-suprematism, psychoanalyze, standardization

БАЗА ДАННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ИРАКЕ, ПОДВЕРГШИХСЯ РАЗРУШЕНИЮ (РЕФЕРАТ)

УДК 711.2.025

Автор: *Алферова Мария Викторовна*, магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ, e-mail: mvf_06@mail.ru

Аннотация: Реферат на статью Бенджамина Исахана «Создание базы данных культурных ценностей в Ираке, подвергшихся разрушению. Вычисление индекса разрушения наследия», опубликованную в 2015 году в журнале «International Journal of Heritage Studies».

Ключевые слова: наследиеведение, наследие Ирака, индекс разрушения наследия, база данных разрушенного наследия, культурное наследие

THE IRAQ CULTURAL PROPERTY DESTRUCTION DATABASE (PAPER SUMMARY)

UDC 711.2.025

Author: *Alferova Maria*, Master's student at Museology Department, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: mvf_06@mail.ru

Summary: Summary on the article "Creating the Iraq cultural property destruction database: calculating a heritage destruction index" by Benjamin Isakhan, published in 2015 in "International Journal of Heritage Studies".

Keywords: heritage studies, Iraq heritage, destruction index, damage database, cultural heritage

СОЦИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН В МУЗЕЯХ: ПСИХОЛОГИЯ ПОСЕТИТЕЛЕЙ МУЗЕЯ (РЕФЕРАТ)

УДК 069(01)-052

Автор: *Белусов Андрей Борисович*, магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ, e-mail: insel81@inbox.ru

Аннотация: Реферат на книгу Стефана Битгуда «Социальный дизайн в музеях: психология посетителей музея», опубликованную в 2011 году.

Ключевые слова: посетитель музея, музейная аудитория, музейная педагогика, музейная психология, социальный дизайн

SOCIAL DESIGN IN MUSEUMS: THE PSYCHOLOGY OF VISITOR STUDIES (PAPER SUMMARY)

UDC 069(01)-052

Author: *Belousov Andrey*, Master's student at Museology Department, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: insel81@inbox.ru

Summary: Summary on the book "Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies" by Stephen Bitgood, published in 2011.

Keywords: museum visitor, museum public, visitor studies, museum psychology, social design

ВСЕ МЕНЯЕТСЯ: МУЗЕИ И «ПОВОРОТ К МАТЕРИАЛЬНОМУ» (РЕФЕРАТ)

УДК 069(01+53)+727.7

Автор: *Клейменова Ирина Александровна*, магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ, e-mail: klirina3@mail.ru

Аннотация: Реферат на статью Марио Шульце «Все меняется: музеи и «поворот к материальному», опубликованную в 2013 году в сборнике «Museological Review».

SUMMARY

Ключевые слова: музейная коммуникация, музейный дизайн, экспозиционный дизайн, музейный нарратив

THINGS ARE CHANGING: MUSEUMS AND THE MATERIAL TURN (PAPER SUMMARY)

UDC 069(01+53)+727.7

Author: *Kleimenova Irina*, Master's student at Museology Department, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: klirina3@mail.ru

Summary: Summary on the article "Things are Changing: Museums and the Material Turn" by Mario Schulze, published in 2014 in "Museological Review".

Keywords: museum communication, museum design, display design, museum narrative

ПРАВА ЧЕЛОВЕКА И ОТДЕЛЬНЫЙ ПОСЕТИТЕЛЬ В МУЗЕЕ (РЕФЕРАТ)

УДК 069(01+53)-052

Автор: *Кожевникова Каролина Сергеевна*, магистрант кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ, e-mail: karkozhevnikova@gmail.com

Аннотация: Реферат на статью Дженифер Харрис «Права человека и отдельный посетитель в музее», опубликованную в 2013 году в сборнике «ICOFOM Study Series».

Ключевые слова: посетитель музея, музейная аудитория, права посетителя, музейный нарратив

HUMAN RIGHTS AND THE INDIVIDUAL MUSEUM VISITOR (PAPER SUMMARY)

UDC 069(01+53)-052

Author: *Kozhevnikova Karolina*, Master's student at Museology Department, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: karkozhevnikova@gmail.com

Summary: Summary on the article "Human Rights and the Individual Museum Visitor" by Jennifer Harris, published in 2013 in "ICOFOM Study Series".

Keywords: museum visitor, museum public, visitor rights, museum narrative

